

yedi

SAYI 27
ISSUE

KIŞ 2022
WINTER

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ DOKUZ EYLÜL UNIVERSITY
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ FACULTY OF FINE ARTS
ISSN 1309-9867 e-ISSN 2687-5357

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

MURAT CURA KYMELİ ATLET HEYKELİ | 2002



EDİTÖR KURULU EDITORIAL BOARD

Baş Editör *Editor-in Chief*

Ali Cenk Gedik, Dokuz Eylül Üniversitesi

Yönetici Editör *Managing Editors*

Levent Ergun, Dokuz Eylül Üniversitesi

Sanat Editörleri *Arts Editors*

Engin Ümer, Ordu Üniversitesi

Gökçen Ergür, Dokuz Eylül Üniversitesi

Tasarım Editörleri *Design Editor*

İşinsu Ersan Öztürk, Dokuz Eylül Üniversitesi

Bilim Editörleri *Science Editors*

Zehra Cerrahoğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi

Aykut B. Çerezcioglu, Dokuz Eylül Üniversitesi

Editör Asistanları *Editorial Assistants*

Cansu Karaman Cengiz, Dokuz Eylül Üniversitesi

Ezgi Yakın, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güler Oğuz, Dokuz Eylül Üniversitesi

Mehmet Ali Zeren, Dokuz Eylül Üniversitesi

Nurgül Geçin Aksakal, Dokuz Eylül Üniversitesi

İngilizce Editörleri *English Language Editors*

Angela Burns, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Hugh David Clarke, İzmir Ekonomi Üniversitesi

YAYIN KURULU ASSOCIATE EDITORS

Endüstriyel Tasarım *Industrial Design*

Gökhan Mura, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Film *Cinema*

Levent Yılmazok, Beykoz Üniversitesi

Fotoğraf *Photography*

Emre İkizler, Marmara Üniversitesi

Sadık Tumay, Dokuz Eylül Üniversitesi

Geleneksel Sanatlar *Traditional Arts*

Filiz Adıgüzel Toprak, Dokuz Eylül Üniversitesi

Grafik *Graphics*

Melike Taşçıoğlu Vaughan,

Anadolu Üniversitesi

Heykel *Sculpture*

İlker Yardımcı, Düzce Üniversitesi

Müzik *Music*

Elif Tekin Gürgen, Dokuz Eylül Üniversitesi

Resim *Painting*

Adem Genç, Altınbaş Üniversitesi

Burhan Yılmaz, Düzce Üniversitesi

Sahne Sanatları *Performing Arts*

Emre Yalçın, Kafkas Üniversitesi

Sanat Felsefesi *Philosophy of Art*

Oğuz Haşlakoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi

Seramik ve Cam Tasarımı *Ceramics and Glass Design*

Efe Türkel, Dokuz Eylül Üniversitesi

Tekstil ve Moda Tasarımı *Textile and Fashion Design*

F. Dilek Himam, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Özlenen Erdem İşmal, Dokuz Eylül Üniversitesi

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Murat Akser

Ulster University, UK

F. Dilek Alpan

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Savaş Arslan

Dokuz Eylül Üniversitesi

Günay Atalayer

Marmara Üniversitesi

Arzu Atıl

Dokuz Eylül Üniversitesi

Eliot Bates

City University of New York

Ertuğrul Bayraktarkatal

Başkent Üniversitesi

Ali M. Bayraktaroğlu

Trakya Üniversitesi

Süleyman A. Belen

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Kaan Canduran

Hacettepe Üniversitesi

Semih Çelenk

Dokuz Eylül Üniversitesi

Bekir Deniz

Ardahan Üniversitesi

Alexander van Eck

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Nezih Erdoğan

İstanbul Şehir Üniversitesi

Ayhan Erol

Dokuz Eylül Üniversitesi

R. Hakan Ertep

Yaşar Üniversitesi

Rolando Giovannini

Polytechnic University Milan

Marcus Graf

Yeditepe Üniversitesi

Veysel Günay

İstanbul Aydın Üniversitesi

Şefik Güngör

Yaşar Üniversitesi

Binnur Gürler

Dokuz Eylül Üniversitesi

Burcu Karabey

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Kerem Karaboğa

İstanbul Üniversitesi

Recep Karadağ

Marmara Üniversitesi

Songül Karahasanoğlu

İstanbul Teknik Üniversitesi

Hale Canbaz Karakaş

İstanbul Teknik Üniversitesi

Müjgan B. Karatosun

Dokuz Eylül Üniversitesi

Feyzi Korur

Dokuz Eylül Üniversitesi

Mehmet Koştumoğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi

Fırat Kutluk

Dokuz Eylül Üniversitesi

Christina Luke

Koç Üniversitesi

Nesrin Önlü

Dokuz Eylül Üniversitesi

A. Feyza Özgündoğdu

Hacettepe Üniversitesi

Elvan Özkavruk Adanır

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Fakiye Özsoysal

İstanbul Üniversitesi

Owain Pedgley

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

M. Sacit Pekak

Hacettepe Üniversitesi

Sıdıka Sibel Sevim

Anadolu Üniversitesi

Oya Sipahioğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi

Bahar Şener-Pedgley

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Emre Tandirli

Beykent Üniversitesi

Ragıp Taranç

Dokuz Eylül Üniversitesi

Marian Tutui

Hyperion University of Bucharest

Halil Yoleri

Dokuz Eylül Üniversitesi

yedi

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

KIŞ WINTER 2022 • SAYI ISSUE 27

ISSN 1307-9840 | e-ISSN 2687-5357

TÜBİTAK - ULAKBİM

Dergipark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems



Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınıdır
Publication of Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ
YEDI: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

E-ISSN 2687-5357
ISSN 1307-9840
YAYIN NO: 09.1200.0000.000/BY.021.057.1089

KIŞ 2022 • Sayı 27
WINTER 2022 • ISSUE 27

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER
DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Adına On Behalf of DEU Faculty of Fine Arts
Hacı Yakup Öztuna (Dekan)

SORUMLU MÜDÜR MANAGING EDITOR
Ali Cenk Gedik

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING
Nurgül Geçin Aksakal

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN
Ahmet Özcan

YÖNETİM MERKEZİ MANAGEMENT CENTRE
Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3016708-09
Faks: +90(232) 3016721

BASIM YERİ PLACE OF PUBLICATION
Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası
Dokuz Eylül Üniversitesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3019300
Faks: +90(232) 3019313

BASIM TARİHİ DATE OF PUBLICATION
28 Ocak 2022 | 28th January 2022

ONLINE YAYINLANMA TARİHİ DATE OF PUBLICATION
28 Ocak 2022 | 28th January 2022

YAYIN TÜRÜ TYPE OF PUBLICATION
6 aylık, yerel, süreli | BIANUALLY, NATIONAL, PERIODICAL

BASKI ADEDİ PRINT RUN
100



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

- Cem Çevikayak 1 **Resim Kompozisyonları ve Üsluplarının Sahne Tasarımında Kullanım Yöntemleri**
Usage Methods of Painting Compositions and Styles in Stage Design
- Cemal Meydan 19 **Beyaz Tekstil ve Giyim Ürünlerinde Anlam**
Gözde Ağca Meaning in White Textile and Garment Products
- Sevda Demir Parlak 35 **Kadın Giyim Modasında Siyah Renk Kullanımı**
Nesrin Önlü The Use of Color Black in Women's Clothing Fashion
- Kevser Akçıl 49 **Dijital Karşılaşmalar: Taktiksel Sanat Müdahalelerinin Politikası**
Digital Encounters: The Policy of Tactical Art Interventions
- Murat Cura 61 **'Kymeli Atlet' Heykeli**
The 'Athlete of Kyme' Statue
- Niyazi Değirmeci 75 **Sanatta Geleneğin Döngüsü: Güncel İmgelerin Geleneksel İmgelerden Yeniden Üretilmesi**
Kaan Canduran The Cycling of Tradition in Art: Reproduction of Contemporary Images from Traditional Images
- Defne Tüzün 87 **[Safe] in a Narcissistic Closure**
Narsistik Kapanmada Güvende
- Esra Yıldız 95 **Ulusalılık ve Evrensellik Tartışmaları Bağlamında Türkiye'nin Uluslararası Sergilerde ve Bienallerde Temsili (1950-1970)**
Turkey's Representation in International Exhibitions and Biennials in the Context of Nationality, Universality Debates (1950-1970)
- Gamze Ar 113 **The Identity Analysis of Yussef El Guindi's Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith**
Yussef El Guindi'nin Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith Oyununun Kimlik Analizi
- Derya Şahin 125 **Joseph Beuys'un Sanatında Yağ ve Keçe**
Oil and Felt in Joseph Beuys Art
- Ali Temel Köşeler 137 **Seramiğin Bir Kap Olarak Ölü Gömme Geleneklerinde Rolü**
The Role of Ceramics in Dead Burial Traditions as a Containe

DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

- Emrah Yücesan 151 **Body Worlds Sergisi'nin Bilim ve Sanat Ekseninden Değerlendirilmesi**
Mehmet Üzel Evaluation of Body Worlds Exhibition from the Axis of Science and Art
Aslıhan Erkmen

KİTAP ELEŞTİRİSİ BOOK REVIEW

- Burçe Ulubilgin Çuhadar 169 **Müzikonomi**
Rockonomics
- Işinsu Ersan Öztürk 173 **Postdramatik Tiyatro**
Postdramatic Theatre

Resim Kompozisyonları ve Üsluplarının Sahne Tasarımında Kullanım Yöntemleri

Usage Methods of Painting Compositions and Styles in Stage Design

Cem Çevikayak, *Sahne Sanatları Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

Sahne tasarımı alanında resim kompozisyonlarının iki boyutlu, statik yapısının üç boyutlu, hareketli, canlı bir performansla tekrar biçimlendirilmesi görsel anlamda farklı dramatik yorumlamalara kapı açmaktadır. Çünkü tiyatro sahnesinde, dramatik anlatıya hizmet edebilecek ve sergilenen eseri görselleştirecek birçok yüzey, yöntem, katman mevcuttur. Dolayısıyla bu tasarım yaklaşımı çeşitlendirmeleri hem referans alınan resim kompozisyonuna yeni bakış açıları kazandırabilmekte hem de seyircinin aktif olarak duyarına hitap ederek zaman ve hareket boyutunda durağanlığı kırmaktadır. Çalışmada, 21. yüzyılda sahnelenmiş tiyatro oyunları, dans gösterileri ve opera temsillerine odaklanılarak, bu temsillerin sahne tasarımlarındaki belirgin resim kompozisyonu referansları derlenmiş ve bu eserlerdeki tasarım yaklaşımları incelenmiştir. Seçilen ve sıralanan yapımların sahne tasarımı yaklaşımları gerek temsillerin çeşitli fotoğraflarından gerek eserle ilgili yazılan eleştiri ve verilen röportajlardan edinilen bilgilerle ele alınmıştır. Farklı dönemlerden resim kompozisyonlarının tiyatro sahnesinde yeniden canlandığı örnekler, sahne tasarımlarındaki kullanım farklılıklarına göre sıralanmıştır. İki boyutlu bir resim kompozisyonunun, dramatik bir anlatıyla buluşturularak üç boyutlu bir mekân hacmine yerleştirilmesi ve devinimsel anlatıma görsel olarak katkısı üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Resim, tiyatro, sahne tasarımı, kompozisyon, dramatisasyon.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Resim, sahne sanatları, sahne tasarımı.

Abstract

In the field of stage design, reshaping the two-dimensional, static structure of the painting compositions with a three-dimensional, moving, live performance opens the door to different dramatic interpretations in the visual sense. Because there are many surfaces, methods and layers that can serve the dramatic narrative and visualize the exhibited work on the theater stage. Therefore, these variations of design approaches can both bring new perspectives to the reference painting composition and break the stagnation in time and movement by actively appealing to the senses of the audience. In the study, by focusing on the theater plays, dance performances and opera performances staged in the 21st century, the distinctive picture composition references in the stage designs of these performances were compiled and the design approaches in these works were examined. The stage design approaches of the selected and listed productions are discussed with the information obtained from the various photographs of the performances, the criticism written about the work and the interviews given. The examples in which painting compositions from different periods are revived on the theater stage are listed according to the differences in use in stage designs. The placement of a two-dimensional painting composition in a three-dimensional space volume by combining it with a dramatic narrative and its visual contribution to the kinetic expression were emphasized.

Keywords: Painting, theatre, stage design, composition, dramatisation.

Academical disciplines/fields: Painting, performance arts, stage design.

- **Sorumlu Yazar:** Cem Çevikayak, Sahne Sanatları Bölümü, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Merkez Mah. Kars Cad. No:4, Dr: 101, Posof, Ardahan.
- **e-posta:** cemcev@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-0128-002X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.09.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.901964

Geliş tarihi: 23.03.2021 / **Kabul tarihi:** 06.07.2021

1. Giriş

Resim, kendisine bakan kişiye sunulan görsel ve duygusal bir gerçekliğin ifadesidir. Ressam, lekeler, çizgiler ve renklerle bireysel yeteneğini kullanarak hikâyesini veya fikirlerini tek karede ifade etmektedir. Bunun için kullandığı en temel malzemeler boya, fırça ve tuvaldir. Zamanın en kayda değer görsel malzemeleri haline gelmiş resimler, aynı zamanda içinde bulunulan çağın estetik algılarını ve beğenilerini ifade eden en önemli pencerelerdir. İki boyutlu düzlemde perspektif ve anatomi kurallarına uygun olarak zamanı resmetme işlevi gören resimler bu anlamda, yaşamdan görkemli kesitler sunan biricik sahnelerdir.

Resim alanından eserler, bulunduğu dönemin bakış açılarına, gerçeğe olan yaklaşımlarına ve estetik anlayışlarına dair ipuçları ortaya koyabilmektedir. Farklı zaman dilimlerine pencereler açarak, ışık/gölge, perspektif, renk oyunları ile izleyiciyle görsel anlamda iletişime geçmekte ve farklı duygular uyandırmaktadır. Bu anlamda sanat tarihindeki akışta belirli dönemlerin önemli estetik unsurlarını ortaya koyan ve uzunca süre yaşatan eserler, daha çok resim alanında örneklendirilmektedir. Dolayısıyla tuval üzerinde sadece ressamın tasvir ettiği konuya değil, yapıldığı döneme dair de bilgiler içerir. Aynı zamanda izleyicinin resimle olan iletişim süresi ve bağı da tamamen subjektiftir.

Resim sanatına, sahne sanatları alanından bir pencere açacak olursak, sahne tasarımı sürecinde, dramaturji ve performans yaklaşımına göre atmosfer oluşturmak ve bunu sahneleme mekânının mimari yapısına göre kurmak öngörülen bir yöntemdir. Bu süreç içerisinde tiyatro oyununun çıkış noktasının bir resim olması, görselliği dolayısıyla sahne tasarımını ön plana çıkarmaktadır. Bu türden bir tasarım yaklaşımında sahne üzerindeki hareketli veya hareketsiz her etmen, amaçlanan büyük resmi oluşturmaya hizmet etmekte ve performe edilen dramatik anlatı ile tasarım referansı alınan resim kompozisyonu arasında içerik ve görsel katmanlarında bağ kurmaktadır. Bu amaç doğrultusunda referans alınan resim, bütünüyle sahneye taşınabilir, içindeki mekânsal ve figüratif etmenler birbirinden ayrılarak yansıtılabilir, oyuncuların bizzat resimdeki sahneyi canlandırmaları sağlanabilir veya resmin renklerinin sahne fonunda oyuna atmosfer yaratması amacıyla kullanılması yöntemi uygulanabilir. Farklı birer biçimsel yöntem olarak tercih edilen bu yollar, seyirci ve sahne eseri arasındaki iletişim bağına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu türden bir sahne tasarımı uygulamasında kaynak alınan iki boyutlu resim kompozisyonu birçok farklı yöntem ile tiyatro sahnesinde üç boyutlu olarak yaşatılabilmektedir. Böylece tiyatronun seyir tarafında bir sanat eserinin farklı bir yorumla tekrar gözlemlenebilmesi sağlanmaktadır.

2. Biyografik Sahne Eserlerinde Tasarım Ögesi Olarak Resim

Resim sanatının ve sahne tasarımının bulduğu örnekler, eser üzerinden ve sanatçı üzerinden olmak üzere ikiye ayrılabilir. Mevcut eserlerin sahne üzerinde dramatik aksiyona hizmetine yönelik dönüşümünde, resim kompozisyonu tasarım parçası olarak deformasyona uğratılabilmekte ve kolaj malzemesi olarak kullanılabilir. Özellikle sahne üzerinde canlandırılan hikâye, gerçek hayattan bir ressamın hayatı ise eserlerinin de onunla beraber tekrar yaşatılması, onun yaşamıyla bütünleştirilmesi biyografik tiyatro oyunlarında çokça kullanılan bir yöntemdir. Biyografik sahne eserlerinde, modern ressamların hayatlarından belirli kesitleri görselleştirme konusunda referans alınan resimler, aynı zamanda bu sanatçıların tercih ettikleri görsel ifade biçimlerindeki gelişim ve değişimleri de kronolojik olarak seyirciye sunmaktadır. Tiyatro oyunlarında birer dramatik karakter olarak kaleme alınmış ve canlandırılmış ressamlar arasında Vincent Van Gogh, Frida Kahlo, Francisco Goya, Pablo Picasso, George Seurat gibi önemli isimler sayılabilir. Biyografik oyun temsillerinden seçilen bu örneklerde, sahne tasarımlarındaki resimsel alıntılar üzerinden yaşamı anlatılan modern ressamların eserleri, kurgusal sahne mekânı ve hareket rejisi ile bütünleştirilmiştir.

Biyografik oyunlarda sanatçı figürlerinin yaygın bir biçimde kullanıldığı ve özellikle geleneksel/gerçekçi üslupta benzer mitsel algılarla biçimlendiği dikkati çekmektedir. Sanatçı biyografilerini kullanan oyunları edebiyat kuramındaki benzer bir biçimde küntlerdrama¹ olarak adlandırabiliriz. Büyük adam geleneği romantizmin derin otonom benlik tasarımının bir sonucudur. Romantizmin bireysellik nosyonu sanatçıyı içsel bir devrim yaşayan, bilinçli bir şekilde bağımsızlığına ulaşmaya çabalayan bir dahi olarak görmüştür. Romantik sanatçılar da otobiyografik anlatılarında kendilerini idealize imajlar vasıtasıyla stilize etmektedirler. Yazar tarafında ise sanatçının yaşam-sanat arasında kurduğu yoğun ilişki, onu biyografik özne olarak cazip kılmaktadır. Biyografik dram yazarları da romantizmin sunduğu şiirsellik ile tarihsel gerçekliğin ötesine geçerek, öznenin öyküsünün nezdinde hayatın asıl gerçeğini bulma amacına

¹ Sanatçılarla ilgili Alman dramaları için kullanılan terimdir. Hem drama hem de tiyatronun tarihi ile ilgili olan 'sahnedeki sanatçı' konusu üzerine oluşturulmuştur.

yönelmektedir. Bu gerçek, sanatçı-öznenin kişisel mitinde kendini gösterecektir. Kişisel mit sadece yaşantıda değil, hatta ondan da fazla sanat eserlerinde ortaya çıkacaktır. Böylece öngörülen yaşam-sanat bağı, sanat eserlerinin de tiyatro oyununa çeşitli düzeylerde dâhil olmasını ve sanatçının gerçek yaşantısını sürdürdüğü uzam olarak kullanılmasını sağlamaktadır (Ünlü, 2015, s. 219).



Şekil 1. *Artemisia*, Left Coast Chamber Ensemble, 2019 (Sachs, 2019).

Klasik resim dönemi sanatçılarından hayatlarından kesitlerin sahnede nasıl resmedildiğine sahne yapımları üzerinden bakacak olursak ilk olarak; 2019 yılında Left Coast Chamber Ensemble'in sahnelediği 'Artemisia' Operası (bkz. Şekil 1) örnek gösterilebilir. Sahne tasarımı Angrette McCloskey ve kostüm tasarımı ise Maggie Whitaker tarafından gerçekleştirilen yapımda, Barok ressam Artemisia Gentileschi'nin (1593-1656) hayatındaki başarı ve çöküş anlarına odaklanılmıştır. Yer yer sanatçının resim kompozisyonları, sahne arkasında fon olarak tasarım etmenine dönüşmekte ve sahne üzerinde oyuncuların duruşları ile referans alınan figüratif resimlerde görülen duruşlar arasında bağ kurulmaktadır. Gentileschi'nin hayatı sahne üzerinde dramatize edilirken, sahne tasarımında arka plana yerleştirilen parçalı panolar üzerine dijital projeksiyon ile sanatçının yağlı boya tabloları yansıtılmıştır. Bu tasarım yaklaşımı ile hem ressamın sanat hayatından önemli eserler, birden fazla kareyle seyirciyle buluşmuş hem de bu resimlerde görülen sahneler canlı olarak performe edilerek derinlikli dramatik tablolar oluşturulmuştur.

Romantizm akımının önde gelen isimlerinden olan İspanyol ressam ve gravür sanatçısı Francisco Goya'nın (1746-1828) sanat hayatının son dönemlerinden bir kesit sunan 'Goya (Ya Sanat Ya Ölüm)' oyununda ise ressamın en karanlık eserlerini ürettiği yaşlılık dönemleri, Antonio Buero Vallejo'nun kaleme aldığı metnin içerisinde alıntılanan resimleriyle bütünleştirilmiştir. Oyun metninde sahne sahne sembolik olarak kullanılan ve Kara Resimler (1819-1823) olarak anılan Goya'nın bu eserleri, sanatçının kendisi için yaptığı resimlerini birer sahne tasarımı parçasına ve görsel anlatı aracına dönüştürmüştür (Vallejo. 2000). 1998'de Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından da sahnelenmiş bu oyunda, metinde belirtilen eserler her bir sahneye uygun olarak, sahne fonuna projeksiyonla yansıtılarak Francisco Goya'nın yaşadığı trajik olaylar aynı dönemlerde ürettiği resimlerle görselleştirilmiştir.

Fovizm akımının en önemli ressamlarından Henri Matisse'in (1869-1954) hayatından bir kesiti sunan Jesse Kornbluth'un yazdığı ve Vantage Theatre tarafından 2018'de sahnelenen 'Color of Light' oyununda da bu

tarz bir sahne tasarımı yaklaşımı görmekteyiz. Bu temsilde Matisse'in renk teorilerine² dair görseller ve resim estetiği, hikâye akışı içerisinde çizimlerinden parçalar ve desenlerle sahne fonunda senkronize olarak yansıtılmıştır. Modern resim akımlarından sanatçıların hayatları, sahne üzerinde dramatize edilirken yaşamları, sanata dair görüşleri ve üretim aşamaları görsel olarak adeta iç içe geçmektedir. Ressam Egon Schiele'nin (1890–1918) resme yaklaşımını ve yaşamında karşılaştığı zorlukları anlatan *Pass the Blutwurst, Bitte* (Siyah Pudingi Uzat Lütfen) oyunu da buna bir örnektir. John Kelly tarafından yönetilen ve koreografileri tasarlanan oyun 2012'de New York'ta sahnelenmiştir. Sahne tasarımı için referans alınan Egon Schiele resimleri ise oyunun kimi sahnelerinde arka planda projeksiyonla gösterilmiş, kimi sahnelerde fiziksel olarak tuvallerle ön plana getirilmiş ya da sahnenin merkezinde oyuncular tarafından üç boyutlu hale getirilerek canlandırılmıştır.



Şekil 2. *Van Gogh*, Tiyatro Gerçek, 2012 (Gerçek, 2012).

2012 yılında Tiyatro Gerçek tarafından sahnelenen, Gordon Smith'in yazdığı tek kişilik biyografik oyun olan 'Van Gogh'un (bkz. Şekil 2) sahne tasarımı Nurullah Tuncer tarafından yapılmıştır. Oyun sırasında ünlü ressamın hayatından kesitler Hakan Gerçek'in ünlü ressamı canlandırmasıyla anlatılırken, anlatıyı oluşturan zaman dilimleri sahne üzerine yerleştirilen beyaz perdeye yansıtılan resimlerle görselleştirilmiştir. Oyunda kronolojik bir biçimde Van Gogh'un Paris'ten Arles'e taşınma süreci ve bu yeni kentteki yaşamı anlatılırken, dekorda ressamın atölyesini temsil edecek parçalar ile devasa bir tuval şeklinde kullanılan beyaz perdede gösterilen Van Gogh'un tabloları, O'nun bu dönemdeki hayatını resmetmektedir (Akmen, 2010).

² Fovizm'in temsilcilerinden Henri Matisse, anti-natüralist renk anlayışında eserler vermiştir. Az sayıda renkle zengin ve ritmik armoniler yaratmıştır.



Şekil 3. *Frida*, Florida Grand Opera, 2019 (Kakol, 2019).

Frida Kahlo (1907-1954), çalkantılı ve acılı yaşam hikâyesi ile pek çok kez farklı ülkede, farklı yapımlarda tiyatro sahnesi üzerinde canlandırılmış bir ressamdır. Resimlerinde hep kendi portresini farklı sürrealist kompozisyonlarda gördüğümüz Kahlo'nun, hayatını dramatize eden bu tiyatro yapımlarında da sanatçının resimleri referans alınmıştır. Bu yapımlardan birine örnek olarak Florida Grand Opera'nın 2019'da sahnellediği 'Frida' oyununu (bkz. Şekil 3) ele alabiliriz. Yapımın dekor ve kostüm tasarımcısı Monika Essen, oyunda Frida Kahlo'nun yaşamından en önemli anları, dekor tasarımında onun resimlerinden parçalarla görselleştirmiştir. Kostüm tasarımları da otoportre resimlerde resmedilen kıyafetlere göre tasarlanmıştır. İki boyutlu olarak projeksiyonla sahne üzerinde büyük panellere yansıtılan bu Frida Kahlo resimlerine ek olarak, resimlere yer yer görülen kelebek, kalp gibi nesnelere de sahnede üç boyutlu olarak yer almıştır. Adeta Kahlo'nun resimlerinden üç boyutlu bir kolaj izlenimi veren sahne tasarımı, bu resimlerde ön plana çıkarılan detayları, ressamın hayatından kesitler gibi yansıtmıştır.

Soyut Ekspresyonizm akımına dâhil edilen ünlü ressam Mark Rothko'nun (1903-1970) hayatından bir kesitin konu edildiği 'Kırmızı' oyunu, daha çok sanat eserinin yaratım sürecine, resmin akımlar içindeki dönüşümüne, sanat-sermaye ilişkisine odaklanmaktadır. Oyun hem kurgusunda hem kişileştirmesinde öylesine yalın tasarlanmıştır ki sanatsal tartışmalara uzak izleyiciyi bile içine çekebilmektedir. Rothko, ününün doruğunda olduğu dönemde New York'taki Seagram binasının çatısında açılacak Four Seasons adlı bir restoran için duvar resimleri siparişi almış ve bu resimleri asistanı ile birlikte hazırlama sürecine girmiştir. Oyun, seyirciye bu resimlerin yaratılma sürecini dramatize ederek aktarılmaktadır. Böylece ressamın eseri ve çoğu eserin kullandığı kompozisyon odak noktasına alınmıştır. Soyut Ekspresyonizm akımında görülen resim görselliği kadar performans etmeni de böylece oyun aracılığı ile ön plana getirilmiştir. Oyunda özel yaşantısına dair hemen hiçbir bilginin bulunmaması ve atölye dışında bir yaşamın gösterilmemesi, Rothko'nun adeta atölyede yaşayan biri olarak sunulması ressamın son yıllarının oyuna kaynak oluşturduğunu göstermektedir. Oyunda Rothko, kübizmi yıkan soyut ekspresyonizmin, yeni parlamakta olan pop-art tarafından yerinden edilmek üzere olduğu bir dönemde yapar Seagram binası resimlerini. Rothko oyununda, resimleri üzerine uzun süre nasıl düşündüğünü, bunun resim yapmanın en önemli parçası olduğunu, katman katman defalarca boyayarak bir resmi oluşturduğunu anlatmaktadır. Seyirci de sahnede düşüncenin olgunlaşıp resme dönüşme anına ve bu anın kutsallığına, kırılganlığına da böylece şahit olmaktadır (Ünlü, 2015, s. 297-303). Böylece hem resmin bir replikası canlanmış hem de bu

eserin oluşturulma süreci ve motivasyonları sahne üzerinde canlandırılarak bir tasarım etmenine dönüşmektedir.

Marco Mammucci'nin yazdığı ve yönettiği 2016 yapımı 'Tu Me Fais Tourné La Tête' (Başımı Döndürüyorsun) adlı fiziksel tiyatro eseri, sürrealist ressam Marc Chagall'ın (1887-1985) oyun kişisi olarak canlandırıldığı ve resimlerdeki kompozisyonlarından yararlandığı bir fiziksel tiyatro örneğidir. Sözel anlatıdan çok fiziksel performansa odaklanan oyunda referans alınan Chagall resimlerinden figürler ve duruşlar sahnede görselleştirilmiştir. Sahne üzerinde dekor kullanımından ziyade, kostümler ve ışıklarla resimlerdeki atmosfer ve renkler yakalanmaya çalışılmıştır. Fiziksel kısımlar dışında, sözel anlatının oluşturduğu kısımlarda ise Marc Chagall'ın performe edilen resim kompozisyonlarını resmetme anları, tıpkı ressamın görsel dili gibi şiirsel özelliklerle anlatılmaktadır.

3. Dramatik Anlatımın Sahne Fonundaki Resimlerle Görselleştirilmesi

Resim kompozisyonlarının tiyatro sahnesine aktarılma sürecinde iki boyutlu fiziksel yapısı bozulmadan dramatik anlatıyla bütünleştirilmesi pek çok sahne yapımında tercih edilen bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle modern dans gösterileri ve opera eserlerinin modern yorumlarında, gerek fiziksel koreografi ile gerek destansı anlatıyla görsel katman üzerinden paralellik kurabilecek resim kompozisyonları, sahne fonunda kullanılabilir. Böylece dans gösterilerinde sahnenin fiziksel hareket alanının, opera eserinde ise kalabalık oyuncu kadrosunun oyun alanını kısıtlanmaması için sahne tasarımına referans olarak seçilen resim, sahnedeki diğer tasarım etmenleriyle estetik anlamda uyumlanacak biçimde sahne fonunda yerini almaktadır.



Şekil 4. *Pictures at an Exhibition*, New York City Ballet, 2014 (Kolnik, 2014).

Bu kullanıma bir örnek olarak 2014'te New York City Ballet tarafından gösterimi yapılan 'Pictures at an Exhibition' dans gösterisinde (bkz. Şekil 4), koreograf Alexei Ratmansky'nin düzenine uygun olarak sahne tasarımcı Wendall K. Harrington ise, Wassily Kandinsky'nin *Color Study: Squares with Concentric Circles* (1913) resminden parçaları, projeksiyon aracılığı ile fonda iki boyutlu olarak kullanmıştır. Böylece Kandinsky'nin soyut sanata dair düşünceleriyle uyum göstererek renkler ve şekiller, hareket ve müzikle bütünleşmiştir. Wassily Kandinsky'nin, 1928 yılında Almanya Friedrich Tiyatrosu'nda gösterimi yapılan Modest Musorgski'nin 'The Great Gate of Kiev' eseri için sahne tasarımı ögesi olarak resmettiği soyut tablolar, sanatçının müzik-resim ilişkisine dair kuramsal fikirlerinin uygulaması olarak görülebilir. Kandinsky bu teorisinde, müzikal fikirleri ana renkler gibi işlemektedir. Soyut resimleri seslerle bütünleştirmektedir. 'Pictures at an Exhibition' eserinin sahne uyarlamasında da sahne tasarımı olarak hareketli resimler yapma fırsatı bulmuştur. Kandinsky, Mussorgsky'nin eserini Hartmann'ın temsili üslubuna geri çevirmek yerine, Bauhaus okulunun sözlüğünden geometrik figürlerin operatik bir hareketini

yaratmıştır. Anlatı oluşturmak yerine, müziği resme dönüştürmüştür. 2014 yılında yeniden 'Pictures at an Exhibition' ismiyle sahnelenen dans gösterisinde de Kandinsky'nin soyut görsel dili kullanılarak, sanatçının resim kompozisyonlarında yer alan kare ve yuvarlak parçaların sahne değişimlerine göre, parçalı olarak farklı kombinasyonlarda kullanıldığı bir örnek olmuştur. Dansçıların kostüm tasarımlarındaki renkler de bu şekillerin renkleriyle uyumlu olacak şekilde tasarlanmıştır (Battista, 2016).

Resim kompozisyonlarının bale gösterimlerinde sahne tasarımının önemli parçası olduğu örneklerden bir diğeri ise 2014 yılında Compagnia Finzi Pasca ekibinin sahnelediği 'La Verita' gösterisidir. Salvador Dali'nin (1904-1989) Mad Tristan ve İsolde (1944) resimlerinden esinlenen sahne tasarımcısı Hugo Gargiulo ve kostüm tasarımcısı Giovanna Buzzi, gösteride yer yer kostüm ve aksesuar tasarımlarında da bu resimdeki figürleri üç boyutlu olarak sahnede hareketlendirilecek şekilde hayata geçirmiştir (Sullivan, 2016). Bu tasarım yöntemine bir diğer örnek ise yönetmen ve koreograf Paulo Bortoluzzi'nin 1986'da sahnelediği 'Picasso'ya Saygı' adlı dans gösterisidir. Performansın odak noktası, yapımın isminden anlaşılacağı üzere Picasso'nun resimlerinde yarattığı kübik imgeler ve figürlerdir. Yapımın sahne tasarımcısı Beni Montresor da, bu görselliği yaratmak adına Picasso'nun resim kompozisyonlarını bütünlüklü olarak sahne fonunda sergilemektense, resimlerdeki kübik figürlerden ve nesnelere parçaları büyük boyutlarda monokrom ve iki boyutlu olarak yeniden yorumlamıştır.

Kübizm akımının önde gelen ismi Pablo Picasso'nun resimlerinden kompozisyonlar veya bu resimleri oluşturan etmenler de sahne görselliğinde kaynak eser olarak çeşitli yapımlarda kullanılmaya başlanmıştır. 26 Nisan 1937 yılında Bask bölgesindeki Guernica kentinin General Franco yanlısı Alman uçakları tarafından yerle bir edilmesi üzerine Picasso, Guernica (1937) resmine başlamıştır. Resim birçok tartışmaya yol açmasına rağmen kısa sürede efsaneleşmiştir. Sanat tarihinde belirgin bir yeri olan Guernica, özelden faşizmin, genelde ise modern savaşın acımasızlığına karşı sürekli bir protesto olarak görülmüştür. Guernica'yı yaparken Picasso zaten kafasında bulunan görünüşte çok farklı olan bir temada uyguladığı özel imgeleri kullanmıştır. Guernica, Picasso'nun acı çekmeyi nasıl imgelediği hakkında bir resimdir. 2009 yılında Teatro Regio di Parma tarafında sahnelenen 'I Lombardi alla Prima Crociata' (İlk Haçlı Seferinde Lombard'lar) eserinde (bkz. Şekil 5), Paolo Bregni sahne tasarımını gerçekleştirmiştir. Bu eserde Picasso'nun Guernica resmi, ışık yansıtmasıyla büyük ölçekte kullanılmıştır. Eserin savaş teması ile örtüşecek biçimde, savaşın trajik tarafı bu şekilde simgesel olarak tekrar sahnede resmedilmiştir (Franceschini, 2009).



Şekil 5. *I Lombardi alla Prima Crociata*, Teatro Regio di Parma, 2009 (Ricci, 2009).

4. Farklı Resim Kompozisyonlarının Bir Sahne Tasarımında Buluşması

Tiyatro yapımları için üretilen sahne tasarımlarında kullanılan resim yapıtlarının, eserin sanatçısından bağımsız olarak sözel anlatı oluşturulmuş bir oyunda kullanımlarına değinilecek bu bölümde, performans alanını görselleştiren veya şekillendiren farklı dönemlere ve sanatçılara ait birden fazla eserin sahnede kullanımına odaklanılacaktır. Kompozisyon bütünlüklerinin bozulmadan farklı resimlerin mekân veya atmosfer oluşturma amaçlı sahnede kullanımlarında dikkat edilen hususlar genellikle sahne tasarımında yer alan bu resimlerin stil, renk, estetik gibi açılardan birbiriyle uyumlu olmasıdır. Birden fazla resim kompozisyonunun kullanımı sahne değişimlerine göre sıralanan eserler veya farklı resimlerden alınan görsel etmenlerin tek mekânda buluşturulması da olabilmektedir.

Bu özelliklerde sahne tasarımlarına ilk örnek olarak Opera Philadelphia'nın 2018 yılında sahnelediği 'La Boheme' yapımında (bkz. Şekil 6), projeksiyonla sahne değişimlerine göre yansıtılan empresyonizm resim örnekleri, oyun atmosferini vurgulamak ve mekânsal özellikleri görselleştirmek üzere tercih edilmiştir. Oyununun sahne ve kostüm tasarımcısı Davide Livermore, mekan değişimleri ve atmosfer yaratımı amacıyla sahneye projeksiyon ışıklandırmasıyla tablolar şeklinde yansıtılacak resimleri ünlü empresyonist ressamların meşhur eserlerinden seçmiştir. Bunlar arasında Camille Pissarro'nun Güneşli Öğleden Sonra Fuar (1901) ve Opera Caddesi'nde Güneşli Sabah (1898) tabloları, Pierre Auguste Renoir'un Anemonlar (1898) tablosu, Vincent Van Gogh'un Yıldızlı Gece (1889) ve Ayçiçekleri (1888) tabloları bulunmaktadır. Resim kompozisyonları renk veya biçim olarak değiştirilmeden olduklarından büyük boyutlarda tasarım öğesi olarak kullanılmış ve oyun içerisinde hem mekân betimlemelerine hem de duygu durumlarının ifadesine karşılık gelecek biçimde kullanılmıştır (Sekoff, 2017).



Şekil 6. *La Boheme*, Opera Philadelphia, 2018 (Pisano, 2018).

Gerçeküstücülük akımının önemli temsilcilerinden ressam Rene Magritte'in (1898-1967) resim kompozisyonları sinema ve tiyatro alanında pek çok esere ilham kaynağı olmuştur. Sahne sanatları özelinde bakacak olursak bu örneklerden ilki, Magritte'in 1960 yılında resmettiği *The Postcard* (1960) isimli tablonun görsel olarak referans alındığı, 1990 yılında Ralph Koltai'nin sahne tasarımıyla *The Royal Ballet*'in sahnelediği 'The Planets' isimli eserdir. Bu tasarımda Rene Magritte'in sürrealist resminin odağında yer alan yeşil elma figürü, Ralph Koltai'nin sahne tasarımı fonunda gökyüzü perdesine resimdeki benzer oranlar ve renklerde yerleştirilmiştir. Resim kompozisyonunda bulunan insan figürünün nesnelere ölçeklendirmemizi sağlaması sayesinde, gökyüzünde devasa bir elmanın süzülüşü algılanmakta ve sahnede yaratılan

görsellikte de sahne ölçeklendirmesi bu algıya göre oluşturulmaktadır. Odadaki elma figürü haricinde resimde görülen mekânsal unsurlar, sahne tasarımında çıkarılmıştır. Sahne zemini ise dans gösterisindeki hızlı ve geniş hareketlere alan sağlayacak ölçüde boş bırakılmıştır.

Dalhousie Opera'nın 2016 yapımı Mozart'ın 'Sihirli Flüt' adlı eserinin yorumunda ise sahne tasarımı, yine Rene Magritte kompozisyonlarından izler taşımaktadır. Özellikle ressamın Galconda (1953) ve The Son of Man (1964) isimli resimlerindeki figürler, dekor ve kostüm tasarımlarında, anlatı ile bütünlük oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. State Theatre Company'nin 1990'da Avustralya'da sahnelediği William Shakespeare'in 'Yanlışlıklar Komedyası' oyununda da sahne tasarımcıları Shaun Gurton ve Browyn Jones, mekân ve atmosferin görselliğinin oluşturulması aşamasında Rene Magritte eserlerinden ilham almıştır.

Rene Magritte'in resimlerinden yola çıkılarak oluşturulmuş sahne tasarımlarına son örnek olarak, Maryland Opera Stüdyosu'nun 2004 yılında sahnelediği 'Hoffmann Masalları' yapımı (bkz. Şekil 7) gösterilebilir. Sahne tasarımcısı Erhard Rom bu oyun için dekor ve kostüm tasarımlarını oluştururken Magritte'in birden fazla resminden yararlanmışır. Referans eserler arasında sanatçının The Evening Gown (1954), The Wasted Effort (1954), Beautiful World (1962), La Goutte D'eau (1948), The False Mirror (1928), Black Magic (1945), The Human Condition (1935) adlı resimleri bulunmaktadır. Renk ve biçim açısından birbiriyile uyumlu resim etmenleri kaynaştırılarak, sahne üzerinde gerçeküstü bir atmosfer oluşturulması amaçlanmış ve oyunun masalsı anlatımıyla bütünlük oluşturması sağlanmıştır.



Şekil 7. *Hoffmann Masalları*, Maryland Opera Stüdyosu, 2004 (Raley, 2004).

Canadian Opera Company'nin 2015 senesinde sahnelediği 'Pyramus and Thisbe' eserinde (bkz. Şekil 8) sahne görselliği bütünüyle soyut dışavurumcu ressam Mark Rothko'nun üslubundan esinlenilerek tasarlanmıştır. Sahne tasarımını Paul Steinberg'in ve kostüm tasarımlarını Terese Wadden'in gerçekleştirdiği oyunda tamamen boş bir sahnede merkeze yerleştirilmiş uzun ve alçak bir platform ve dikey büyük duvar parçaları vardır. Sahnenin arka duvarı, Mark Rothko'nun resimlerini anımsatan büyük renk blokları şeklinde boyanmıştır. Sanatçının eserlerinde baskın olarak gördüğümüz biçimlendirme, opera sahnesinde devasa ahşap panolar üzerinde kullanılınca hem klasik esere modern bir görsel yorum katmış hem de renklerin yoğunluğu sayesinde dramatik anlatıya yeni bir katman sağlamıştır. Böylece resim, Pyramus ve Thisbe'nin bir duvarla ayrılmasını ve ölümden nihai birlikteliğini soyut olarak ifade etmektedir (Vincent, 2015).



Şekil 8. *Pyramus ve Thisbe*, Canadian Opera Company, 2015 (Beechey, 2015).

5. Sahne Tasarımında Mekan Ögesi Olarak Kullanılan Resim Referansları

Modern resim akımlarında gerçekliğin kırılması ve daha soyut anlatımlara yer verilmesi gözlemlenmektedir. Bu eğilim resimlerde tasvir edilen iç veya dış dünya görüntülerinin daha yenilikçi ve sanatçı özgü estetikle yaratılmasını sağlamıştır. Sanatçılar çoğu zaman resimlerinde kullandıkları mekânları veya uzamları da özgün çizgi, boyut ve renk kullanımları ile oluşturmuşlardır. Resmettikleri mekânların ve nesnelerin biçimine de duygu durumlarını görsel olarak yerleştirmişlerdir. Sahne tasarımlarında görülen resim referanslarında ise mekânı ve atmosferi tanımlayacak türden resim taklitleri, kaynak alınan resmin iki boyutlu yapısına üçüncü boyutu katarak sahne uzamına tamamen yerleştirilerek elde edilmiştir.

Resim kompozisyonlarının veya figürlerinin iki boyutlu, yüzeysel formundan sıyrılarak sahne hacmine yayıldığı veya oyuncular tarafından bedene kavuşturulduğu sahne tasarımlarına örnek olarak "André Chénier" yapımı incelenebilir. Avusturya'nın Bregenz şehrinde her yıl ağustos ayında düzenlenen Bregenz Festivali, dünyanın en büyük yüzen sahnesinde gerçekleşmektedir. Her sene etkileyici ve devasa sahne tasarımlarına ev sahipliği yapan bu festivalin yapımları arasında 2012'de sahnelenen 'André Chénier' operası yer almaktadır. Bu yapımın sahne tasarımında neo-klasik dönemi ressamlarından Jacques Louis David'in (1748-1825) Marat'ın Ölümü (1793) adlı tablosundan esinlenilmiştir. Bu tabloda yer alan figürün büyük ölçekte üç boyutlu olarak inşa edilmesi sonucunda, oyun sahnelerinin üzerinde oynanabileceği anatomik bir platform oluşmuştur. Oyuncular da bu devasa beden üzerinde oynamaktadır. Klasik resimde gördüğümüz iki boyutlu görüntü, adeta bir heykel gibi üç boyuta kavuşmuş ve opera sahnesine dönüşmüştür (Filipetti, 2011).

Modern resim örnekleri üzerinden bakacak olursak; 2012'de San Francisco Opera yapımı Verdi'nin 'Rigoletto' sahnelemesinde (bkz. Şekil 9), sahne tasarımını gerçekleştiren Micheal Yeargen, Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) metafizik resimlerindeki mekanlar, perspektif ve mimarisinden etkilenmiştir. Tasarımcı, sahne ışıklamasında da metafizik resimlerdeki atmosferi yakalayabilmeyi amaçlamıştır. Giorgio de Chirico'nun resimlerinde gördüğümüz bina yapıları, ışık kontrastları ve renk geçişleri bu oyunun dramatisasyonunda belirgin olarak yer almaktadır. Bu sahne tasarımında gördüğümüz yaklaşım, referans alınan bu resim kompozisyonlarından sadece mekân ve ışığa dair elementleri kullanarak atmosferi oluşturmaya yöneliktir (Hodge, 2012).



Şekil 9. *Rigoletto*, San Francisco Opera, 2012 (Weaver, 2017).

Sahne tasarımcısı Klaus Grünberg ise, Vocal Theatre Carmina Slovenica ekibinin Heiner Goebes yönetmenliğinde 2012’de sahnelediği ‘When the Mountain Changed its Closed’ oyununda, Henri Rousseau’nun (1944-1910) ‘Ormandaki Aslan’ resmini mistik mekân yaratmak için birebir kullanmıştır. Performans sırasında mekân yaratma amacıyla farklı ressamın eserlerinden de yararlanılmıştır. Henri Rousseau’nun resminin kullanıldığı sahnede, resimde yer alan aslan figürü çıkartılmıştır. Böylece resim sadece mekânı belirtici bir öğe olarak fonda yer almış ve görsel betimlemeler olarak oyunla bütünleşmesi sağlanmıştır.

İstanbul Oyun Atölyesi’nin 2008 yılı yapımı ‘Testosteron’ oyun gösteriminde sahne tasarımcı Bengi Günay, sahne görselleştirmesinde Salvador Dali’nin Mae West’in Yüzü (1934) adlı tablosundan yararlanmıştır. Resimdeki üç boyut etkisi, sahne derinliğine katmanlı şekilde yayarak, oyun boyunca başroldeki erkeklerin, kadınlarla ilişkileri üzerinden yaratılan komedi ve çatışmayı bu resim üzerinden sembolleştirerek çerçevelemiştir.

Henrik İbsen’in ‘Bir Bebek Evi’ (1879) adlı oyunu (bkz. Şekil 10) Huntington Theatre Company tarafından 2016 yılında sahnelenmiştir. Bu yapımda ise sahne tasarımını gerçekleştiren James Noone, atmosfer yaratımı açısından sahnenin gökyüzü perdesinin renklendirilmesinde Edvard Munch’un Çılgılık (1893) tablosunun renkleri ve çizgilerinden yararlanmıştır. Dekorun üç boyutlu formunu oluşturulan ve oyunun tek mekân olarak geçtiği ev bir kesit olarak tüm iç mekânı görülecek şekilde tasarlanmıştır. Bu evin arkasındaki gökyüzü perdesinde ise dış dünyanın korkutuculuğu ve gerginliğini ‘Çılgılık’ tablosundaki sıcak renklerdeki dalgalı çizgilerden oluşan gökyüzü tasviri yer almaktadır.



Şekil 10. *Bir Bebek Evi*, Huntington Theatre Company, 2016 (Erickson, 2016).

6. Resim Üsluplarının Kostüm Tasarımlarıyla Etkileşimi

Figüratif resimlerde görülen kompozisyonlar genellikle bir tiyatro sahnesini andırarak şekilde dramatize edilerek kurulmaktadır. Bu algıyı özellikle klasik, barok ve romantik resimlerde görülen duruşlar, tavırlar, mekân yerleştirmeleri ve gerçekliği en estetik biçimde yorumlama tercihleri oluşturmaktadır. Micheal Fried, 18. yüzyıl Fransız Resim Sanatı üzerine yazdığı 'Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot' (İçe Kapanma ve Teatrallık: Diderot Çağında Resim ve Resme Bakan) adlı kitabında, mizansende başka birinin algısıyla ortaya çıkan bir olumsuzluktan bahsetmektedir. O, "teatral" kavramını birçok resimde görebileceğimiz figürler için kullanmıştır. Güçlü renklerle resmedilmiş figürler sanki kendilerinin bir ressam tarafından çizildiklerinin farkındaymış gibi dururlar. Böylece teatral olarak sınıflandırılabilirler. Onların davranış tarzları önceden kurgulanmıştır. Fried, bu tür teatral davranışlar sergileyen figürlere içe kapanan davranışlar gösteren figürlerden daha düşük bir değer atfetmektedir (Fischer-Lichte, 2016, s. 318). Kalabalık figür mizansenleri içeren klasik resim kompozisyonlarında gözlemlenen bu tür teatral sahneler, sonrasında tiyatro sahnesinde çeşitli tabloların yeniden canlandırılması şeklinde performans ekiplerine ilham vermiş ve böylece bir sahneleme geleneğini açığa çıkarmıştır.

Tableau Vivant, 18. yüzyılda doğmuş, 1900'lerin başında Avrupa'da geliştirilmiş ve daha sonra Ro.Go.Pa.G (1963) ismindeki orta uzunlukta filmde yer almış ve çeşitli sanatçılar tarafından kullanılmış eski ama etkileyici bir modalitedir. 'Canlı resim' olarak tanımlanan 'tableau vivant' tekniği, bir veya birden fazla aktör veya model içeren statik bir sahnelemedir. Bu gösteriler genellikle kostümlü, dikkatlice pozlanmış, sahne veya manzaraya sahip olarak sabit ve sessiz özelliktedir. Tiyatro ve görsel sanatların yönlerini birleştiren ara form gibi ele alınabilir. Örneğin; 2011'de İtalya'da projelerine başlayan Teatri 35 ekibi, bu tekniği yaşatan ve çeşitli festivallerde sergileyen bir gruptur. Ekibin şu ana kadar tablolarını canlandırdığı usta ressamlar arasında Leonardo Da Vinci, Raffaello, Michelangelo ve Caravaggio vardır. Ekip, bu ressamların en ünlü ve figür sayısı bakımından kalabalık tablolarını sadece tiyatro sahnesi değil, kilise, şehir meydanı gibi çeşitli alanlarda da canlandırmışlardır. Bu gösterimler tablolarındaki mekân görselliğini ön plana çıkararak değil, kostüm, aksesuar ve figür duruşlarının kompozisyondaki gerçeğine uygun olmasına dikkat edilerek gerçekleştirilmektedir. Örneğin; 'Caravaggio's Tableaux Vivants' adlı gösterimde 15'e yakın Caravaggio tablosu klasik müzik eşliğinde iki dakikalık aralıklarla canlandırılmakta ve sahnelenmektedir.

Bu 'Canlı Resim' tekniği yaşatan ve amatör sahne oyuncularının da dâhil olduğu çeşitli tiyatro ve festival yapımları da mevcuttur. Bunlar arasında Pageant of Masters (Ustalar Geçidi) sayılabilmektedir. 1933 yılında itibaren Amerika Birleşik Devleti'nin California eyaletinde Sanat Festivali olarak düzenlenen bu etkinlikte, pek çok sanatçı klasik tabloları, mekân görselliğini de büyük bir çerçeve içerisinde az bir derinlikle sağlayarak canlandırmaktadır. Burada canlandırmadan kasıt, sahne üzerinde yaklaşık bir dakikalık sürelerle, tablolarındaki figürlerin, resme uygun duruşlarda hareketsiz olarak kompozisyonu büyük boyutlarda, resim estetiğiyle oluşturmasıdır. Bu tekniğin dramatik bütünlüklü bir tiyatro eseri içerisinde kullanımına ise yine Amerika Birleşik Devletleri, Güney Carolina eyaletinde 2020'de sahnelenmiş 'Living Gallery' isimli yapım gösterilebilir. Bu yapımin sahne tasarımı için seçilen resim kompozisyonları ise oyunun dramatizasyonuna göre İncil anlatılarının tasvir edildiği Rönesans tablolarıdır. Bu yapımda oyuncuların canlandırdığı tarihsel karakterler, ara sahnelerde bu teknikle üç boyutlu tabloları oluşturmaktadır. Kostüm ve makyaj tasarımları da resimsel bütünlüğü tamamlayacak şekilde fırça darbeleriyle biçimlendirilerek boyanmış ve renklendirilmiştir.

Stardust Theatre'nin 2006 yılında sahnelediği 'Rembrandt Müzikali'nde ise barok ressamın çalkantılı yaşamına yeni bir şaşırtıcı bakış getirilmektedir. Müzikalin sahne tasarımında yer yer dönemin mimarisini yansıtan işlemler kullanılmıştır. Kostüm tasarımında da 17. yüzyıl dönemi kıyafetlerine uygun üslup kullanılmıştır. Bazı sahnelerde Rembrandt'ın (1606-1669) resimlerinden portreler fon perdesine yansıtılmıştır. Koreografide ise Rembrandt'ın en meşhur ve en kalabalık resimlerinden Gece Devriyesi (1642)'nin canlandırması mevcuttur. Bu sahnede resim kompozisyonunda görülen tüm karakterlerin yerleşimi, sahnede birebir resmedilmiştir.

Neo-Empresyonizm'in de öncüsü sayılan Georges Seurat, sanatsal ve bilimsel bir teknik olan Noktacılık'a (Pointillism) öncülük etmiştir. Bu teknikle paletindeki renklerin ayrı ayrı duygular taşımasını ve belirli optik bir sistem yaratmayı amaçlamıştır. Sanatçı, her rengin izleyicide neşe, acı, hüzn gibi farklı duygular uyandıracığına inanmıştır. Bu duygu tepkimeleri chromoluminarizm³ tekniğini oluşturmuştur. Eserlerinde

³ Renklerin optik olarak etkileşime giren ayrı noktalara veya yamalara ayrılmasıyla tanımlanan Neo-Empresyonist resimdeki karakteristik stildir.

hacimli biçimler uzaktan bakıldığı zaman ton değişiklikleri yaratarak birbiriyle bütünleşen renkler, form kazanan nesnelere ve hacimsellik veren farklı renk noktalarından oluşmaktadır. Ayrıca Seurat, Kübizm ve Konstrüktivizm gibi akımların habercisi olma niteliği taşımaktadır. 1884-86 yıllarında yaptığı 'La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası' isimli tablosu gerçek hayattan alınarak yapılmış eskizlerden oluşmaktadır. Resim bir adanın dingin bir köşesini gösterir ve kentlilerden oluşan bir kalabalık, güzel havanın keyfini çıkarmaktadır (Midgette, 2014).

Stephen Sondheim'in kaleme aldığı 'George ile Parkta Bir Pazar' adlı müzikalde, Georges Seurat ile onun 'La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası' (1886) isimli resminde görünen modeli 'Dot' arasındaki ilişki konu edinmektedir. Oyunun 1984'te Off-Broadway'deki yapımında sahne tasarımı Tony Straiges, kostüm tasarımı ise Patricia Zipprodt ve Ann Hould-Ward tarafından yapılmıştır. Sondheim'in oyun metninde Seurat'ın resminden yola çıkılarak kurgulanan dünyada ressamın düzen, tasarım, simetri, denge ve uyumu cisimleştiren bir sanat eseri yaratmak üzere dünyayı yeniden düzenleyip geliştirerek, gerçeğin çirkin karmaşasını dönüştürme süreci anlatılmaktadır. Sahne tasarımı, resim sanatını nasıl algıladığı ve icra ettiği gösterilen Seurat'ın, iki yıllık bir başyapıt üretme sürecini kurgusal düzeyde resmin içindeki figürleri canlı birer karaktere dönüştürülerek görselleştirilmektedir. Metnin bu yapısından dolayı müzikalin farklı ekiplerce her yapımında oyuncular tarafından 'La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası' canlı resim olarak sahneye taşınmaktadır. Performans sırasında Seurat, ön sahnede üç boyutlu oyuncular ve arka planda iki boyutlu silüetlerle resmini yapmaktadır. Seurat başyapıtını seyircilerin gözleri önünde oluştururken Straiges'in dekorları zemin boyunca fırlayarak ortaya çıkar ve ön sahne 'gerçek karakterler'in mekânın arka sahne hacmini dolduran boyalı karakterlerden ayırt edilmesine olanak sağlar. Straiges, resimde perspektif duygusunu yaratmak için iki boyutlu açılır dekorları yerleştirerek perspektifi dönüştürmüştür. Sahne arkası ölçeği, ön sahnedeki oyuncularla orantılıdır. İki boyutlu açılır dekorlarla üç boyutlu oyuncuları birleştirerek tüm 'boyalı' imge düzleştirilmiştir (Benedetto, 2012, s. 172). Oyunun ışık tasarımı ise Richard Nelson tarafından yapılmıştır. Özel efekt ekibiyle, Seurat'ın stüdyosunun ve parkın üç boyutlu dekorunu ve resmin bitmiş halinin sahne büyüklüğünde replikasını yapmak için yakın işbirliği halinde çalışmıştır. Seurat'ın fırça vuruşlarının dokusunu verebilmek için pin spotlarla aydınlatma kullanmıştır. Nelson, resmi körü körüne yeniden yaratmak yerine ressamın tekniğini sezdirecek bir atmosfer yaratmıştır (Benedetto, 2012, s. 176). Bu tasarım yaklaşımlarının birleşimiyle bu sahneleme örneğinde, bir resim kompozisyonunun nasıl iki boyutlu bir zeminden derinlik halde üç boyuta evrilebileceğini görmekteyiz. Oyunun odak noktası olan resmin figüratif ve kalabalık bir sahne olması ile birlikte tüm resim kalabalık oyuncu kadrosu ile tiyatro sahnesine yayılmaktadır. Aynı zamanda oyunun farklı prodüksiyonlarında döner sahne zemini de kullanılarak derinlikli olarak resmedilen kompozisyonun farklı açılardan izlenebilmesi sağlanmaktadır.

Kostüm ve makyaj tasarımlarındaki resimsel üslup etkilerini inceleyebileceğimiz örnekler arasında ise ilk olarak 2016 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen 'Huzur' oyunu gösterilebilir. Kostüm ve makyaj tasarımlarını Şirin Dağtekin Yenen'in yaptığı bu oyunda Art Nouveau ve Empresyonizm resimlerinde görülen desenler ve süslemeler kıyafetlerde dikkat çekmektedir. Özellikle Vincent Van Gogh'un ve Gustav Klimt'in resimlerinden detaylarla kostüm tasarımları şekillendirilmiştir. Oyuncuların makyaj tasarımlarında ise resimsel etkiyi destekleyecek şekilde fırça darbeleri biçimleri ve çizgileri kullanılmıştır.

Rossini'nin 'Il Viaggio a Reims' (Reims'e Yolculuk) adlı eseri 2017'de Opera Australia tarafından sahnelenmiş (bkz. Şekil 11) ve yapımın sahne tasarımı Paolo Fantin, kostüm tasarımlarını Carla Teti gerçekleştirmiştir. Sahne tasarımı sanat tarihinden pek çok ünlü resmin figürleri ve ressamlar canlandırılmıştır. Bazı sahnelerde sahne çerçevesi içerisine, tekrar bir resim çerçevesi eklenerek içerisinde canlandırılan klasik resim kompozisyonu, kalabalık bir oyuncu kadrosu tarafından resmedilmiştir. Eserin sanat galerisi olarak tasarlanan sahnelerinde ise modern döneme ait eserlerden figürler, buldukları resimlerin yanında canlı birer figür olarak vücuda getirilmiştir. Bunlar arasında, Frida Kahlo ve Van Gogh'un oto porteleri, Pablo Picasso'nun Dora Maar'ın Portresi (1937) tablosu, Rene Magritte'in Adamın Oğlu (1946) tablosu, Diego Velazquez 'in Infanta Margarita (1659) tablosu, Fernando Botero'nun Melankoli Adam (1989) tablosu ve Keith Haring'in meşhur çöp adam figürü bulunmaktadır. Gerek kalabalık bir klasik dönem resim tablosunu sahne üzerinde atmosfer, ışık ve kompozisyon olarak yeniden canlandırma ve yaratma, gerek modern resim örneklerinden figürlerin kostüm tasarımlarıyla aslına uygun biçimlendirilmesi açısından bu yapım, etkileyici bir görsellik oluşturmuştur. Aynı zamanda sanat tarihinden pek çok tablonun aynı sahne tasarımı uyumlu bir şekilde bütünleştirilebilmesi açısından başarılı bir uygulama olarak göze çarpmaktadır (Papale, 2017).



Şekil 11. *Reims'e Yolculuk*, Opera Australia, 2017 (Baus, 2017).

7. Resim Üsluplarının Sahne Tasarımında Yeniden Yorumlanması

Sahne tasarımlarındaki resimsel alıntılama tercihlerinde, dekor, kostüm ve aksesuar etmenlerinde yer alan bir modern resim figürü veya kompozisyonunun birebir görüntüsü, alıntılanan ressamla, oyun metni arasında duygusal veya düşünsel bir bağlantı arama isteği uyandırabilir. Birebir eser referansında, kullanılan görsel eserin yapıldığı dönem, eserin sanatçısı, eserin konusu, simgeleştirdiği fikir gibi birçok katmandan dramatik anlatı ile eklemleme durumuna geçebilir. Bu durumda ele alınan resmin, bütünlüklü haliyle görsel veya düşünsel katman içinde bulunduğu sözel ve fiziksel anlatıya uyumlanmaması izleyici tarafında yanlış iletilere alınmasına sebep olabilir. Dolayısıyla sahne gösterimi içinde yer alan ve görsel tasarımın çoğunluğunu oluşturan resme fazla anlam yükü binebilir. Öte yandan sanat tarihinde çokça karşılaşılan, birçok esere göre yazılı kaynaklarda veya tasarım ürünlerinde daha çok referans gösterilmiş popüler resim örnekleri, seyirci tarafında geçmişte etkileşime geçilmiş bu eser vasıtasıyla hatırlatacağı imgeler zihinlerde değişkenlik gösterebilir. Sahne tasarımını oluşturan dekor, kostüm, aksesuar, ışıkla, makyaj gibi birden fazla katmanı hazır bir resim kompozisyonu üzerinde birleştirmenin verimli yollarından biri de sahne tasarımcısının, referans aldığı sanatçı veya eserlerin estetiğine, biçimine kendi yorumunu katarak sahne görselliğine taşınmasıdır.

Resim, animasyon, baskı, performans sanatları gibi farklı disiplinlerde çalışmalarını sürdüren çok yönlü sanatçı William Kentridge'in (d.1955) sahne tasarımı çalışmalarında pek çok modern ressamın etkisi gözlemlenmektedir. Örneğin, New York Metropolitan Operası'nın 2015'de sahnelediği 'Lulu' yapımında Kentridge, sahne görselliğini oluştururken ürettiği kaligrafik çizimlerde Pablo Picasso, Henri Matisse, Emile Nolde, Max Beckmann ve Otto Dix gibi modern ressamların stilleri, figür biçimleri gözlemlenmektedir. Hem kostüm tasarımlarında hem sahne üzerine projeksiyonla yansıtılan çizimlerde bütünlüklü bir çizgi estetiği oluşturulmuş ancak tek elden çıkmış bu tasarım çizimlerinde farklı sanatçıların fırçalarından resimsel alıntılar gözlemlenmektedir (Mccoy, 2016).

2013 yılında Londra Ulusal Tiyatrosu tarafından sahnelenen 'Emile and the Detectives' yapımında ise Alman Ekspresyonizm resim estetiğiyle biçimlendirilmiş bir mekân tasviri görülmektedir. Sahne tasarımcısı Bunny Christie'nin gerçekleştirdiği sahne tasarımında, karanlık bir şehrin diyagonal çizgiler ve birbirine çarpık formlarla betimlenmesi ressam Lyonel Feininger'ın (1871-1956) resimlerini anımsatmaktadır. Feininger'ın resimlerinde çoğunlukla görülen ekspresyonist şehir tasvirleri ve bu resimlemelerdeki homojen koyu-açık renk geçişleri, sahne tasarımındaki ışıkla tercihleri ile paralellikler göstermektedir (Billington, 2013).

Royal Shakespeare Company'nin 2016 yılında sahneye koyduğu 'Hamlet' yapımında ise, sahne tasarımcısı Paul Wills ve kostüm tasarımcısı Cathy Hill tarafından, oyunun görsel dili soyut dışavurumcu ressam Jean Michel Basquiat'nın (1960-1988) resimleri, fırça darbeleri, simgeleri referans alınarak oluşturulmuştur. (bkz. Şekil 12) Klasik bir Shakespeare eserine modern bir yorum katan bu görsel tercih ile Basquiat resimlerinde görülen şekiller, çizgiler, semboller dekor, kostüm, aksesuar tasarımlarının tümüne işlenmiştir. Sahne tasarımını oluşturan etmenlerin görselliğine bakıldığında, Basquiat'nın tasarladığı dünyada trajik bir öykü izleniyor etkisi yaratmaktadır. Ancak bu tasarım yaklaşımında ressamın tek bir resmi kaynak alınıp, sahneye uyarlanmamış, sanatçının eserlerinde görülen kendine has resim üslubu oyunun bütün yüzeylerine göre parçalanıp, yorumlanarak aktarılmıştır (Howes, 2018).



Şekil 12. *Hamlet*, Royal Shakespeare Company, 2016 (Harlan, 2018).

8. Sonuç

Tiyatronun resim sanatı ile renk kullanımından tonlamaya, ritim ve harekete ve perspektife kadar benzerlikleri vardır. Sanatın disiplinler arası özelliği, farklı disiplinlerdeki uygulayıcıların birbirlerinden etkilenmesini mümkün kılmaktadır. Bu etkileşim sanat uygulayıcıları tarafından kendi alanlarına aktarıldığında ortaya, etkileşimin sonucu olarak son derece zengin ve katmanlı bir çalışma çıkmaktadır. Resmin temel unsurlarını bilen ve bu unsurları sahne üzerinde uygulayan dekoratör, yönetmen ve oyuncular oyunun görsel ve işitsel iletilerine yeni katmanlar ekleyebilmektedir. Oyun başlayıp perde açıldığında seyircinin gördüğü ilk görüntü sahne dekorudur. Resmin unsurlarından oluşan bu görüntünün doğru düzenlenmesi, perdenin açılmasından oyunun bitimine kadar oyunun mesajının seyirciye iletilmesi bakımından yönetmenin ve sahne tasarımcısının en güçlü anlatım araçlarından ve oyuncuların en güçlü desteklerinden biridir. Nasıl ki dekor elemanları sahnede yaşamın bir görüntüsünü oluşturuyorsa, resim yüzeyinde de resmin elemanları yaşamın parçalarını oluşturur ve resim yüzeyi yaşamın görüntüsüne dönüşür. Tiyatro ve resim sanatları bu bakış açısıyla da birbirine benzemektedirler. Tiyatroda yaşamın sahnelenmesi gibi, resim yüzeyinde de formlar, çizgiler ve renklerle yaşamdan anlar oluşturulmaktadır (Nakilcioğlu, 2019, s. 30-31).

Çalışmada ele alınan örnek sahne yapımlarında da gözlemlendiği gibi sahne tasarımlarında resim unsurları, tek tek ya da bir arada yorumlanabilmektedir. Sahne eserinin görsel kimliği ve dramatik atmosferi için seçilen resim kompozisyonu kimi zaman biçimsel deformasyonlara uğratılmadan seyircinin tanıyabileceği şekilde kullanılmış kimi zaman birkaç eserin veya sanatçının üslubundan yararlanılarak resimsel bir dünya yaratılmıştır. Tiyatro eserinde bir yorumlama biçimi olarak referans alınan resim unsurları, sahnenin reji planlaması ve hacimsel yapısı düşünülerek uygulanmaktadır. Bir sahnede boyayla birebir çalışma olmasa da yüzeyler, renkler, formlar ve derinlik vardır. Bu unsurlar, sahnede resim temeliyle düşünmek ve sahneyi resim temeliyle tasarlamak için gereklidir. Bu tarz bir tasarım yaklaşımında alıntılanan resim eserleri, sahne tasarımını oluşturan kostüm, dekor, aksesuar ve ışık uygulamalarının parçalı yapısında bütünlüklü bir görünüm ve anlatı oluşturmak üzere katmanlı bir şekilde kullanılabilir. Üretim aşamasından temsil aşamasına geçildiğinde ise seyircinin, sahne tasarımının temelini ve görsel kimliğini oluşturan resim referansını algılayabilmesi, alıntılanan eserin veya resim üslubunun özgünlüğü ve tanınırlığına bağlıdır. Bu doğrultuda performe edilen tiyatro eserinin sahne üzerindeki görsel kimliği, iletleri, dokuları ve renkleri oluşturan resim kompozisyonu ile homojen bir şekilde içerik bağlamında uyum sağlaması dramatik anlatıya zenginlik katmaktadır.

Teşekkür

Bu makalenin kuramsal çerçevesine yaptığı katkılarından dolayı doktora tez danışmanım Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen'e teşekkür ederim.

Kaynakça

- Akmen, Ü. (2010, 19 Ocak). Van Gogh. *Tiyatro Gerçek*. https://tiyatronline.com/van-gogh_-tiyatro-gercek-6877
- Battista, A. (2016, 27 Nisan). Two approaches to costume designs: from André Derain to Adeline André. https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2016/04/andre-derain-adeline-andre.html
- Baus, M. (2017). Reims'e yolculuk. *Opera Australia*. <https://features.opera.org.au/art-of-il-viaggio-a-reims/index.html>
- Beechey, G. (2015). Ideal Pyramus and Thisbe. <https://www.ludwig-van.com/toronto/2015/11/09/scrutiny-pyramus-and-thisbe-repeat-after-me-less-is-not-less/>
- Benedetto, S. Di (2012). *Tiyatro tasarımı*. De Ki Yay.
- Billington, M. (2013, 5 Aralık). Emil and the detectives. *Review*. <https://www.theguardian.com/stage/2013/dec/05/emil-detectives-review>
- Erickson, T. C. (2016). Huntington theatre company announces 2018-19 season. <https://www.americantheatre.org/2018/03/02/huntington-theatre-company-announces-2018-19-season/>
- Filippetti, J. (2011, 11 Ağustos). "André Chénier opera on the Lake at Bregenz", <https://www.designboom.com/art/andre-chenier-opera-on-the-lake-at-bregenz/>
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik*. Ayrıntı Yayınları.
- Franceschini, L. (2009, 15 Ocak). Parma, Teatro Regio: "i lombardi alla prima crociata", <https://www.gbopera.it/2009/02/i-lombardi-aprono-la-stagione-invernale-al-regio-di-parma/>
- Gerçek, H. (2012). Van Gogh. *Tiyatro Gerçek*. <http://www.tiyatrogercek.com/oyun.asp?oyun=130>
- Harlan, M. (2018). Hamlet. *Royal Shakespeare Company*. <https://www.todaytix.com/x/london/shows/9251-hamlet>
- Hodge, P. (2012, 23 Eylül). SF opera's stunning setting of Verdi's masterpiece. *Rigoletto Review*. <https://operanut.net/2012/09/rigoletto-review-sf-operas-stunning-setting-of-verdis-masterpiece/>

- Howes, S. (2018, 5 Mayıs). 'Hamlet' by the Royal Shakespeare Company. *Review*.
<https://dcmetrotheaterarts.com/2018/05/05/review-hamlet-by-the-royal-shakespeare-company/>
- Kakol, C. (2019). Frida. *Florida Grand Opera (2019)*. <https://www.schmopera.com/appropriately-strange-frida-at-fgo>
- Kolnik, P. (2014). New York city ballet. *Symphonic Dances, Pictures at an Exhibition, This Bitter Earth, Everywhere We Go – Washington*. <https://dancetabs.com/2015/04/new-york-city-ballet-21st-century-choreographers-bill-washington/>
- Mccooy, A. (2016, 15 Aralık). William Kentridge Takes New York.
<https://brooklynrail.org/2015/12/theater/william-kentridge-takes-new-york>
- Midgette, A. (2014, 18 Ekim). When art sings: *How Paintings Have Fared on the Musical and Opera Stage*.
https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/when-art-sings-how-paintings-have-fared-on-the-musical-and-opera-stage/2014/10/15/e1292446-53d8-11e4-809b-8cc0a295c773_story.html?utm_term=.dd1582629171
- Nakilciđlu, B. (2019). *Devlet tiyatrosu sahne dekorunda resim unsurları bağlamında gerçekleştirme yöntemi (1980-2010)*, [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı.
- Papale, I. (2017, 1 Temmuz). Damiano Michieletto e Stefano Montanari regalano uno strepitoso Viaggio a Reims di Rossini al Teatro dell'Opera di Roma. <https://www.danzaeffebi.com/dintorni-danza/damiano-michieletto-e-stefano-montanari-regalano-uno-strepitoso-viaggio-reims-di-rossini-al-teatro-dellopera-di-roma/>
- Pisano, S (2018). Opera Philadelphia presents 'La Bohème'. https://bachtrack.com/de_DE/review-boheme-livermore-vasquez-johnson-rovaris-opera-philadelphia-april-2019
- Raley, J. (2004). Hoffmann Masalları. *Marylan Opera Stüdyosu*. <https://www.erhardrom.com/portfolio-1#/tales-of-hoffman>
- Ricci, R. (2009). I Lombardi alla Prima Crociata - Teatro Regio di Parma.
<http://www.liricamente.it/showdocument.asp?iddocumento=250>
- Sachs, V. (2019). Left Coast Chamber Ensemble 2019 Review: 'Dorothea and Artemesia'.
<https://operawire.com/left-coast-chamber-ensemble-2019-review-dorothea-and-artemesia/>
- Sekoff, H. (201, 6 Aralık). 'La Boheme' At Philadelphia Opera Uses High-Tech Van Goghs and Renoirs,
https://www.huffpost.com/entry/opera-company-of-philadelphia_n_1912294
- Sullivan, L. (2016, 28 Mart). Finzi Pasca contemporary circus to perform 'La Verità' April 21 at Eisenhower, <https://news.psu.edu/story/399962/2016/03/28/arts-and-entertainment/finzi-pasca-contemporary-circus-perform-%E2%80%98la-verit%C3%A0%E2%80%99>
- Ünlü, A. (2015). *Biyografi ve biyografik dram*. NoteBene Yay.
- Vallejo, A. B. (2000). *Goya, ya sanat ya ölüm*(H. Tukur, Çev.) Can Yayınları.
- Vincent, M. (2015, 9 Kasım). Pyramus and Thisbe: Repeat after Me, Less is Not Less, <https://www.ludwig-van.com/toronto/2015/11/09/scrutiny-pyramus-and-thisbe-repeat-after-me-less-is-not-less/>
- Weaver, C. (2017). San Francisco Opera Opens 90th Season with Verdi's 'Rigoletto'.
<http://www.classicalvoice.org/review/san-francisco/2017/6/10/san-francisco-opera-kicks-off-summer-season-with-rigoletto>

Beyaz Tekstil ve Giyim Ürünlerinde Anlam

Meaning in White Textile and Garment Products

Cemal Meydan, *Tekstil ve Moda Tasarımı, Dokuz Eylül Üniversitesi*
Gözde Ağca, *Tekstil ve Moda Tasarımı, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

Bir tekstil ya da giysinin sosyal düzeyde anlamlandırılmasında renk önemli bir unsuru oluşturmaktadır. Tekstiller ya da giysiler renkleri ile ait olduğu kültür, coğrafya, inanç sistemi ile çeşitli sembolik roller üstlenebilmektedir. Bu doğrultuda geçmişten günümüze geniş bir anlam çeşitliliğine sahip olan beyazın, kendi anlamını bağlı olduğu tekstil ya da giysi örneklerine yansıtarak, güçlü çağrışımlar kazandırdığı mevcut örnekleri üzerinden açıkça gözlemlenebilmektedir.

Beyaz genel olarak, aydınlık, saflık, kutsallık, günahsızlık, bekaret, eşitlik, temizlik, güç, umut çağrışımları ile öne çıkmaktadır. Bu çağrışımları ile bağlantılı olarak beyaz, kutsal kabul edilen kişilerin giysileri ve aksesuarlarında tercih edilen bir renk olmuştur. Beyaz aynı zamanda kültürel olarak yüceltilen, adalet ve eşitliği savunan, yüksek makam ya da mevki sahibi kişiler ile özdeşleştirilmiş ve kullanımı sınırlandırılmıştır. Beyaz, mendil ve bayrak gibi örnekleriyle sözsüz bir iletişim aracı rolü üstlenmiş, belirli bir ideoloji ya da amaca yönelik gelişen gruplar ve uygulamalar ile hem görsel hem iletişimsel bir işlev kazanmıştır.

Bu çalışmada beyazın anlam ve çağrışımlarının, tekstil ve giysi ürünlerinin mevcut anlamlarını nasıl etkilediği ve şekillendirdiği araştırılmıştır. Bu doğrultuda, yazılı ve görsel kaynaklar taranarak, zaman ve mekân gözetilmeksizin beyaz tekstil ve giysi örnekleri bir araya getirilmiş ve anlamsal kazanımları göz önünde tutularak belirli kategoriler altında toplanmıştır. Beyazın tarihsel yolculuğu belirli örnekler üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Beyaz tekstiller, beyaz giysiler, din ve tören, ritüel ve iletişim, ideoloji ve statü, protesto ve farkındalık.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Tekstil tasarımı, moda tasarımı, sosyolojide renk algısı.

Abstract

Color is an important element in making sense of a textile or garment on a social level. Textiles or garments can hold various symbolic roles by making sense of the culture, geography, belief system to which it belongs with its colors. In this respect, it can be clearly observed through existing examples that white, which has a wide variety of meanings from past to present, reflects its own meaning to textile or clothing samples and accretes strong connotations.

White generally stands out with its connotations of lightness, pureness, holiness, sinlessness, chastity, equality, cleanliness, power, hope. Along with these connotations, white has become a preferred color in the clothes and accessories of holy persons or clergy. White has also been identified with and restricted in use by those who are culturally exalted, advocating justice and equality, holding high office or position. White has taken the role of a non-verbal communication tool in conjunction with examples such as handkerchiefs and flags, has gained both a visual and communicative function with groups and practices developed for a particular ideology or purpose.

In this study, it was researched how the meanings and associations of white affect and shape the current meanings of textile and clothing products. For this purpose, by scanning written and visual resources, white textile and clothing samples were brought together regardless of time and place, and were grouped under certain categories considering their semantic achievements. White's historical journey has been revealed through specific examples.

Keywords: White textiles, white garments, religion and ceremony, ritual and communication, ideology and social status, protest and awareness.

Academical disciplines/fields: Textile and fashion design, color perception in sociology.

- **Sorumlu Yazar:** Cemal Meydan, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No:209, 35390, Buca, İzmir.
- **e-posta:** cemal.meydan@deu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-6185-0151
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 22.09.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.893085

Geliş tarihi: 08.03.2021 / **Kabul tarihi:** 17.08.2021

1. Giriş

Renklerin bir kişinin kimliğini yansıtabildiği ya da bir iletişim aracı olarak kullanılabilirdiği düşünülmektedir (Nazri vd., 2015, s. 3). Bu doğrultuda, tekstil ürünlerine renkleri ile bağlantılı olarak iletişimsel işlevler ve kavramlar atfedilebilmektedir. Her ne kadar bir ürün ile birlikte yorumlandığı düşünülse de rengin anlamı büyük ölçüde rengin kendi tarihi ile ilişkilidir. Rengin anlamını ise zaman içindeki hareketi oluşturmaktadır (Harvey, 2008, s. 80).

Beyaz, insanlık tarihinde uzun bir geçmişe sahip olmuş, bu süreçte gerek bir renk olarak gerek birleştirildiği ürün ile yorumlanarak sosyal düzeyde birçok anlam atfedilmiş ve dolaylı olarak bir iletişim aracına dönüşmüştür. Tekstil ve giysi örnekleri üzerinden ele alındığında çoğunlukla beyazın kendi etimolojik ve sembolik anlamlarını bu ürünlere taşıdığını ve bu ürünlere kendi rollerinden daha baskın ifadeler kazandığı söylenebilmektedir. Bu doğrultuda öncelikli olarak beyazın kendi anlamı, etimolojisi ve sembolizminin araştırılması, beyaz tekstil ve giysi ürünlerinin iletişimsel rolleri ile ilişkilendirilerek çeşitli tespitler yapılabilmesine olanak sağlamaktadır.

“Türkçe beyaz kelimesinin etimolojik kökeni Arapça’dır. Arapça’da “byd kökünden gelen bayād بياض *beyaz olma, beyazlık, beyaz renk* kelimesinden geçmiştir” (Etimolojitetürkçe, t.y.). Merriam-Webster sözlüğüne göre beyaz kelimesinin İngilizce kökeni *white* eski İngilizce *hwīt* kelimesinden evrilmiştir; eski yüksek Almanca *hwiz* (beyaz), Slav *světŭ* (ışık), Sanskrit *śveta* (beyaz veya parlak) kelimeleri ile benzerlik göstermektedir (Blumhagen, 1979, s. 114).

Beyaz, ışığın mutlak rengi olarak tanımlanabilmektedir (Yu, 2014, s. 64). Tarihte renk teorileri incelendiğinde, teorilerde beyazın ve beyaz ışığın diğer renklerin oluşumundaki etkisi üzerine yorumlarla karşılaşmaktadır. Bilinen ilk renk teorisini geliştiren Aristoteles’e göre tüm renkler beyaz ve siyahtan (aydınlık ve karanlıktan) gelmiş ve dört elementle (su, hava, toprak ve ateş) ilişkili olmuştur. Bu görüş Newton’un teorisine kadar yaygın bir biçimde benimsenmiştir. Isaac Newton berrak beyaz ışığın yedi görünür renkten oluştuğunu göstermiştir. Görünür spektrum, elektromanyetik spektrum içindeki insan gözüyle görülebilen dar kısımdır (Smithsonian Libraries, t.y.). Fizik alanı kapsamında beyaz, görünür spektrumun tüm dalga boyları birleştiğinde insan gözü tarafından görülen ışık olarak ifade edilmektedir. Renk tayfının renklerinden ve bu renklerin karışımlarından farklı olarak beyazın ve benzer biçimde siyahın tonu yoktur, bu nedenle beyaz akromatik bir renk olarak kabul edilmektedir (Britannica, t.y.).

Işık ile ilişkilendirilmesi beyaza diğer renklere görece daha güçlü bir etki alanı yarattığı düşünülebilmektedir. Bu doğrultuda beyazın insanların inanç ve duygu dünyalarında somut ve soyut çağrışımlara aracılık ettiği, olumlu ya da olumsuz anlamlar atfedilebildiği görülebilmektedir. Olumlu açıdan incelendiğinde; beyaz genel bir ifade ile gerçeği, saflığı, masumiyeti, bekaleti ve kutsal ya da ilahi olanı sembolize etmektedir (Yu, 2014, s. 54-64). Beyaz renk, Müslümanlık, Hristiyanlık, Yahudilik gibi geniş kitleye sahip dinlerde kutsal bir renk olarak yorumlanmaktadır. Bu kapsamda beyaz, gerçek ve mecazi boyutta dini kitaplarda bahsedilen, dini tasvirlerde kullanılan ve ritüel giysilerinde tercih edilen bir renk olmuştur.

Psikolojik olarak beyazın temel özelliği; eşitliği, adaleti, tarafsızlığı ve bağımsızlığı ifade etmesidir. Beyaz aynı zamanda ilerleyen örneklerde bahsedileceği gibi psikolojik olarak duygusal nötrlük, güven, güç ve sorumluluk gibi ifadelerin yansıtılmasında ve anımsatılmasında aracı olabilmektedir. Beyaz yansıtıcı bir renktir; açıklığı, büyümeyi ve yaratıcılığı destekleyerek; huzur, sakinlik, rahatlık ve umut duygusu vermektedir (Nazri vd., 2015, s. 2-13).

İnsan ile iletişiminin bir sonucu olarak beyaz kültürel bağlamda da çeşitli sembolik anlamlar ve çağrışımlar kazanmıştır. Türk kültüründe beyaz renk, beyazlığı, temizliği, arılığı, büyüklüğü, olgunluğu ve adaleti temsil etmiştir. Beyaz, Türkler için ayrıca batı istikametini sembolize eden bir renk olmuştur (Soysal, 2010, s. 218-220). Batı kültürüne kıyasla Doğu kültürlerinde beyaz olumsuz çağrışımları ile öne çıkmaktadır. Çin, Japon ve birçok Afrika milletine göre beyaz renk ölümün rengini temsil etmektedir (Edwards, 2004, s. 174). Ölüm sonrasında matemin bir ifadesi olarak Hindistan, Çin ve bazı tropik ülkeler, kültürleri ile bağlantılı olarak beyaz giysiler tercih edilmektedir (Nazri vd., 2015, s. 8). Çin’de beyazın kötülük ile ilişkilendirilebildiği de görülmektedir. Çin sahnelerinde oyuncuların yüzlerini beyaza boyamaları o kişinin kurnaz ve hain olduğuna işaret etmektedir. Çin’de beyaz aynı zamanda sonbaharın rengi ve yaşlılığın bir çeşit amblemi olarak kabul edilmektedir (Yu, 2014, s. 45-65).

Giysiler ve tekstil ürünleri renklerle de iletişim kurabilmektedir (Meydan ve Yıldız, 2018, s. 906). Tüm bu çağrışımları ile beyaz renk tekstil ve giysi örnekleri üzerinde de etkin olmuş ve ürünü iletişimsel boyutta

şekillendirmiştir. Bu doğrultuda beyaz tekstiller ve giysiler bir amaç ya da inanç doğrultusunda kullanılarak, belirli bir anlamın oluşturulması ya da bir anlama yönlendirilmesinde bir aracı rolü üstlenebilmiştir. Saptanan mevcut örnekler doğrultusunda inanç kapsamında beyaz renkli ürünler; kutsal olanı, ideali, yüksek mertebeyi ve saflığı işaret etmektedir. Ritüellerde kutsama, ata ile iletişim kurma, manevi arınma, ölüye veda etme, yas tutma ve evlilik gibi amaçlara aracılık etmektedir. Sosyolojik boyutta ise statü ve ideoloji işaretçisi olabilirken belirli durumlarda protesto aracı olarak da kullanılabilir. Beyazın fiziki anlamdaki çağrışımı hijyen gerektiren meslek gruplarının uniformalarını şekillendirebilirken, parlak görüntüsü fonksiyonel boyutta da giysi tercihlerini etkileyebilmektedir. Anma törenlerinde görsel bir araç olarak sembolik roller üstlenebilmektedir.

Bu çalışmada beyazın; din, tören, kültür, ritüel, statü, ideoloji, temizlik, protesto, iletişim ve farkındalık çağrışımları kapsamında, giyim ve tekstil ürünleri ile ilişkisinin saptanması amaçlanmıştır. Yapılan araştırma sonucu bir araya getirilen geçmiş ve güncel ürünler retrospektif bir bakış açısı ile incelenmiş, beyaz rengin bu ürünler ile anlam hareketliliği gözlenerek sosyal düzeyde değerlendirilmiştir.

2. Beyaz Tekstil ve Giysilerde Anlam Grupları

2.1. Din ve Tören

Beyaz renk gerek küçük grupların inançlarında gerek Musevilik, Hristiyanlık, Müslümanlık gibi geniş kitlelere hitap eden dinlerde çeşitli biçimlerde yer edinmiştir. Büyük dinleri ve bu dinlerin iki bin yılı aşan geçmişi ele alındığında beyaz rengin ve beraberinde beyaz giysi ve tekstil örneklerinde, belirli anlamlarda benzer ya da farklı biçimde roller üstlendiği görülmektedir. Genel olarak beyaz giysiler Eski Ahit'ten Kur'an'a dini kitaplarda ve hadislerde bahsi geçen, dini tasvirlerde yer alan, dini vazifeye sahip kişilerce giyilen, dini ve vazifelerde uygun görülen ürünler olmuştur.

Musevilikte beyazın tekstil ve giysi ürünlerinde dini amaçlar doğrultusunda tercih edilen bir renk olduğu görülmektedir. Musa'nın Sanhedrin isimli, Yahudiler'in yönetimine destek veren bir kurulu olduğundan bahsedilmektedir. Bu kurulda yer alma potansiyeline sahip rahipler, saflıkları ve arka planları ile değerlendirildiği ve başarılı olan rahiplerin beyaz giydiği bilinmektedir (Gordon, 2011, s. 254).

Gelenekler doğrultusunda Museviler, Yom Kippur, Fısıh Bayramı ve Şabat gibi kutsal günlerde beyaz renkli giysiler tercih edebilmektedir. Yom Kippur, Musevi yeni yıl olan Rosh Hashanah sonrasında, geçmiş yılda işledikleri günahları için af diledikleri bir çeşit tövbe gündür. Saflığın sembolü olarak beyaz giyinmek Yom Kippur'un bir işaretçisi olarak yorumlanabilmektedir. Bu tövbe gününde geleneksel olarak beyaz renkli giysiler ya da kittel isimli beyaz bir giysi tercih edilebilmektedir (Whitfield, 2018). Beyaz ve saflık ilişkisi ise Hz. Zülkifl ve Hz. Danyal'ın melekleri beyaz ketenler içerisinde tarif etmesi ile ilişkili olduğu düşünülebilmektedir (Shurpin, t.y.). Fısıh Bayramı ya da Hamursuz Bayramı'nda da beyaz giyinmek az da olsa bilinen bir gelenektir. Aşkenazi Yahudileri'nde sadece hane reisi beyaz renkli giysiler giymektedir. Musevilerin Şabat'ta beyaz giyinmesi her ne kadar evrensel olarak kabul görmemiş görünse de geçmişte Sefarad ve Şasidik toplulukları arasında popüler olmuş ve az bilinen bir gelenek olarak varlığını sürdürebilmiştir. Beyaz giyme geleneği kabala kökenlidir. Kişinin Şabat'ta giydiği rengin gelecek dünyada giydiği renk olacağını öğreten Haham Isaac Luria'nın öğretisi ile ilişkilendirilebilmektedir (Wearing White for Shabbat, 2016).

Hristiyanlıkta beyaz renk; baba oğul ve kutsal ruhun, Hz. İsa'nın, saflığın ve sevincin rengi olarak tanınmaktadır. Bu renk, Noel zamanında, Epifani Bayramı'nda, Paskalya zamanında, Yükseliş Günü'nde, Başkalaşım Bayramı'nda, Azizler Günü'nde ve Oktavında, Şükran Günü'nde, Bağımsızlık Günü'nde, evliliklerde ve belirli bazı bayramlarda kullanılmaktadır (Allsaintanglican, t.y.).

Hristiyan din adamlarının giysilerinde beyaz renkli örnekler mevcuttur. Katolik rahip cübbelerinin altına giydikleri, geleneksel olarak beyaz renkli ve keten kaftanlar örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu giysilerin geçmişi Roma İmparatorluğu'nda Hristiyanlığın başlangıcına kadar uzanmaktadır. Bu kaftanlar İngilizcede 'alb' olarak adlandırılmaktadır. 'Alb' kelimesi ise Latince beyaz anlamına gelen alba'dan gelmektedir (Kosloski, 2017). Albler papazların ruhunu süsleyen masumiyet ve saflığı sembolize etmektedir (Knowing the Differences Between Albs and Surplices, 2018). Genel olarak Papa'nın cübbeleri de beyazdır ve İsa'nın ihtişamına en yakın irtibata sahip olduğunu göstermektedir (Catholic Liturgical Colors, 2018). Hristiyan sanatının bir parçası olan diriliş tablolarında İsa çoğunlukla beyaz giysiler içerisinde tasvir edilmektedir (Jameson, 1848, s. 45). Genel olarak Hristiyan melekler ve kıyamet günü resimlerinde adil ruhlar da beyaz giysiler içerisinde tasvir edilmektedir (Yu, 2014, s. 64-65).

Geçmiş yüzyıllarda kiliselerde giysisiz olarak vaftiz edilenlere ilk olarak, Hristiyanlıkta yeni doğuşu sembolize eden beyaz giysiler verilmiştir. Bu yeni başlangıca eşlik eden beyaz elbisenin hayat boyu günahlar ile manevi olarak kirletilmemesi, ölüm sonrasında cennete hazır olunması durumuna işaret edeceğine inanılmaktadır (Kosloski, 2017) Katolik aileler, çocuklarının katılım gösterdikleri ilk Efkarsitiya ayininde erkek çocuk için takım elbise, kız çocuk için beyaz elbise ve duvak tercih edebilmektedir (Stith, 2015, s. 93). Erken dönem Hristiyan teologları, bakire kişilerin duvak takmalarını manevi boyutta 'İsa'nın Gelini' olma durumu ile ilişkilendirmektedir (Castelli, 1986, s. 71). Geleneğin bir parçası olarak erkekler de sol kollarına beyaz kurdele bağlayabilmektedir (Jarvis, 2007, s. 86) (Şekil 1). Bazı ayinlerde hem kız hem erkek aynı tipte beyaz cübbeler giyebilmektedir. Kızların tercih ettiği beyaz elbiseler saflığı, iffeti ve Tanrı'ya itaati sembolize etmektedir (Stith, 2015, s. 94).



Şekil 1. Bir grup çocuğun ilk Efkarsitiya ayini portresi, Holyrood School, Swindon, 1949, (Wikimedia, 2007).

Hristiyanlığa ait yazılı kaynaklarda beyaz renk çoğu zaman lekесiz, ya da lekeden temizlenmiş olma hali olarak ifade edilebilmektedir. Bu tasvirler çoğunlukla günahsız olma, günahtan arınma ya da adanmışlık olarak yorumlanmaktadır. Bu duruma bir örnek olarak Aziz Yuhanna'nın Yedi Kiliseler'e mektuplarından Sardis mektubu örnek gösterilebilmektedir. Aziz Yuhanna'nın İ.S. 94-95 yıllarında Patmos Adası'nda yazdığı düşünülen bu mektubunda, aşağıdaki cümleleri yer almaktadır:

(...)Fakat Sardis'te birkaç kimselerin var ki onlar kendi esvaplarını kirletmediler ve benimle beraber beyazlarda yürüyecekler çünkü layıktırlar. Galip olan böylece beyaz esvapla giyinecek ve onun adını hayat kitabından silmeyeceğim ve onun adını Babamın indinde ve onun meleklerinin indinde ikrar edeceğim... (Yuhanna Vahiy, 3:1- 6). (Kunt ve Güngör, 2017, s. 73-79)

Bu doğrultuda beyaz giysiler kişinin inancının ve günahsızlığının bir işaretçisi olarak anlaşılabilir.

Hristiyanlık inancında beyazın sembolizmi, Müslümanlık ile benzerlik göstermektedir. İslam'da beyaz, ışığın yani nurun ve parlaklığın simgesidir (Tez, 2009, s. 309). Cennet anlatılarında da beyaz renkli tasvirler ile karşılaşılır. Hz Muhammed'in rüyasında süt kadar beyaz nehirlerin olduğu ve kendisini bembeyaz bir köşkün beklediği bir cenneti gördüğünden bahsedilmektedir (El-Buhârî, 2009). Farklı bir örnekte ise Hz. Muhammed'in Hacer-ül Esved'in süttен beyaz olduğu fakat Adem'in çocuklarının günahları ile karardığını söylediği rivayet edilmektedir (Sunnah, t.y. a).

Hz. Muhammed'in beyaz rengi saflığın ve temizliğin işareti olarak seçtiğine inanılmaktadır. Beyaz giysilerin ve kumaşların kırı ve lekeleri belirgin bir şekilde göstermesi temizlik ile ilişkilendirilmesi altında yatan sebep olarak görülebilmektedir. Sahabelerinin gözlemlerine göre de Hz. Muhammed çoğunlukla beyaz renkli giysiler giymiştir (Nazri vd., 2015, s. 3-7). Beyaz giysiler içerisinde bahsedildiği bir hadis de mevcuttur. Ebû Zerr'in aktarımına göre "Ben bir keresinde Peygamber (S)'e ziyarete geldim; O, üzerinde beyaz bir elbise olduğu halde uyuyordu..." (El-Buhârî, 2009). Meleklerin dünyada beyaz giysiler içerisinde görüldüğüne dair de hadislere rastlanmaktadır. Sahîh-i Buhârî, de bahsedilene göre Uhud Muhaberesi'nde, Hz. Muhammed'in yanında beyaz giysiler içerisinde Cebrail ve Mikail melekleri yer almıştır (Nazri vd., 2015, s. 7).

Hz. Muhammed'in bir duasında beyaz kumaşların kirden temizlenmesi ile affedilme ilişkisi kurduğundan bahsedilmektedir. Sahîh-i Buhârî'de yer alan Ebu Hureyre'nin aktarımına göre Hz. Muhammed duasında

“Ya Allah, benimle, günahlarım arasını, doğu ile batı arasını uzaklaştırdığın gibi uzaklaştır. Ya Allah, beyaz kumaş kirden temizlendiği gibi, beni günahlarımdan temizle. Ya Allah – geçmiş- günahlarımı da su ile kar ile dolu ile tertemiz yıka derim” sözlerini sarfetmiştir (El-Buhârî, 2009).

Hız. Muhammed’in hadislerinde beyaz, Müslümanlar için hem yaşamda hem de ölümden tavsiye edilen ve uygun görülen bir renk olarak yorumlanabilmektedir. “Beyaz elbise giyiniz. Şüphesiz bu, elbiselerinizin en hayırlısıdır. Ölümlerinizi de onunla kefenleyiniz” (Sorularla İslamiyet, t.y.). Hız. Muhammed’in de beyaz ile kefenlendiğinden bahsedilmektedir “... Âişe (R) şöyle demiştir: Rasûlullah (S) pamuktan, suhûliyye denilen üç parça beyaz Yemen bezi içinde kefenlendi. Bu kefen parçalarının içinde gömlek ve başlık yoktu” (El-Buhârî, 2009).

Beyaz, Müslüman cenazelerinde ölen kişinin kefen rengidir. Kefen hem kadın hem de erkek için kullanılan ve bedeni örtmeye yarayan bir kumaştır. İslam inancında kefen farz-ı kifaye’dir. Yani bu farz yerine getirilmez ise İslam toplumu bu sorumluluğu üstlenmektedir (Sorularla İslamiyet, t.y.). Beyaz, merhumun saflık mertebesine geçişini işaret etmektedir. Ölen kişinin ardından; hatalarından, beyaz bir kumaşın kirlerinden arındığı gibi arınması için dua edilmektedir (Gordon, 2011, s. 257). Ölümlerin beyazlar içerisinde gömülmesi İslam inanışından farklı dinlerde de neredeyse ortak bir renk haline gelmiştir. Beyaz, ölüye duyulan saygının da bir çeşit ifadesi olarak yorumlanmaktadır (Nazri vd., 2015, s. 4).

Hac ibadetini yerine getirmek amacı ile Mekke’ye giden Müslümanlar, şehir sınırından itibaren ihram adı verilen beyaz giysiler giymektedir (Gordon, 2011, s. 256-257) (Şekil 2). İhram içerisinde, yani bu beyaz ve lekesiz örtüler içerisinde kişinin gösteriş ve kibirden sakınması beklenmektedir. İhram Hac için toplanan tüm Müslümanlara bir çeşit eşitlik duygusu da yaratmaktadır (Öğüt, t.y.).



Şekil 2. İhram içerisinde Hac ibadetini gerçekleştiren Müslümanlar (Manevi destek dayanışma, 2019).

2.2. Ritüel ve İletişim

Dini ritüellerin yanı sıra kültürler de çeşitli ritüellerin gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Ölüm, doğum, evlilik dünya üzerinde örnek gösterilebilecek yaygın örnekler arasındadır. Bu ritüeller gerek inanç gerek kültür ile şekillenerek çeşitli gelenekler aracılığı ile süregelen uygulamalardır.

Ölüm ritüelinin bir parçası olarak yas sürecinde de çeşitli geleneksel uygulamalara yer verilmektedir. Beyaz, özellikle Çin, Afrika’nın bazı kesimleri, Hindistan ve birçok tropik ülkede geleneksel olarak ölüm ve yas ile ilişkilendirilmektedir. Genel olarak ölüm bir başlangıç olarak görülmektedir. Saflık ile ilişkilendirilen beyazın ise ölen kişinin yeni hayatına geçişine eşlik ettiğine inanılmaktadır. (Nazri, vd., 2015, s. 8). Reenkarnasyona inanan Budistler ölünün yeniden doğuşunu teşvik etmek adına beyaz giysiler giyebilmektedir. Konfüçyüsçü geleneğe göre de beyaz giysiler yası ifade etmektedir (Isaacs, 2020, s.10). Çinliler için beyaz, anne sütünü ve dolayısıyla umudu sembolize etmektedir (Pomfret, 2006, s. 191). Çinlilerin cenazelerde beyaz renk giysileri tercih etmeleri bu inanış ile ilişkilendirilebilmektedir.

Beyaz, Hint kültüründe ölümü sembolize etmektedir. Eşin ölümü ile dul olarak nitelendirilen kadınların yas göstergesi olarak, bir yıl boyunca beyaz giysiler ya da beyaz sariler giymeleri, makyaj yapmamaları ve

mücevher kullanmamaları beklenmektedir. Bu beklenti zorunluluktan çok Hint geleneğinin toplumsal bir yansımasıdır (Gupta, 2011, s. 256-258). Hintli bir kadının eşini kaybetmesi ile birlikte hayat ile yüzleşeceği ve mücadele etmesi gerekeceği düşünülmektedir. Beyaz giysilerin, yas ifadesine ek olarak kişi üzerinde pozitif bir etki yarattığına ve kadına zorlu mücadelesinde destek olabileceğine inanılmaktadır (Desk, 2011). Gupta ayrıca 2010'da güncel durumun değişim gösterdiğinden bahsetmektedir. Eşini kaybeden kadınlar mevcut yaşam şartları doğrultusunda birkaç gün beyaz ve takiben birkaç sene açık renkli giysiler tercih edebilmektedir. Beyaz renkli giysiler bu doğrultuda yeni evli çiftler için uygun bir hediye olarak görülmemektedir (Gupta, 2011, s. 256-258).

Slavlar'da da yas beyaz giysiler ile ifade bulmuştur. Ölen kişinin yakınları düz beyaz bir gömlek ya da sarafan giyerek ve beyaz bir baş örtüsü takarak yaslarını ifade etmişlerdir. Tatar Türkleri'nde, Kırgız ve Kazaklar'dan farklı olarak beyaz giysiler ile yas tutulmaktadır. Kazak geleneğinde ise bir kız, babasını kaybettiğinde beyaz elbise ve kırmızı şapkası ile yas tutmaktadır ayrıca ölen kişinin çadırı da beyazdır (Özcan, 2008, s. 275-276).

Orta Çağ'da, Avrupa kraliçelerinin yaşanan ölümler sonrasında beyaz giysiler ile yas tuttıkları örneklerine rastlanmıştır (Isaacs, 2020, s. 10). Dönemin tabloları ve tasvirlerinde dul eşler beyazlar içerisinde gösterilmektedir. Fransızca 'Deuil blanc' yani beyaz yas söylemi, 16. yüzyılda öksüz çocukların ve bekar kadınların beyaz giymesi ile bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Beyaz yas, Fransa'nın hüküm süren kraliçeleri için bir gelenek haline gelmiştir (Understanding the different colors of mourning, 2019). Eşlerini kaybeden kraliçelerin beyaz giyme geleneğine daha yakın zamanlı örneklerde de rastlamak mümkündür. Belçika Kralı Boudouin'in ölümü (1993) ile Kraliçe Fabiola eşinin cenazesinde beyaz giysiler tercih etmiştir (Şekil 3) (Isaacs, 2020, s. 10).



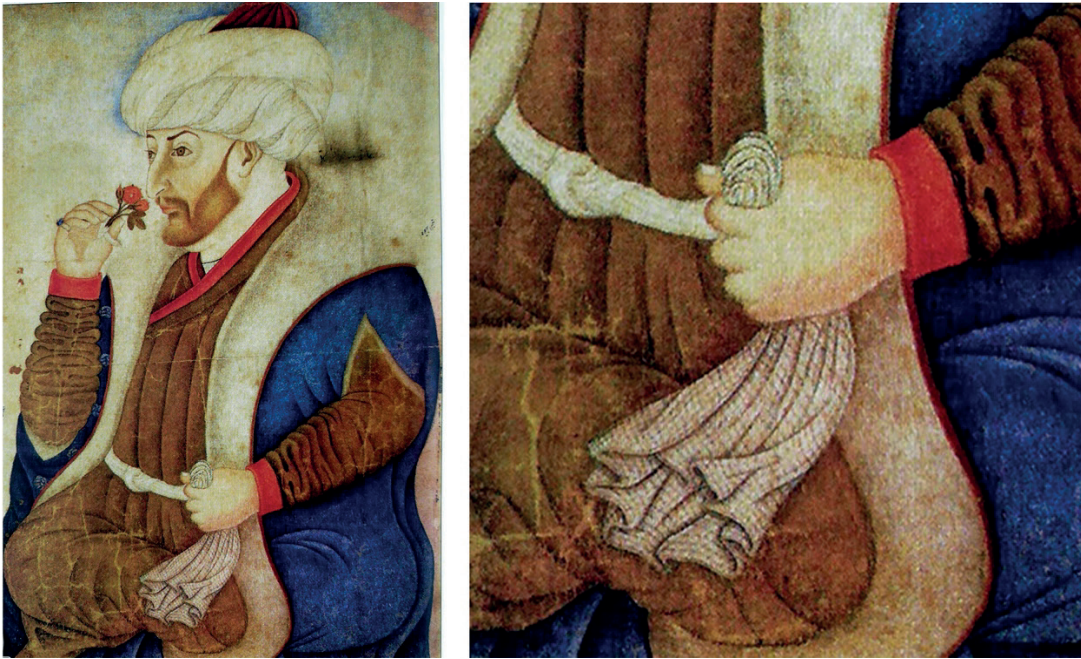
Şekil 3. Belçika Kralı Boudouin'in cenazesi ve eşi Kraliçe Fabiola, (The Royal Forums, 2005).

Evlilik ritüeli de gerek kültür gerek inanç etkisi ile farklılık gösterebilmektedir. Beyaz ve saflık ilişkisinin bir örneği de evlilik ritüelinde kadınların beyaz gelinlik tercihidir. Beyaz renkli ve prenseslerin elbiselerine benzer gelinlikler, evrensel bir gelin sembolü haline gelmiştir (Gordon, 2011, s. 257-258). Antik Roma kültüründe beyaz her zaman saflığın sembolü olmuştur. Fakat gelinliklerde beyaz moda olana kadar beyazın sembolik anlamı ve genç kıza kazandırdığı masum ve saf imajı batı kültürlerinde birincil öneme sahip olmamıştır. 18. yüzyılda Avrupa 'da siyah ve altın favori olmak üzere mavi, pembe ve açık kahverengi gelinlikler tercih edilmiştir. Amerika'da beyaz gelinlik geleneği 19. yüzyılda başlamıştır. Bu dönemin modalarında brokar ve ağır ipekli kumaşlar yerini, gece elbiseleri ve gelinliklerde muslin, organze, ince tül ya da keten gibi daha ince kumaşlara bırakmıştır. Moda olan bu kumaşlar ise çoğunlukla beyaz renkli olmuştur. 19. yüzyılın başlarında beyaz gelinlikler moda haline gelmiş, zengin ailelerin finanse edebildiği bir ürün olarak statü göstergesine de dönüşmüştür (Friese, 1997, s. 52).

Ritüeller aynı zamanda iletişimsel hareketler de gösterebilmektedir. Çoğu ritüel kendi içerisinde iletişimsel faaliyetleri barındırır da bazıları amaçları ve yöntemleri doğrultusunda daha belirleyici olabilmektedir. Yoruba kültüründen bir örnekte beyaz iplik ve dokuma faaliyetinin bir ritüel içerisinde yer aldığı görülmektedir. Yorubalılar için beyaz iplik mecazi anlamı ile cennetten gelmektedir. Beyaz iplikler

iyi ruhları çeken, iyileştirme özelliği olan ve kötü ruhları uzak tutan bir üründür. Yorubalıların atalarının ruhları ve insanlar arasında aracılık edebilmek amacı ile beyaz kumaşlar dokudukları bilinmektedir. Bir diğer ritüel örneğinde ise beyaz iplikler Endonezya'nın Sumbawa adasında yaşayan Wawo halkının kutsama ritüellerine de aracılık etmektedir. Adada bir ev inşa edilmeden önce Wawo halkı, inşaat için oluşturulan deliklerin içerisine beyaz ipliklerin bulunduğu bir tencere su dökülmesiyle yapının sağlık ve saflık ile kutsandığına inanmaktadır (Gordon, 2011, s. 257).

Günlük yaşantının bir parçası olan mendil gibi tekstil ürünleri de iletişimsel roller üstlenebilmektedir. Mendiller, dünyada birçok kültürde yer edinmiş, işlevsel kullanımları ve beraberinde tasarımları ya da renkleri bir çeşit sözsüz iletişim aracı haline gelmiştir. Avrupa'da mendiller Othello'nun Desdemona'ya aşkının sembolü olarak sunduğu mendil ile popüler hale gelmiştir. Osmanlı Dönemi'nde de beyaz mendiller 'seni seviyorum' anlamı taşıyan hediyeler olmuştur (Ekinci, 2016). Nakkaş Sinan Bey'e ait olan Fatih Sultan Mehmet portresinde sultan bir elinde kırmızı gül bir elinde beyaz mendil tuttuğu görülmektedir (Şekil 4). Sultanın (...) tuttuğu mendil göstergesi yan anlamlar olarak Fatih'in aşk ehlerinden ince ruhlu bir kişi olduğuna ve bu muhabbetin iletişimine gönderme yapmaktadır (Tonguç, 2019, s. 210).



Şekil 4. Sultan II. Mehmet'in gül koklayan portesi, Nakkaş Sinan Bey, 1460 (Günaydın, 2020).

Mendiler gibi bayraklar ya da sancaklar da beyaz renk etkileşimi bağlantılı olarak sözsüz iletişim rolü üstlenebilmektedir. Beyaz bayraklar, evrensel olarak bir ateşkes sembolü ya da barışçıl bir teslimiyet sinyali olarak kabul edilmektedir (Nazri vd., 2015, s. 9) Devlet ve kültür kapsamında da örnekler mevcuttur. Osmanlı'nın bilinen ilk bayrağı da beyazdır. Bu bayrak Osman Gazi'ye Anadolu Selçuklu Devleti hükümdarı tarafından bağımsızlık alameti olarak gönderilmiştir. Genel olarak *Devlet-i Aliyye* bayraklarında beyaz kullanımının Hz. Peygamber'in ak sancağından geldiği düşünülmektedir (Soysal, 2010, s. 220-229). Hz. Muhammed'in beyaz bir sancağı "Hz. Muhammed Mekke'ye girdiğinde, sancağı beyazdı" (Sunnah, t.y. b) hadisinde de geçmektedir. Ak sancaklar da Osmanlı'da kullanılmış, Yavuz Sultan Selim dönemine kadar tek sancak olarak yer edinmiştir (Tez, 2009, s. 307-308).

2.3. İdeoloji ve Statü

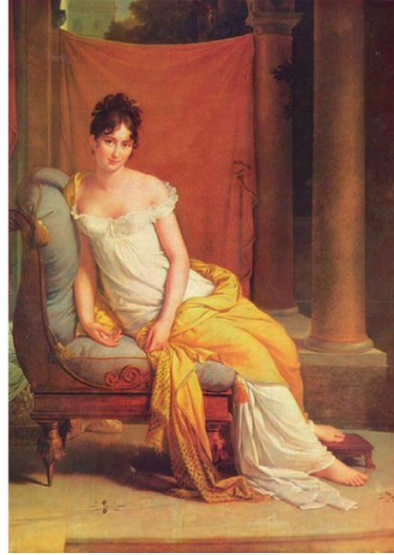
Bir fikir, bir düşünce ya da bir inanç insanları bir araya getiren ve belirli faaliyetler yapmaya yönlendiren bir güç olarak nitelendirilebilmektedir. Bu doğrultuda belirli bir ideoloji çevresinde gelişen faaliyetlerde giysiler ya da tekstiller sembolik anlamlar üstlenen, görsel bir imaj yaratan ve kişi ya da fikir hakkında bilgi veren araçlara dönüşebilmektedir. Renklerin anlamı ve sembolizmi de bu doğrultuda ürünleri şekillendirebilmektedir.

Fransa'da Antik Yunan'ın zirve dönemi elbiselerine benzer yükseliş elbiselerinin kullanımı, Neoklasizm'e verilen bir karşılık olarak nitelendirilmektedir. 18. yüzyılın sonlarında sanatçılar devrim desteklerini bu elbiseler aracılığı ile görselleştirilebilmiştir. Bu duruma 1788'de ressam Élisabeth Vigée Le Brun verdiği

'Yunan' kostümü akşam yemeği örnek gösterilebilmektedir. Élisabeth'in davetine katılım gösteren kadınlar dönemin rokoko renkleri yerine beyaz elbiseler ile katılım göstermiştir. Yunan estetiğine sahip bu beyaz elbiseler yakın bir zamanda siyasi bir sembol haline de gelmiştir. 7 Eylül 1789'da seçkin 11 sanatçının eşleri ve dönemin entelektüelleri mücevherlerini National Assembly'e bağışlarken beyaz elbiseler giymiş ve bu elbiseleri sosyal adaletin bir sembolü haline getirmişlerdir. Bu elbiselerin yalın tasarımı kişisel bir kısıtlama içinde olduğunu ve azınlığın çoğunluk için hayırseverliğini ifade ettiği düşünülmüştür. Dönemin kültür ve sanat çalışmalarında kadın portreleri beyaz elbiseler ile donanmıştır (Şekil 5a ve 5b). Louis-Sébastien Mercier'in 1798'ler gözleminde, pazar günleri Atina keten elbiselerinin neredeyse her kadın tarafından giyildiğinden bahsetmektedir. Yüksek belli, ince muslinden yapılmış yalın beyaz elbiseler aynı zamanda, modanın Fransız Devrimi'ne bir çeşit övgüsü olarak kabul edilmektedir ve *liberté, égalité, fraternité*¹ talebine terzilik becerisi ile verilen bir yanıt olmuştur. Bu elbiseler, kadınları korselerden ve can acıtan şekillendiricilerden uzaklaştırarak fiziksel anlamda da özgürlük sağlamıştır. Elbiseler değişmeyen kesimi ve rengi ile eşitlikçi bir imaj yaratmış; rokoko tarzının aksine mütevazı görünmüş ve kardeşlik algısı yaratmıştır. 1793'te resmi olarak kıyafet kısıtlamalarından kurtulan ve özgürce giyinme hakkı kazanan Fransızlar giyimlerinin yarattığı imajdan sıyrılmış ve daha özgür bir biçimde tartışabilme ve fikirlerini beyan edebilme fırsatı kazanmışlardır. "Beyaz elbise, bugün kısmen inşa edebileceğimiz karmaşık ve çok yönlü bir anlambilimle 'konuşan giysinin' paradigmatik bir örneğidir" (Lubrich, 2016, s. 2-20).



(a)



(b)

Şekil 5a. *Madame de Verninac*, Jacques-Louis David, 1799, Louvre (Lubrich, 2016, s .5). **5b.** *Juliette de Récamier*, François Gérard, 1805, Musée Carnavalet, Paris (Lubrich, 2016, s. 5).

Tarihte beyaz aksesuarlar, bazı toplumlarda adalet ve yargı gücü ile ilişkilendirilmiştir. Bu doğrultuda bir örnek olarak beyaz göğüslükler ve zaman içerisinde sadeleşerek dönüştüğü beyaz yaka bantları bu aksesuarlara birer örnek teşkil etmektedir. Genel olarak göğüslükler, fonksiyonel bir amaçtan çok görsel ve sembolik bir amaca hitap eden ve mahkeme giysilerinde yer alan bir aksesuar olmuştur. Göğüslükler, 1640'larda tercih edilmeye başlanmış ve 1860'larda günümüzde de rastlanabilen ve en sade hali olan iki dikdörtgen şekline ulaşmıştır (Haley, 2017). Hindistan'da beyaz yaka bantları sadece avukatlar tarafından kullanılabilen ve onların sembolü haline gelen bir aksesuardır (Şekil 6). Beyaz yaka bantlarının kökenleri esasen İngiltere'ye dayanmaktadır. Eski İngiliz Mahkemelerinde beyaz yaka bantları avukatların üniformalarının bir parçası olmuştur. Bu iki parça beyaz kumaşın avukat yakalarında bir araya gelmesi *Tablets of the Laws*² ya da *Tablets of Stone*'u temsil ettiği düşünülmektedir. Bu yaka bantları aynı zamanda savunma ve yargı mesleğinin amblemi olarak da kabul edilmektedir (Why do lawyers need to wear white band instead of a tie?, 2017).

¹ "Liberté, égalité, fraternité; "Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik" anlamına gelen Fransızca motto, 1789 Fransız İhtilali'nin simgelerindedir. Eski Fransız Frank'ının arkasında yazılı olan olan bu söz, bugün Fransız Avrosu'nda da yazılıdır." (Türkçebilgi, 2020).

² Hz. Musanın eski Eski Ahitte bahsedilen tabletleri (Haley, 2017)



Şekil 6. Beyaz yaka bantları ile Hindistanlı avukatlar (The Print, 2020).

Giysilerin ve renk etkileşimlerinin statü ile ilişkili örneklerine rastlamak mümkündür. Beyaz; dini, kültürel ve psikolojik anlamları ile sosyal boyutta statü çağrışımlarına aracılık edebilmektedir ve bu doğrultuda bir kişinin görevi, sorumlulukları ve rütbesi gibi bağlantılarla ilişkilendirilebilmektedir. Bu durum Türk tarihinde açıkça gözlenebilmektedir. Eski Türk devletlerinde, devletin hükümdarlarının ve üst düzey yöneticilerinin hakim rengi beyaz olmuştur. Toplumsal düzeyde kullanımında ise Eski Türkler beyaz, köle ve cariyeler ise kara çadırlarda yaşamışlardır (Özcan, 2008, s. 279)

Benzer bir biçimde Osmanlı'da beyaz daha çok devleti yöneten kişileri temsil eden bir renk olmuştur. Osmanlı padişahları çoğunlukla beyaz kumaştan yapılmış burma sarık tercih etmiştir. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde beyaz sarıkların Türkler tarafından kullanılması, kırmızı ve siyah renklerin ise Müslüman olmayanlar için kullanılması uygun görülmüştür (Tez, 2009, s. 311-312). Ulema mensupları da örfi tarzda beyaz sarıklar kullanabilmiştir (Dinçer Berdibek, 2017, s. 77). Beyaz giysiler Osmanlı törenlerinde de yer almıştır. Bu duruma bir örnek olarak Ertürk kitabında bahsettiği II. Beyazıt'ın tahta çıkış töreni örnek gösterilebilmektedir. Ölen padişahın yas dönemi bittikten sonra yerini alan sultana yapılan kılıç kuşanma töreninde, matemini bittiğini göstermek amacı ile, uğurlu bir renk olarak da kabul edilen beyaz, tören kıyafetlerinde tercih edilmiştir (Ertürk, 2018, s. 64). Toplumsal düzeyde ise giysiler kişilerin inanışları ya da etnik kökenleri hakkında bilgi verdiği durumlara rastlamak mümkündür.

Statü ve sınıf göstergesi olarak gösterilebilecek bir diğer ürün ise beyaz gömleklere. Beyaz erkek gömleklere; kökleri Viktorya Dönemi'ne uzanan geçmişi ile sosyal sınıf ve maddi varlığın önemli bir sembolü olmuş, ağırbaşlılığın ve istikrarın güçlü bir amblemi olarak yorumlanmıştır. Sosyal ayırım ve giysilerin renkleri arasındaki bağlantı, bir çeşit refah göstergesi olarak da yorumlanabilen 'beyaz yakalı ve mavi yakalı' terimlerini de ortaya çıkartmıştır. Beyaz yakalar, zırha benzetilebilen yüksek boyutlu örnekleri ile kişilerin aşağıya doğru bakmalarını zorlaştırmış ve bir çeşit statü sembolü haline gelmiştir. Kolalanmış sert ve yüksek yakalar elit ya da seçkin olarak nitelendirilebilen kişileri, rahat çalışabilmek için daha alçak yakaları tercih eden çalışan kesimden ayırt edilir kılmıştır (The story of ... the men's White shirt, 2014).

Beyazın oldukça kolay kirlenebilen bir renk olması, sürekli temizlik işlemi gerektirmesi bu imajın oluşmasındaki nedenler olarak gösterilebilmektedir. 1850'lerden önce beyaz gömleklere kullanımı daha çok erkek giyiminde yaygın olmuştur ve kadınların kullanımına uygun bulunmamıştır. Bu durum beyaz gömleklere erkeklik ve iktidar ile ilişkilendirilmesine neden olmuş ve erkekleri saygın ve işinde uzman bir imaj yaratımında desteklemiştir. Beyaz gömleklere sert ve üçgen yakası ve oturan kesimi erkeklik anatomisini resmeden başarılı bir tasarım olmuştur.

Beyaz yakın zamanlı olarak ahlak ile ilişkilendirilmiş, toplumun bir üyesi olarak kişinin dürüstlüğü, dindarlığı ve saygınlığının bir işaretçisi olmuştur (Arsıya, 2016). 1920'lerde Coco Chanel'in de aralarında yer aldığı tasarımcılar cinsiyetler ve sınıflar arasındaki sınırları yıkan ve rahatlık sunan kadın giysi tasarımları sunmuştur. Zamanla etekler yerine pantolonlar, korseler yerine erkek gömleklere

görölmeye başlanmış ve tasarımcılar beyaz gömlekle kadın modasına katkıda bulunmuştur (Klerk, 2020).

2.4. Hijyen

Beyaz renkli giysiler kirlendiklerinde, kiri diğer renklere görece daha fark edilir kılmaktadır. Bu doğrultuda beyaz, kişinin ve bulunduğu ortamın bir çeşit temizlik işaretçisi olarak yorumlanabilmektedir. Hijyenin önemli olduğu mekanlarda ya da kişiyi hijyenik olmaya teşvik edilmek istenen meslek gruplarının üniformalarında da bu doğrultuda beyaz renk tercih edilebilmektedir. Hastane, mutfak, laboratuvar gibi ortamlarda çalışanlar ve denizciler beyaz üniformaları ile özdeşleşmiş gruplardır.

Beyaz önlükler 19. yüzyıla dayanan geçmişi ile genel olarak tüm doktorlar tarafından giyilen ve zihinde öncelikle temizlik ve saflık ile ilişkilendirilebilen giysilerdir. Beyaz önlükler, doktorların bilimsel pozisyonlarını temsilen laboratuvar önlükleri giymeleri ile kabul görmeye başlamıştır (Gordon, 2011, s. 258). Genel olarak doktorların ve hemşirelerin kendi giysileri üzerine giydikleri beyaz ameliyat önlükleri, hastayı ve doktoru kirlenmekten koruma amacını taşımaktadır (Blumhagen, 1979, s. 112).

Beyaz, duygusal boyutta bir soğukluk imajı yaratabilmektedir. Beyaz önlükler de bu doğrultuda hastaların doktorun kendisi ile duygusal ve kişisel düzeyde ilişki kuramayacağını düşünmesini desteklemektedir (Nazri vd., 2015, s.13). Beyaz önlüklerin aynı zamanda hastaların gözünde masum, dürüst, güvenilir ve güçlü bir imaj kazandırdığı düşünülmektedir. Beyaz önlük sembolizminde hekim olmanın anlamı, sosyal kavramı ile sentezlenmiştir (Blumhagen, 1979, s. 111-115).

Doktorlar için beyaz önlük 20. yüzyılın sonlarında bir çeşit tören aracına da dönüşmüştür. Beyaz önlük töreni, 1993 yılında Arnold P. Gold Foundation'ın iş birliği ile Columbia University College of Physicians and Surgeons'ta başlatılmıştır. Tören kapsamında ilk defa beyaz önlük giyecek olan öğrencilere, üst sınıf öğrencileri yardımcı olmaktadır (Şekil 7). Bu tören öğrencilere ettikleri Hipokrat yeminini ve beraberinde doktor olmanın sorumluluklarını hatırlatma amacı taşıyan bir çeşit doktorluğa geçiş töreni olarak tanımlanabilmektedir (The White coat – a universally recognized medical uniform, 2009).



Şekil 7. Columbia University Vagelos College of Physicians and Surgeons, Beyaz Önlük Töreni (Columbia University, t.y.).

Denizcilerin üniformalarının geçmişten günümüze çoğunluklu olarak beyaz renklere olması çeşitli nedenler ile ilişkilendirilmektedir. Beyaz pamuklu kumaşların geçmişte çoğunlukla kendi rengi ile kullanımının, bilinen en eski mesleklerden denizciliğin üniforma rengini etkilediği düşünülmektedir. Sosyal boyutta ise çeşitli çağrışımlara sahip olmuştur. Beyazın barışı simgelemesi dünya keşifleri gerçekleştiren denizcilerin barışçıl bir mesaj iletmesine de yardımcı olmuştur. Fiziki boyutta ele alındığında ise beyaz güneş ışınlarını yansıtarak kişiyi serin tuttuğu düşünülen ve kolayca kirlenebilen bir renk olması ile tercih edilen bir renk olduğu düşünülebilmektedir. Bu doğrultuda beyaz üniformalar kirin kolayca fark edilmesini sağlayarak kişiyi temiz olmaya teşvik edebilmektedir. Arama kurtarma çalışmalarında ve karanlık deniz şartlarında ise kişiyi fark edilir kılmaktadır (Maritimetraining, t.y.).

Beyaz üniformaları tercih eden bir diğer meslek grubu ise mutfak çalışanlarıdır. Yemek yapım ve sunum aşamaları, hijyen ve beraberinde güven imajı ihtiyacını ortaya çıkartmaktadır. Beyaz, mutfakların iç dekorasyonları ve mutfak çalışanlarının giysilerinde kullanımları ile temizlik imajını desteklemektedir.

Aşçı ve şef giysilerinde, şapkalarında, masa örtülerinde, peçeteliklerde ve garson manşetlerinde beyaz kullanımı bu imajın bir yansıması ve uygulaması olarak örnek gösterilebilmektedir. Bu ürünler, beyaz şef şapkalarına benzer biçimde mesleki bir statü (The history of the chef's hat, 2015) imajı da gösterebilmektedir.

2.5. Protesto ve Farkındalık

Beyazın anlamsal çağrışımlarının tekstil ve giyim ürünleri ile bir araya getirildiği bir diğer amaç protesto ve farkındalık aktiviteleridir. Bu doğrultuda beyaz renk eşitlik arayışlarında, yaşanan kötü olayların hatırlatılması ve beraberinde duyurulmasında tercih edilen bir renk olmuştur.

1900'lerin başlarında, Amerika'da ve İngiltere'de kadınlar oy hakkı elde etmek amacı ile bir hareket başlatmış ve bu doğrultuda törenler ve yürüyüşler düzenlemişlerdir. Beyaz bu organizasyonlarda saflık ve bilgelik temsili ile katılımcılar için uygun görülen üç renkten biri olmuştur. Beyaz giysiler ırk ve ekonomik durumu yansıtmaksızın bir araya getirci bir güç oluştururken, kadınlar için uygun fiyata mal edebilecekleri demokratik bir üniforma haline gelmiştir (Şekil 8) (Shaw, 2020).



Şekil 8. 4 Mart 1913, New York Herald'dan Washington D.C.'deki kadınların oy hakkı geçit törenini bildiren makalenin bölümleri (Internet Archive, 2019).

Beyazın sahip olduğu bu duygusal ve manevi bağlar, geçmişten günümüze birçok siyasetçi kadının renk tercihlerini etkilemiştir. Geraldine Ferraro'nun 1984'te Demokrat başkan yardımcısı adaylığı kabul edildiğinde Demokratik Ulusal Kongre'de beyaz bir takım giymesi, Hillary Clinton'ın seçim kampanyasında beyazı seçmesi ve topluluk önüne çıkarken beyaz giysiler tercih etmesi ve Clinton destekçilerinin seçime beyaz giysiler giyerek gitmesi ve desteklemesi verilebilecek güncel örnekler arasındadır (Arsıya, 2016).

Beyaz rengin önceki örneklerde de belirtildiği üzere kişileri belirli bir amaç doğrultusuna getirme ve birleştirme etkisi güncel kampanyalar ile farklı amaçlar doğrultusunda devam etmektedir. Moda dünyasında birçok markayı, tasarımcıyı ve beraberinde destekçisini bir araya getiren Business of Fashion kampanyası bu duruma bir örnektir. #TiedTogether, yani *birlikte bağlandık* kampanyası 2017 yılında; cinsiyet, ırk, din ayrımı yapmaksızın insanların beraberliğini ve bağlarını göstermek amacı ile beyaz bandanaların görsel bir araç olarak kullanıldığı bir girişimdir. Tiedtogether kampanyası dünyanın dört bir yanına, New York, Londra, Milano, Paris moda haftalarına ulaşmış ve beyaz bandanalar ile beraberlik ve dayanışma mesajını dünyaya duyurmuştur (Amed, 2017).

Uniteinwhite beyaz gömlek kampanyası Witchery firmasının Ovarian Cancer Research Foundation iş birliği ile gerçekleşen bir girişimdir. Bu kampanya ile yumurtalık kanserinde erken teşhis testine farkındalık yaratılmak istenmektedir. Witchery OCRF beyaz gömlek koleksiyonlarının satışından elde edilen fon ise araştırmacı bilim insanlarına, yenilikçi projelere ve temel araştırma ekipmanlarına finansal destek sağlamaktadır (Witchery, t.y.) Kampanya görselleri ve haberleri de ayrıca kişilere sağlık testlerinin ve erken teşhisin önemini hatırlatmaktadır. Bu doğrultuda seçilen beyaz gömlekler ise gerek ideolojik rolü gerek beyaz rengin çağrışımları etkisi ile uygun bir ürün olarak seçildiği düşünülebilmektedir.

Belirli olaylara dikkat çekilmesi, anımsatılması ya da dünya kamuoyuna duyurulması kapsamlarda çeşitli organizasyonlar, törenler ya da faaliyetler düzenlenebilmektedir. Bu doğrultuda dikkat çekilmek istenen durum çeşitli araçların ya da sembollerin desteği ile görsel olarak da desteklenebilmektedir. Bu doğrultuda beyaz tekstil ürünlerinin kullanıldığı örnekler mevcuttur.

White Armband Day, yani Türkçesi ile *beyaz kolluk günü*, her yıl 31 Mayıs'ta Bosna-Hersek'in kuzeyindeki Prijedor kasabasında gerçekleşen ve bir çeşit etnik katliam olayı olarak yorumlanan olayı anma günüdür. 1992'de yaşanan ve etnik temizlik olarak nitelendirilen bu olayda beyaz tekstiller Sırp olmayan kişileri işaretlemek için kullanılmıştır. Anma törenlerinde ayrımcılığın zararlarına dikkat çekmek ve ölen kişileri anmak amacı ile katılımcıların beyaz kolluk takmaları beklenmektedir (White Armband Day, 2017).

Bali'de beyaz kumaş; barış, şefkat, birlik ve uyum özlemi anlamına gelmektedir. 2002'de Kuta Plajı'nda, 184 kişinin ölümüne neden olan terör olayı sonrasında ise beyaz tekstiller anma organizasyonlarının bir parçası haline gelmiştir. Bu anma organizasyonlarında Hindu, Müslüman, Hıristiyan ve Budist inanışlarına sahip kişiler sahilde toplanarak 60 metre uzunluğunda beyaz bir kumaşı başları üzerinde gererek taşımış ve ölümler için dua etmişlerdir (Gordon, 2011, s. 257).

3. Sonuç

Renk ve ürün etkileşiminin bir örneği olan beyaz tekstiller ve giysiler, geçmişten günümüze beyazın kendi çağrışımları ile bağlantılı olarak çeşitli roller üstlenen ve belirli amaçlar doğrultusunda şekillendirilen ürünler olmuştur. Çalışma kapsamında yapılan araştırmada beyazın giysi ve tekstil ürünlerinde daha çok kutsallık, saflık, enerji, bekaret, güç, güven, sakinlik, temizlik çağrışımlarına aracılık ettiği örnekler rastlanılmıştır. Beyazın fonksiyonel katkıları da anlamsal çağrışımlarını destekleyici bir rol oynamıştır. Din ve inanç ile bağlantılı gelişen tekstil ve giysi örneklerinde beyazın daha çok günahsızlık, kutsallık, masumiyet, bekâret ve adanmışlık çağrışımlarını desteklediği görülmektedir. Musevilik, Hristiyanlık, Müslümanlık, Budizm gibi büyük kitlelere hitap eden dinlerin sözlü ve yazılı kaynaklarında, tasvirlerinde, geleneklerinde ve uygulamalarında beyaz giysi ve aksesuarlara yer verilmektedir. Mevcut örnekler doğrultusunda beyazın; peygamberlerin, kutsal kişilerin, din adamlarının giysilerinde ve aksesuarlarında tercih edildiği; ibadethane tekstillerinde, ayin giysilerinde, kutsal günler için önerilen giysi ve aksesuarlarda sıklıkla kullanıldığı saptanmıştır.

Beyaz, insan ile etkileşimiyle kültürel çağrışımlar kazanarak geleneksel uygulamalarda da yer almıştır. Beyaz tekstil ve giysi ürünleri; ataları ile iletişim kurma, kutsama, ölüm, yas ve evlilik gibi ritüellerinde bir araç olarak yer almış, görsel ve manevi boyutta desteklemiştir. Beyazın; bekaret, saflık, enerji, huzur ve günahsızlık çağrışımları mevcut örneklerde baskın olmuştur. Evlenirken kadınların beyaz elbiseler tercih etmesi, ölümlerin beyaz renkli tekstiller ile gömülmesi, tutulan yasin beyaz giysiler ile görselleştirilmesi günümüzde de örneklerine rastlanabilen kullanımları arasındadır. Geleneksel sözsüz iletişimde ise beyaz mendiller; aşk ve sevginin bir ifadesi olmuştur. Baskın sözsüz iletişim örnekleri ile öne çıkan beyaz bayraklar daha çok inanç, güç ve barışın temsilcisi olarak yorumlanmıştır.

Beyaz tekstillerin ve giysilerin kullanımları, belirli bir ideoloji çevresinde bir araya gelen insanlar arasında birlik duygusu yaratmış, faaliyet ve uygulamalarına da aracılık etmiştir. Beyazın parlak bir renk olarak dikkat çekici olması, umut, eşitlik ve adalet çağrışımları yaratması, geçmiş örneklerinin anlamsal ve işlevsel referansları, tercih edilen bir renk olmasında etkili olduğu gözlenmektedir. Fransız Devrimi sonrasında kadınların Yunan elbiselerinden ilham alan beyaz elbiseler tercih etmesi, hükümdarlar ve yöneticilerin beyaz giysi ve aksesuarlar ile statülerini görsel olarak ifade etmesi, avukatların beyaz yakalar ile adalet ve eşitliği vurgulaması, beyaz giysilerin sosyal sınıf, varlık ve cinsiyetçi ayırım yaratması örnekler ile somutlaştırılmıştır.

Temizlik çağrışımı ile beyaz renk, mesleki üniformaları ve çeşitli aktivite giysilerini de etkilemiştir. Beyaz, doktor giysilerine; hijyen, sorumluluk, güç, duygusal nötrlük, umut gibi çağrışımlar kazandırmıştır. Hastane, laboratuvar ve mutfak görevlilerinin hijyen imajını güçlendirmiştir. Beyaz, denizci üniformalarında barışın sembolik bir işaretçisi olmuş, yansıtıcı bir renk olması ve kiri fark edilir kılması ile işlevsel boyutta kazanımlar sağlamıştır.

Beyaz renk gerek kendi çağrışımları gerek geçmiş tekstil ve giysi örnekleri ile çeşitli protesto ve farkındalık çalışmalarında yer almış, destekleyici bir rol üstlenmiştir. Bu doğrultuda eşitlik için yapılan protestolarda, farkındalık yaratılmak istenen olaylarda ve anma törenlerinde sıkça kullanıldığı belirlenmiştir.

Beyaz tekstil ve giysi örneklerinde etkileşim kurduğu ürünü anlamsal boyutta etkileyen ve çoğu zaman ürünün kendi anlamını ikinci plana taşıyan bir renk olmuştur. Beyaz, insan ile anlamlandırılmaktadır ve uygulamaları ile şekillenmektedir. Geçmiş kullanımları ve tekrarlayan anlam referansları ile beyazın gelecek uygulamalarında da benzer ve yeni çağrışımlar ile tercih edileceği öngörülebilir.

Kaynakça

- Allsaintanglican (t.y.). *Altar Colors – Meanings*. <https://allsaintsanglican.com/altar-colors-meanings/>
- Amed, I. (2017, 8 Şubat). Wear a white bandana, because we are all #tiedtogether. *Businessoffashion*. <https://www.businessoffashion.com/articles/news-analysis/what-is-the-white-bandana-tiedtogether>
- Arsıya, İ. (2016, 16 Kasım). Evolution of the iconic White shirt, *Dailysabah*, <https://www.dailysabah.com/feature/2016/11/16/evolution-of-the-iconic-white-shirt>
- Blumhagen, D. W. (1979). Doctor's white coat, the image of the physician in modern America. *Annals of Internal Medicine*, (91)1, 111-116.
- Britannica (t.y.). *White*. <https://www.britannica.com/science/white-color>
- Castelli, E. (1986). Virginitiy and it's meaning for women's sexuality in Early Christianity. *Journal of Feminist Studies in Religion*, (2)1, 61-88.
- Catholic Liturgical Colors (2018, 9 Mayıs). *Matthew*, <https://matthewfloristandmonuments.com/catholic-liturgical-colors/>
- Columbia University. (t.y.). *Columbia University Vagelos College of Physicians and Surgeons*. <https://www.ps.columbia.edu/education/academic-programs/md-program/md-student-resources/office-student-affairs/white-coat>
- Desk, J. M. (2011, 9 Mayıs). Why widows wear White? *Daily Bhaskar*. <https://web.archive.org/web/20140814071321/https://daily.bhaskar.com/news/JM-why-widows-wear-white-2089623.html>
- Dinçer Berdibek, Z. (2017). 'Abbâsî İmâme' terimi üzerine bir değerlendirme. *Journal of Turkish Language and Literature*, (3)1, 74-83.
- Edwards, B. (2004). *Color: A course in mastering the art of mixing colors*. Penguin Group (USA) Inc.
- Ekinci, E. B. (2016, 19 Şubat). Handkerchiefs: The secret language of love. *Daily Sabah*. <https://www.dailysabah.com/feature/2016/02/19/handkerchiefs-the-secret-language-of-love>
- El-Buhârî, M. İ. İ. (2009). *Sahîh-i Buhârî ve tercemesi*, (M. Sofuoğlu, çev.). Ötüken Neşriyat Yayınevi.
- Ertürk, N. (2018). *Türklerde giyim kuşam*. Hayalperest Yayınevi.
- Etimolojiturkçe (t.y.). *Beyaz*. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/beyaz>
- Friese, S. (1997) A consumer good in the ritual process: the case of the wedding dress. *Journal of Ritual Studies*, (11)2, 47-58.
- Gordon, B. (2011). *Textiles: The whole story*. Thames & Hudson, 203-233.
- Gupta, R. (2011). Death beliefs and practices from an Asian Indian American Hindu perspective. *Death Studies*, 35(3), 244-266.
- Günaydın, E. (2020, 28 Mayıs). İki karanın ve iki denizin hakanı Fatih Sultan Mehmet, *Bafra55*. <https://www.bafra55.net/iki-karanin-ve-iki-denizin-hakani-fatih-sultan-mehmet-702yy.htm>
- Haley, S. (2017, 1 Kasım). #Wednesdaywisdom: What is Jabot, and why do barristers wear them?. *Lawyer Monthly*. <https://www.lawyer-monthly.com/2017/11/wednesdaywisdom-what-is-a-jabot-and-why-do-barristers-wear-them/>
- Harvey, J. (2008). Giysiler, renk ve anlam. *Sanat Dünyamız*, (107), 76-86.
- Internet Archive (2019). *4 Mart 1913'te New York Herald'dan Washington D.C.'deki kadınların oy hakkı geçit törenini bildiren makalenin bölümleri*. https://ia601707.us.archive.org/21/items/1-2019.03.02-suffragists-draw/1%3B2019.03.02_Suffragists_Draw.jpg

- Isaacs, F. (2020). *Do I have to wear B-black to a funeral?: 112 etiquette guidelines for the new rules of death*. The Countryman Press.
- Jameson A. B. (1848). *Sacred and legendary art*, Longman, Brown, Green and Longmans.
- Jarvis, A. (2007). The dress must be white, and perfectly plain and simple: Confirmation and First Communion Dress, 1850–2000. *Costume*, (41)1, 83-98.
- Klerk, A. D. (2020, 27 Temmuz). The history of the hero: The White shirt. *Harpersbazaar*, <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/a32904745/history-white-shirt/>
- Knowing the differences between albs and surplices (2018, 1 Kasım). *Churchgoers*, <https://www.churchgoers.com/blogs/albs/knowning-the-differences-between-albs-and-surplices>
- Kosloski, P. (2017, 20 Nisan). Why do priests wear White albs?. *Aleteia*, <https://aleteia.org/2017/04/20/why-do-priests-wear-white-albs/>
- Kunt, S. ve Güngör, A. (2017). Aziz Yuhanna'nın vahiy kitabı çerçevesinde yedi kiliseler ve bu kiliselerin Türkiye inanç turizmindeki yeri. *Gazi Üniversitesi Turizm Fakültesi Dergisi*, (1), 71-92.
- Lubrich, N. (2016). The little white dress: politics and polyvalence in Revolutionary France. *Fashion Theory*, 20(3), 273-296.
- Manevi destek dayanışma (2019). *İhram içerisinde Hac ibadetini gerçekleştiren Müslümanlar*. <https://manevidestekdayanisma.com/tavaf/>
- Maritimetraining. (t.y.) 10 Reasons why navy uniforms are White. <http://www.maritimetraining.in/documents/10%20Reasons%20Why%20Navy%20Uniforms%20are%20White.pdf>
- Meydan, C., ve Yıldız, G., (2018). Bir iletişim aracı olarak "tekstiller", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(2), 905-915.
- Nazri, M. K, N, Z., Khair, N. S. H., Yusoff, A, B, M., Razzak, M, M, A., Nazri, N. J. Z. ve Ishak, M. M. (2015). Colour from the perspective of hadith: an Overview, *SHS Web of Conferences*, 18, 04005.
- Öğüt, S. (t.y.) İhram. *TDV İslam Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ihram>
- Özcan, B. A. (2018). Türk ve Slav kültüründe siyah renk. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 5(18), 269-292.
- Pomfret, J. (2006). *Chinese lessons: Five classmates and the story of the New China*. Henry Holt and Co.
- Shaw, S. (2020, 5 Şubat). The history of women wearing suffragette White, the color presents a century-old history fo women's rights activism. *Crfashionbook*. <https://www.crfashionbook.com/fashion/a26261899/the-history-of-women-wearing-suffragette-white/>
- Shurpin, Y. (t.y.). Why do we wear a white kittel on Yom Kippur?. *Chabad*, https://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/4829/jewish/Why-Do-We-Wear-a-White-Kittel-on-Yom-Kippur.htm
- Smithsonian Libraries. (t.y.). *The science of color*, <https://library.si.edu/exhibition/color-in-a-new-light/science>
- Sorularla İslamiyet (t.y.). *Kefen*. <https://sorularlaislamiyet.com/kaynak/kefen-0>
- Soysal, M. E. (2010). Tarihsel süreçte bayrak ve sancaklarımız, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, (42), 209-239.
- Stith, J. (2015). Child brides to the patriarchy: unveiling the appropriation of the missing girl child, *Journal of Feminist Studies in Religion*, 31(1), 83.
- Sunnah. (t.y. a). *Kitab Al-Jihad*. <https://sunnah.com/abudawud/15/116>
- Sunnah. (t.y. b). *The Book on Hajj*. <https://sunnah.com/tirmidhi:877>
- Tez, Z. (2009). *Tekstil ve giyim kuşamın kültürel tarihi*. Doruk Yayıncılık.
- The history of the chef's hat (2015, 24 Ağustos). *Escoffier*. <https://www.escoffier.edu/blog/culinary-arts/the-history-of-the-chefs->

Kadın Giyim Modasında Siyah Renk Kullanımı*

The Use of Color Black in Women's Clothing Fashion

Sevda Demir Parlak, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*
Nesrin Önlü, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

Günümüz moda oluşumlarında hızlı değişimler yaşanmaktadır. İnsanların dinamik yapılarından kaynaklanan sürekli değişim, tasarımcıları yeni arayışlara itmekte, dolayısıyla moda ve rengi oluşturan öğeler kendilerini yenilemek durumunda kalmaktadır. İnsan beğenisini şekillendiren en önemli öğelerden biri olan renk, tasarımcı ile kullanıcı arasındaki köprüyü doğrudan kurarak psikolojik algılamayı harekete geçirmektedir.

Sözsüz iletişim aracı olan giyim, karşı tarafa iletmek istediği mesajı renk belirlemektedir. Renklerin anlamı tarihsel süreçte ve farklı kültürlerde yaşandığı dönemlere göre farklılık gösterirken, siyah renk kalıcı geniş bir anlam aralığına sahip olmuştur. Bu çalışma olumlu ve olumsuz, geniş anlam aralığına sahip olan siyah rengin günümüz kadın giyim modasının vazgeçilmez rengi olma nedenlerinin sorgulanması amacı ile hazırlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, siyah rengin tarihsel süreçte ve farklı kültürlerde yeri ve önemi incelenmiş, mitolojiler, efsaneler, destanlar ve geleneklerde yüklenen sembolik anlamları tespit edilmiştir. Dönem ve kültürler göre siyah rengin din, siyasal, ekonomik, sanat, toplumsal kurallar ve değişimlerden nasıl etkilendiği ve anlam bakımından olumlu ve olumsuz kazanımları örneklerle ele alınmıştır.

Konu; siyah rengin kültürler göre sembolik anlam ve psikolojik etkileri, toplumsal, sosyal, kültürel faktörler ve giyim kodları yönünden giyime yön veren bireysel ve toplumsal davranış biçimleriyle, giysinin işlevselliği ve sembolik kullanımı açısından incelenmiştir. Bu etkilerin kadın giyim modasında siyah renk kullanımına yansımaları tarihsel süreçte ele alınmış, siyah rengin yoğun kullanıldığı dönemler belirlenmiştir. Belirlenen dönemler ve bu etkiler kapsamında, siyah renge yüklenen sembolik anlamlar tespit edilmiş ve moda eğilimleriyle bağlantıları kurulmuştur. Siyah rengi tasarımlarında kullanan modacılar belirlenerek, tasarım felsefeleri ve bu rengi kullanım nedenlerini ortaya koyan koleksiyon analizleri yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kadın modası, siyah renk, sembolik anlam.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Tekstil ve moda tasarımı.

Abstract

There are fast changes in today's fashion formations. The constant change due to the dynamic states of the people forces designer to seek new forms and thus the features that form fashion and color have to renew themselves. Color, one of the most significant features that affects human taste, triggers the physiological perception by forming a direct bridge between the designer and the wearer.

The message that clothing, which is a non-verbal communication form, aims to convey is determined by color. While the meanings of the colors vary according to historical periods and the eras of the cultures in which they exist, the color black has had a wide range of meanings.

This study was prepared with the aim of analysing the reasons why the color black became an indispensable in today's clothing fashion for women.

For this purpose, the place and importance of black in the historical process and in different cultures were analysed and the symbolic meanings attributed to it in mythologies, legends, epics and traditions were determined. According to the period and cultures, how the color black is affected by religious, artistic, political, financial and social rules and changes and positive and negative acquisition in terms of meaning were presented with examples.

The symbolic meanings and psychological effects of black were analysed in terms of social and cultural factors, dress codes, and individual and social behaviour patterns. Then the function and symbolic meaning of the clothing were examined. The reflections of these effects on the use of color black in women's clothing were examined throughout history in the light of the fashion trends of the day. The design philosophy of the fashion designers that employ black in their designs were also analysed and critically assessed.

Keywords: Women's fashion, black color, symbolic meaning.

Academical disciplines/fields: Textile and fashion design.

* Bu makale, Sevda Demir Parlak'ın 2020 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, "Tekstil Ana Sanat Dalı" sanatta yeterlik programında savunduğu 'Kadın Giyim Modasında Siyah Renk' ismini taşıyan sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** Sevda Demir Parlak, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, DEÜ Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No: 209, 35390 Buca/İzmir
- **e-posta:** sevda.demirparlak@deu.edu.tr
- **ORCID0000-0002-9521-2959**
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 25.09.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.907070

1. Giriş

Moda tarihi içerisinde giysiler görünenden daha derin birer anlam taşıma aracı olarak kullanılan simgelerdir. Giysideki anlamlar malzeme, renk, kesim, yenilik açısından belirli tercihlerin algılanmasına dayalıdır. Renk algısı, coğrafya ve iklimle ilişkilendirilen toplumsal bir olgudur ve giyimde çeşitli mesajlar içermektedir. Pastoureau (2016, s. 27-29), rengi oluşturan, ona tanımını ve anlamını veren, kodlarını ve değerlerini meydana getiren, pratiklerini düzenleyen ve önemini belirleyen toplum olduğunu belirtmiştir. Buna paralel olarak renklerin, zaman ve mekândan bağımsız olduğunu, bütün uygarlıklarda ortak, evrensel bir simgesellik taşımadığının altını çizerek tam tersine, renklerle ilgili sorun ve tartışmaların son derece kültürel olması nedeniyle tarihinin dönem ve coğrafi alanlarla oynamasına imkân tanımadığını özellikle vurgulamaktadır.

Renklerin anlamı kültürlere göre değişiklik göstermesine karşın, siyah renk, diğer tüm renklerden daha geniş bir sembolizm ve anlam aralığına sahiptir. Bununla ilişkili olarak Anne Hollander, simgesel ve optik gücünün birleşimiyle ön plana çıkan siyah rengin, giyim modasını etkisi altına aldığını, tekrarlanan döngüler halinde popüler olduğunu ve anlam hazinesine yüzyıllar boyunca yeni anlamlar yüklediğini vurgulamıştır (Harvey 2008, s. 80).

Tarihte siyah rengin kullanımıyla ilgili olarak Harvey (2008, s. 78), siyah rengin esas olarak erkek kıyafetlerine özgü bir durum olduğunu belirtmektedir. Zaman içerisinde keder, kayıp, tevazu, suçluluk ve utancı simgeleyen, ışığı ve rengi olmayan siyah renk, erkekler tarafından, eksikliğini hissettikleri ya da kaybettiklerinin değil, bilakis sahip oldukları gücün, mevkiinin, efendiliğin, hâkimiyetin bir simgesi olarak benimsenip kullanılmıştır. Kadın kıyafetlerinde ise neredeyse içinde bulunduğumuz yüzyıla değin, siyah sadece pişmanlık ve yas durumlarında kullanılabilir bir renk olmuştur. Hatta geçmişte göz alıcı, zengin ve güçlü kadınların bile görkemli siyahlar giyebilmeleri için matemli olmaları veya tövbekâr olmaları gerekmiştir.

Bu çalışma; pek çok kültürde matemi, ciddiyeti, endişeyi, otoriteyi ve gücü simgeleyen siyah rengin özellikle Orta Çağ Avrupa'sında yalnızca erkekler ve soylular tarafından kullanılırken, günümüz kadın giyim modasının vazgeçilmez rengi haline gelme nedenlerinin sorgulanması amacı ile hazırlanmış kapsamlı bir araştırma niteliğindedir. Bu amaç doğrultusunda, tarihsel süreçte sadece siyah rengi kapsayacak, giysi sistemlerinin temelindeki toplumsal kodlar, gündelik yaşam ve maddi kültürü içeren öğeler ele alınarak, siyah rengin sembolik anlamları ve psikolojik etkileri araştırılmış, moda eğilimlerine yansımaları örnekler ile açıklanmıştır.

2. Tarihsel Süreçte Siyah Rengin Sembolik Anlamları

Ulaşılan kaynaklarda, ilkel toplumlardan itibaren birçok kültürde giyim modasını etkisi altına alan siyah renk, tüm mitolojiler, efsaneler, destanlar ve geleneklerde Dünya'nın ilk oluşumu ile ilişkilendirilmiştir. Evrenin öncesiz ve sonsuz olduğu, dolayısıyla tarihin bir başlangıcının olmadığını kabul eden çoğu mitoloji, Dünya'nın kuruluşunu anlatmak veya açıklamak için karanlıklardan oluşan ilk dünya imgesine başvurmuştur.

Rengin arketip kuvveti, sözlü ve sözsüz iletişim çağında; mitolojilerde, destanlarda, dini törenlerde, sanatın dili olan şiirlerde ve resimlerde kullanılan sembol ve metaforlarda görülmektedir. İlk mitlerin ve inançların incelenmesi sonucu,

İnsanların tanrılarını en baştan, dünyayı aydınlatan ve ilkel gecenin kaosu olan biçimsiz karanlığı iten ışık kaynağı ile bağladığını ortaya koymaktadır. Bu; Hint, Çin, Mezopotamya, Pers, Maya ve Aztek gibi eski kültürlerin yanı sıra Avrupa'daki Norsemen ve Druidler için de geçerlidir. Siyah ve beyaz (ya da sadece koyu ve açık), tüm ilkel dillerinde isimler verilen ilk renkler olmuşlardır. (Hope ve Walch, 1990, s. 280)

Mitolojilerde bereketin, verimliliğin, analığın ve doğurganlığın simgesi olan, farklı kültürlerde farklı isimlerle bilinen, örneğin; Anadolu'da Kibele (Türk kültüründeki adıyla Sibel), Efes'te Artemis ve Diana, Hindular'da Krişna ve Kali, Eski Mısır'da İsis ve yine Eski Mısır ve Yunanlılarda Osiris, Yunan ve Roma'da Demeter, Afrodit, Ceres, Hekate gibi ana tanrıça protohistorik heykelticikleri simgesel olarak hep siyahtır ve tanrıçaların giysileri de bu renktedir.

Siyah yalnızca Avrupa'da değil, Asya ve Afrika'daki başka mitolojilerde de genelde doğurganlığın, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş kara bulutların, yani bereketin simgesel rengi olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Mısır'da, Nil sularının taşkınlığı sonucu bıraktığı balçık siyah renklidir ve bereketi simgelemektedir (Pastoureau, 2016, s. 24).

Geleneksel maneviyat anlayışı ve dinsel pratikler yönünden de renkler büyük bir önem taşımaktadır. Siyah, Müslümanlık ve Hristiyanlık'ta fanilik, son ve sonluluk gibi sembolik açılımları nedeniyle özellikle batı toplumlarında daima keder, ölüm ve matem rengi olarak benimsenmiştir (Varlı Güner, 2015, s. 23).

Orta ve Yakın Doğu, Mısır ve hatta Eski Yunanlılarda siyah rengin sahip olduğu iyicil boyut olan verimlilik, doğurganlık, tanrısallık imparatorluk Roma'sında kaybolarak, acı ve matem rengi olmuştur. M.Ö. 2. yüzyıldan itibaren Yunan ve Romalı yetkililerin cenaze törenlerinde çok koyu renkli ya da siyah renk giysiler giymeye başlamaları Avrupa'daki yas kıyafetleri âdetinin başlangıcı olmuştur (Pastoureau, 2016, s. 40-41). Zamanla siyah giyme geleneği yaşlı ailelere ve nihayetinde toplumsal ve coğrafi olarak Modern Çağ'a dek giderek yaygınlaşıp bir alışkanlığın temelini oluşturarak dünyaya yayılmıştır.

Siyah renge, farklı kültürlerde, arketip sembolik anlamlarına bağlı sosyo-politik nedenlerden dolayı, özellikle konuşma dili ve dini kullanımlarda değişken ve karmaşık yeni anlamlar eklenmiştir. Örneğin;

Amerika ve Kanada için siyah ölüm, kötülük, günah, hiçlik, iş, yetişkin, resmi, seksi; Latin Amerika ve Meksika için yas, din, saygı, ölüm; Brezilya için sofistike, yetki, yas, din, formalite; Batı Avrupa için yas, formalite, ölüm, kötülük, zarafet, sofistike; İngiltere, İskoçya, Galler ve İrlanda için yas, ölüm, onur; İspanya ve Portekiz için ölüm, güç, dindarlık; İtalya için alçakgönüllülük, ölüm, yas; Doğu Avrupa ve Yunanistan için kış; Singapur ve Malezya için yas; Kuzey Kore için karanlık, gizem, yas, su anlamlarını çağrıştırmaktadır. (De Bortoli ve Maroto, 2001, s. 1-27)

Renkler toplumsal kimlik ve statülerin belirlenmesi ve duyguların dile getirilmesi açısından kişinin giyim kuşam tercihiyle karşı tarafa vereceği mesajda tamamlayıcı ve güçlendirici bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bireylerin renk tercihleri, içinde yaşanılan toplumun demografik, sosyokültürel ve politik yapısı kadar, renklerin sembolik anlamları, psikolojik ve fizyolojik etkileri de önemli rol oynayarak moda ve mevsimsel değişimler paralelinde gerçekleşmektedir.

Siyah rengin sembolik anlamları genel olarak; ölüm, keder, kötülük, gizem, bilinmeyenle (kara delik) birlikte, faşizmin karası ve anarşinin kara bayrağı gibi toplam imha algısı uyandırma olarak, olumsuz anlam içerme şeklinde özetlenebilir. Siyah renk bütün bu olumsuz anlamlarına rağmen; ironik bir şekilde güç, otorite, istikrar, gizem, formalite, sofistike, zarafet, baştan çıkarıcı, prestijli bir renk olarak kabul edilmekte ve giyim tercihlerimize yansımaktadır. Diğer taraftan, fizyolojik ve psikolojik olarak siyahın otorite, güç, sofistike, onur ve ciddiyet çağrışımları bazı insanlar için güveni temsil ederken; bazıları için de korkutucu, kontrol edici, ulaşılmaz ve düşmanca bulunmaktadır. Siyah; gizem ve gizlilik havası yaratarak bazı insanlar tarafından baştan çıkarıcı ve seksi olmak amacıyla kullanılırken, bazı insanlar için ulaşılmaz kimliğinin arkasına saklanmalarını sağlamaktadır. Başarı odaklı ve hırslı insanlar ile nötr davranmak isteyen insanlar sıklıkla siyah renk tercih etmektedirler.

3. Kadın Giyim Modasında Siyah Renk

Giyim modasında renk kullanımı esasen renk sembolizme dayanmakta ve belirli sınıfların kültürel kuralları çerçevesinde, belirli renkleri kullanması kapsamı ile kişisel tercihleri doğrultusunda şekillenmektedir. "Giysiler; bir toplumun inançlarını, değerlerini, fikirlerini ve deneyimlerini oluşturan nesnelere, uygulamalar ve kurumlar olarak nitelendirilerek kültürle özdeşleştirilir" (Barnard, 1996, s. 36). Toplumsal yapı ve kültürün yansımaları olan modada genel olarak renk sembollerini geçici ve değişken olmasına karşın, siyah kalıcı ve renk sembolizmi açısından güçlü bir renk olarak moda tarihinde yerini almıştır.

Siyah renk simgesel ve optik gücünün etkisi ile giyim modasını etkisi altına almış ancak, esas olarak erkek giyimine özgü bir renk iken; kadın kıyafetlerinde, başlangıçta soylular dahil olmak üzere sadece yas ve pişmanlık için kullanıldığı görülmüştür. Bu durumun en önemli nedeni; tarihte siyah kumaş boyası elde etmek uzun süren, pahalı ve zor bir iş olmasından dolayı, Antik Çağ'ın en eski dönemlerinden Orta Çağ'ın sonlarına kadar gerçek ve güzel bir tonda siyah boyanamamasıdır. Karşılaşılan zorluklar ve boyanın kumaşa eşit oranda dağılmaması nedeniyle siyah renk; tam bir siyah olmaktan ziyade çoğu zaman kahverengi, gri ya da laciverte yakın kirli ve donuk renkler ortaya çıkmıştır. Giysilerde bu görüntü tercih edilmediği için,

çoğunlukla mütevazı ve toplumun alt sınıfını oluşturan kesim tarafından matem ve kefaret amaçlı özel durumlarda kullanılmıştır (Delmare ve Guineau, 2007, s. 42).

Avrupa kadın giyim modasında siyah rengin toplumsal önemi ve yaygın olduğu dönemler açısından modern popülaritesine bakıldığında, ulaşılan kaynaklarda resmi bir başlangıç tarihine rastlanmamaktadır. Ancak; "siyahın tarihsel olarak eski Yunanlılara dayanan bir keder belirtisi anlamı vardır. Aynı zamanda görünümünden dolayı da büyük ilgi görmüştür. John Harvey, *Black The Story* adlı kitabında, Romalıların yas için kıyafetlerini siyaha boyamalarına rağmen, sıklığı ödüllendirdiklerini belirtmektedir" (Brain, 2018, s. 9).

Romalılar hem matem kıyafetleri hem de şıklık için, siyaha çok yakın tonlardaki renkleri kullanmışlardır. Pastoureau'ye (2016, s. 153) göre; Avrupa genelinde, başlangıçta sadece varlıklı aileler ve aristokratların uyguladığı bir gelenek olan yas adetleri, seçkinleri taklit etmek isteyen halk arasında da yaygınlaşan bir moda ifadesi haline gelmiştir. Yas kıyafetleri, örneğin İngiltere'de Hristiyan kilisesi tarafından VI. yüzyılın başında tanıtılmış ve bu konuda kıyafet yönetmelikleri uygulanmıştır.

IX. yüzyıldan itibaren tevazu ve tövbenin sembolü olarak siyah manastır rengi olurken, X. yüzyıldan sonra siyah renk gündelik yaşamda ve toplumsal kodlarda daha ölçülü kullanımı ile simgesel olarak çifte anlamlılığının büyük bir kısmını yitirmiş, katı din kuralları ve kilisenin baskıcı yapısı çerçevesinde şekillenmiştir. XI. yüzyıldan itibaren ise tüm olumsuz anlamları ve pagan geleneklerinin etkisi ile Latin kilisesinin siyahın, Batı'da şeytani renk haline gelmesinde önemli rol oynadığı görülmektedir (Pastoureau, 2016, s. 61).

Toplumsal kural ve kodlar, Delmare ve Guineau'a (2007, s. 41) göre dinin baskıcı tutumu ile şekillenirken, giysilerde siyah renk kullanımında, dokuma sanayiinin gelişmesi ile artış gözlenmiştir. Siyasal, ekonomik ve toplumsal durumdaki değişiklikler ile siyah rengin simgeselliğinde de farklılaşma başlamış ve 1200'lerden itibaren dokumacılıkta güzel siyah kumaşlar üretilmiştir.

XI. yüzyıldan XII. yüzyıla geçiş dönemlerinde din adamları ve ilahiyatçıların çoğuna göre siyah, renk konumunda değerlendirilmemiştir. Bu dönemlerden sonra siyah renge önce kraliyet mahkemeleri ve bazı hukukçular tarafından ilgi artmış, toplumsal, kişisel ve maddi armalarda da kullanılmış; İngiltere, Fransa ve İtalya'daki birçok kentte özel statü elde etmiştir. Siyahın edindiği bu özel statü ile, edebiyatta kara şövalye sıklıkla konu olarak işlenmiş, çoktanrıcılığı ve ölümler âlemini çağrıştıran renk konumundan çıkarılmış ve kimliği gizlemenin rengi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Siyah kıyafet çoğu zaman sosyal bir öneme sahip olmuş, XIII. yüzyılda kraliyet mensupları ve soylular tarafından da kullanılmıştır (Pastoureau, 2016, s. 72-87).

XIV. yüzyılın ortalarına kadar Harvey'e (2012, s. 84) göre, kumaş ve giysilerde siyah tonları grimsi, mavimsi ya da kahverengimsi görünümlü ve mat, donukken; düz, dayanıklı ve güzel siyahlara ulaşmak pahalı ve sadece belirli bir sınıfın için mümkün olabilmıştır. Yaşam koşulları ile siyah giyme adetinin gelişimi açısından bu noktada önemli bir bağlantı örneğini şu şekilde verebiliriz: Solmuş ve iyi boyanamamış renkteki kıyafetler ya halk tarafından ya da XIV. yüzyıl Avrupası'nda etkili olan 'Kara Ölüm' veba salgını ve cüzamlılar tarafından giyildiğinden siyah rengin sembolik anlamlarından biri olan ölümle bağdaştırılmıştır (Harvey, 2013, s. 273).

Diğer taraftan, Pastoureau'ye (2013, s. 81) göre; soyluların lüks ve ölçsüz harcamalarının artması ile Avrupa'da Orta Çağ'ı etkileyen Protestan Reformu gerçekleşmiş ve tüm toplumsal sınıf ve kategorilerde giysi ve aksesuarlarla ilgili savurganlık karşıtı harcamaları sınırlandıran birtakım yasalar, kararname ve yönetmelikler uygulanmış ve koyu renkli, sade, iç karartıcı giysilere yönelim başlamıştır. Bu reform ile siyah; onurlu, ahlaklı ve erdemli bir renk olarak kabul edilmiş ve siyah renge olan talebi artırmıştır. Bu noktada; ideolojik hedefler, zengin müşteri ve toplumsal talepler ile tetiklenen kumaş boyamacılığının müşteri kitlesinin isteklerini gerçekleştirdiği ve siyah modasının başladığı değerlendirilmesini yapabiliriz.

XIV. yüzyılın sonuna doğru İtalya'dan başlayarak Kuzey Avrupa'ya hızla yayılan siyah renk modası, IV. Philip'in babasının yası için bu rengi giymesi ile yaygınlığını artırmıştır. Siyahın, Avrupa'da yüzyıllardır güç rengi olduğu görülmektedir. Örneğin, 1600'lerde İspanyol asileri, Katolik hiyerarşileri, Protestan aşırıcular, akademisyenler, din adamları tarafından giyilmiştir. Siyahın yas, erdem ve statü ile ilişkisinden kaynaklanan kullanımına bakıldığında, toplumsal sınıf engellerini azalttığı hem burjuvalar ve yüksek sosyete hem de toplumsal sınıfın alt kesimini oluşturan uşak ve hizmetçilerin giyiminde etkin bir renk olduğu görülmektedir.

XV. yüzyılda orta sınıfın en çok tercih ettiği renk haline gelen siyah, günlük kıyafetlerde ve iş elbiselerinde kullanılmıştır. Bunun en önemli nedeni Fischel, Baggaley, O'hara, Sturgeon ve Khurana'a göre (2013, s. 108)

bu yüzyıla kadar yasta ya da soylu ve varlıklı sınıfa mensup olmayan kadınların siyah renk kullanamamasından kaynaklanmaktadır. XVI. yüzyılda Avrupa aristokratları için önemli bir renk olan siyah, ruhani değerler ile zenginliği de (bkz. Şekil 1) simgelemiştir.



Şekil 1. I. Mary, Hans Eworth, 1553, Fitzwilliam Müzesi, Cambridge (De Young, 2019).



Şekil 2. İngiltere kraliçesi I. Elizabeth, 1583 (Andrews, 2017).

İspanya, XVI. yüzyılda siyasi, kültürel ve ekonomik güç olarak Avrupa modasını belirleyen ülke konumuna gelmiştir. İmparator V. Charles (1500-1558) ve oğlu II. Philip (1527-1598) gibi İspanyol yöneticiler hemen hemen her gün siyah kıyafet giyerek siyahın yükselişine ve bu modanın yayılmasına katkıda bulunmuşlardır (Harvey, 2012, s. 77). Bu dönemde siyah rengin şık, asil, mesafeli ve vakur bir görünüm sağlaması nedeni ile Yeni İspanya, Hollanda, Napoli ve İngiltere (bkz. Şekil 2) gibi ağırlıklı olarak Protestan ülkelerde ve şehir devletlerinde yaygın olarak kullanıldığı yönünde bir değerlendirme yapılabilir.

Ancak, saraylının ve soyluların giyim kuşamda da uymak zorunda kaldıkları bazı kurallar vardır. XVI. yüzyılda "Zürih'te ve Cenevre'de, 17. yüzyıl ortalarında Londra'da ve bir sonraki yüzyılda da Pennsylvania'da, Protestan otoritelerinin büyük çoğunluğu tarafından kararlaştırılmış kıyafet normları ve savurganlığına karşı belirlenen kurallar son derece" (Harvey, 2012, s. 100) açıktır. Ayrıca

Japonya'da ipek giyimine kısıtlamalar getiren Tokugawa döneminden (1600-1868) I. Elizabeth ve Özel Meclisi tarafından 1574'te yayınlanan ve düşes, markiz ve kontesler dışında kalan herkese, elbiselerinde samur kürkü dahil belirli malzemelerin kullanımını yasaklayan kıyafet yönetmeliğine kadar, hiyerarşik bir toplum yapısını yansıtan ve zaman içinde farklı kıtalar boyunca toplumsal statüleri belirleyen bağlayıcı giyim kuralları ile halkın çoğunluğuna birçok giyim stili ve kumaş çeşidini kullanmak yasaklanmıştır. (Fogg, 2014, s. 9)

Uygulamaya konulan bu kurallarla birlikte kıyafetlerde daha çok siyah renk olması için tarafsız ama çarpıcı bir ortam yaratmıştır.

Siyah renk, XVII. yüzyıldan itibaren İspanya, Fransa ve İtalya'ya özgü adetlerin Kuzey ülkelerine ve Batı Avrupa'nın tamamına yayılması ile kesin bir şekilde matem rengi olmuştur. Sadece aristokrasi değil artık ayrıcalıklı seçkin sınıf olan patrisyenler ile burjuvazi olarak adlandırılan sosyal statüsünü ve gücünü eğitiminden ve zenginliğinden alan kentli kişilerin oluşturduğu sosyal sınıfın bir bölümü de bu durumu benimsemiş ve giysi derlemeleri ile görgü kuralı kitaplarında yer alan daha kurallı bir uygulama ortaya çıkmıştır.

Matemle ilgili kıyafet parçaları, kumaşların ebadı, menkul ve gayrimenkuller üzerine konacak resim veya kumaşlar, matemün süresi, kimi zaman siyahı mora (yarı matem), sonra da açık griye (çeyrek matem) dönüştüren bir takvim

belirlenmiştir. Bununla birlikte, matem renklerinin kurala bağlanması ve gerçek anlamda adetler arasında yer alması için 19. Yüzyılı beklemek gerekecektir. (Pastoureau, 2016, s. 154)

XVII. yüzyılın sonlarına doğru İspanya'nın güç kaybetmesi ile Fransa güçlenip ilerlemiş ve modanın değişimini belirleyen ülke konumuna gelmiştir. Bu dönemde sosyal ortamlarda daha renkli kıyafetler tercih edilirken, siyah modası azalmasına rağmen, siyah rengin asiller, orta sınıf ve ücretli çalışanlar için prestijini yine de korumaya devam ettiği görülmektedir.

Sanayi Devrimi ile başlayan ve Fransız Devrimi ile devam eden zaman sürecinde ise, geleneksel toplumdaki modern topluma geçişte önemli değişimler yaşanmış, orta sınıf zenginleşmiş, lükse daha fazla ulaşılabilir olmuş, "gerçekleştirilen icatlar ile iplik ve kumaş üretimi daha ucuza mal" (Varlı Gürer, 2015, s. 71) edilmiştir. Bu gelişmeler; ekonomik, sosyal, politik ve kültürel alanları kapsayan yeni süreci de beraberinde getirmiş, modern çağın en önemli toplumsal hareketi Fransız İhtilali ile Fransa ve tüm Avrupa'da yoğun kargaşa ortamına neden olmuştur. Bu dönemde koyu renklere yönelim gerçekleşmiş ve siyah renk kullanımı da artmıştır. Anilin boyaların keşfi ile siyah renk, sınıf ve cinsiyet farkı olmaksızın sıkça kullanılmıştır.

Diğer taraftan Avrupa'nın varlıklı sınıfının geçmiş dönemlerde ortaya çıkan ve bu dönemde pekişen siyah giyme hevesi Harvey'e (2012, s. 185-186) göre, güç ve para ile ilgili olmanın yanı sıra feragat, yoksullaşma ve kayıpla da ilişkili olmuş ve Dickens, John Ruskin, Oscar Wilde, Baudelari, Gautier, Musset ve Maupassant gibi yazarlar eserlerinde keder, matem ve yas nedeni ile siyah giyme tutkusunu işlemişlerdir. Yüzyılın ilerleyen yıllarında çok dindar kesim ve yas tutma kıyafetleri dışında, siyah rengin kadın giyiminde kullanımı gerilemiştir. Yas tutma geleneği ve giyimi ile ilgili önemli etkiye sahip olan İngiltere Kraliçesi Victoria, 1861 yılında Prens Albert'in ölümünden kendi ölümüne (1901) kadar siyah giysiler giyerek (bkz. Şekil 3) siyah modasının şekillenmesi, yas kıyafetleri ve süresi ile ilgili yasa ve görgü kurallarının çıkarılmasında etken olmuştur. Matem dönemleri için özel olarak hazırlanmış siyah elbiseler, gerekli görüldüğünde ciddi ortamlarda da giyilebilmiştir.



Şekil 3. İngiltere kraliçesi Victoria, 1897 (Queen Victoria in 1897, t.y.)

XIX. yüzyılın sonlarında geleneksel giysi biçimlerinin yerini mesleki giysiler ve yeni üniforma türleri almıştır. Giysilerin toplumsal denetim biçimi olarak kullanımının belirginleşmesi ve kişilerin toplumsal kimliklerinin belirli yönlerini gösteren kıyafetleri giyinmeye duydukları ihtiyaçtan kaynaklanan bu tip düzenlemelerde, siyah rengin ekonomik ve pratik oluşunun yansısı, resmiyetle ilişkilendirilen sembolik anlamı nedeni ile tercih edildiği tespitini yapabiliriz.

XX. yüzyıla gelindiğinde, toplumsal değişimler, kadın özgürlük hareketlerindeki artış, korselerin kaldırılması, Paris'in modanın merkezi olması, hazır giyimin 1900-1910 yılları arasında önemli bir endüstri haline gelmesi ve Birinci Dünya Savaşı ile modada hızlı değişimler gerçekleşmiştir. Siyah renk ciddiyet ve sadelikle ilişkilendirilerek, iş hayatında en çok kullanılan renkler arasında yerini almıştır. Yine siyah rengin yas ve ölümle ilgili kullanımının, bu yüzyılda yaşanan iki dünya savaşı ile ilgili olduğu görülmektedir.



Şekil 4. The little black dress, Gabrielle Coco Chanel, 1926 (Exton, 2018)

Savaş sonrası dönemde siyahı modern renk haline getiren 1920'li ve 1930'lu yıllarda Coco Chanel, Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, Jean Patou, Elsa Schiaparelli gibi modacılar. Özellikle Coco Chanel'in *The Little Black Dress* adlı tasarımı moda tarihinde ikonlaşarak simgesel bir değer taşımıştır (bkz. Şekil 4). *The Little Black Dress* 1 Ekim 1926 tarihinde, Amerikan Vogue Dergisi tarafından moda dünyasına "İşte Chanel imzalı bir Ford" manşetiyle sunulmuştur. Picardie'ye göre, (2019, s. 108) Vogue bu şık ve ağırbaşlı kıyafet serisinin kadınlar için vazgeçilmez bir üniforma olacağını ve Ford gibi bir otomobil kadar tüm dünyada tanınacağını öngörürken haklı çıkmıştır. Elbise mükemmel sadelik, işlevsellik ve modern görünüşü ile 1920'lerin ileri görüşlü kadınları için popüler hale gelmiştir. Bir kadın gardırobunun temel öğelerinden biri olan *siyah elbise*, moda devinimlerine göre değişim göstererek çekici, mütevazı, baştan çıkarıcı, pratik, şık, zarif, güçlü ya da modern bir çizgide kullanım kolaylığı sağlamış ve ofis, kokteyl, yemek veya cenaze törenlerinde giyilerek, yüzyıllardır modası geçmeyen gerçek bir klasik olmuştur.



Şekil 5. Rita Hayworth için Jean Louis tarafından 1946 yılında hazırlanan 'Gilda' film kostümü (Steele, 2007, s. 91)

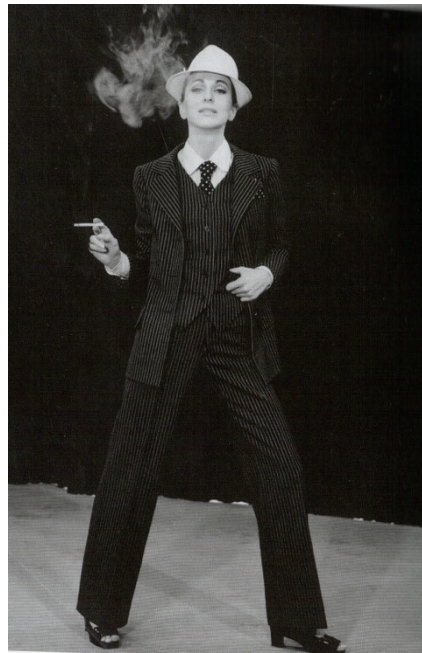


Şekil 6. Audrey Hepburn için Hubert de Givenchy tarafından hazırlanan 1961 yılında 'Breakfast at Tiffany's' film kostümü (Heyman, 2015)

Yine aynı dönemlerde, sinema dünyasının altın çağını yaşadığı ve film yıldızlarının giydiği göz kamaştırıcı siyah elbiselerin şıklığın göstergesi olarak yeni bir kadın imgesinin oluşmasında etkili olduğu görülmektedir (bkz. Şekil 5 ve Şekil 6).



Şekil 7. Christian Dior, 1948 (Sinclair, 2014, s. 59)



Şekil 8. *Le Smoking*, Yves Saint Laurent, 1966 (Fogg, 2014, s. 384)

1930'lu yıllardan itibaren Cristóbal Balenciaga, Christian Dior, Hubert de Givenchy, Yves Saint Laurent, gibi modacılar siyah rengin popülerliğine katkıda bulunmuşlardır (bkz. Şekil 7 ve Şekil 8). 1950'li yıllarda siyah moda otoriteleri tarafından kabul görüp modanın temel renklerinden biri olurken, çeşitli alt kültürlerin ve entelektüel hareketlerin kıyafetlerinde de anlam taşıyıcı olarak yer almıştır. Örneğin, 1950'li yıllarda San Francisco ve New York çevresinde gelişen, toplumsal ve edebi bir hareket olarak nitelendirilebilecek *Beatnik'lerin*, Paris'te filizlenen varoluşçuluk (Miloşyan, 2014, s. 1) felsefesinin renginin de siyah olduğu görülmektedir. Benzer şekilde, 1950'li yılların sonunda, Londra'da bir alt kültür olarak moda, müzik ve eğlence anlayışlarıyla ön plana çıkan *Mod'larda* siyah ve beyaz renklerle kendilerini ifade etmişlerdir. Bu akım ile ekonomik özgürlüğüne kavuşmuş, feminen, yenilikçi, cesur, bakımlı ve stil sahibi bir kadın imajı oluşmuştur. 1960'lı yıllar, günlük yaşam alanlarında siyah rengin kullanımının azaldığı gençlik kültürleri, siyasi ifadelerde kullanılmaya devam ettiği yıllar olmuştur.



Şekil 9. , *Saditionaries Koleksiyonu*, Vivienne Westwood, 1977 (Buxbaum, 1999, s. 121).

Siyah rengin benzer kullanımı 1970'li yıllarda *Punk* akımı ile gündeme gelmiş, Malcolm McLaren ve Vivienne Westwood'un katkıları ile moda dünyasına yansımış ve gençler tarafından büyük ilgi görebilerek yaygınlaşmıştır (bkz. Şekil 9). *Punk* akımında da kullanılan siyah deri ceketler özellikle renginden dolayı, kullanım alanları ve kullanan kişilere göre anarşi, asilik, güç, disiplin ve resmiyetle ilişkilendirilmiş, kadın giyim modasında sıklıkla kullanılan bir moda ürünü olmuştur. 1970'lerin sonları 1980'lerin başında ise, siyah renk *Gotik* modası ile anılır olmuştur. *Gotik* modası *Punk* sonrası Londra'da ortaya çıkarak, Orta Çağ'ın Neo-Viktorya döneminin karanlık, gizemli ve egzotik yönlerini yansıtan kadın giyim modasında siyah rengin sembolik anlamlarına güçlü vurgular yapan bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 10. *Comme Des Garçons*, Rei Kawakubo, 1982 (Master of deconstruction!, 2012).

1980'li yıllarda Japon moda tasarımcıları Issey Miyake, Rei Kawakubo (bkz. Şekil 10) ve Yohji Yamamoto, kendi Japon estetik duygularını ifade eden basit, sade, yırtık, estetik nitelikli bezeme içermeyen, varlık yerine yokluğu vurgulayan, ikinci el görünümlü, tek renkli giysilerinde daha çok siyah rengi kullanmışlar, cinsiyeti göz önünde bulundurmadan bedensiz olarak tanımlanan, aşırı büyük ürün tasarımları ile batı moda dünyasında şaşırtıcı birer çıkış yapmışlardır. Basında *Post-Punk* ve *Grunge* olarak tanıtılmış olsalar da Japon geleneksel giyim yapısından ilham alan, kendilerine özgü bir tasarım felsefesi sergilemişlerdir.

1980'li ve 1990'lı yıllarda siyah birçok tasarımcı için önemli bir renk olmuştur. Özellikle siyah rengi Domenico Dolce ve Stefano Gabbana, Gianni Versace, Azedine Alaia, Claude Montana, Thierry Mugler, Jean Paul Gaultier ve John Galiano gibi tasarımcılar, kendi stillerindeki tasarımlarında sıklıkla kullanmanın yanı sıra, siyah rengin fetişist alt etkenlerle de sıklıkla ilişkilendirilmesi nedeni ile kadının cinsel gücüne vurgu yapan tasarımlarda kullanarak fetiş, moda ve fanteziyi birleştirmişlerdir. "Bazı tasarımcılar siyahın zarafetine odaklanırken, diğerleri onun içindeki yıkımı ve cinsel sapkınlığı göstermektedir. Böylece siyah hem moda hem de moda karşıtlığı ile yakından ilişkilendirilen renk haline gelmiştir" (Steele, 2007 s. 24).



Şekil 11. Ann Demeuemeester, 1996 (Steele ve Menkes, 2016, s. 180).

Japon moda tasarımcıları gibi, 1990'lı yıllarda Martin Margiela, Ann Demeulemeester (bkz. Şekil 11) ve Dries Van Noten gibi Belçikalı tasarımcılar da siyah rengi sıklıkla kullanmışlar ve moda dünyasına etkileyici yapıbozum/dekonstruktivist tasarım örneklerini sunmuşlardır. Mackenzie'ye göre, (2017, s. 120) tasarımcılar yapıbozumu, çoğu kez giysi parçalarını ayırıp, dikişleri, eskitilmiş kenar baskılarını, içindeki yapısal öğeleri göz önüne serecek biçimde yeniden toplamak olarak nitelendirilerek, daha geniş bir bakışla; kıyafetlerin tasarımı, sunumu ve kullanılmasına ilişkin alışılmış gelmiş tutum ve yaklaşımlara meydan okuma olarak değerlendirmişlerdir. Belçikalı tasarımcıların çalışmalarında yapıbozumla birlikte, kıyafetin yapısı ile oynama, yer değiştirme imgesi ve sürrealist/gerçeküstücü yaklaşımlara da sıklıkla rastlanmakta ve diğer renklere oranla siyah renk daha çok kullanılmaktadır.



Şekil 12. *Black Hole*, Kış hazır giyim koleksiyonu, Victor & Rolf, 2001 (Viktor & Rolf fall 2001 ready to wear, 2001).

XX. yüzyılın sonlarında başlayan yapıbozum XXI. yüzyılda moda tasarımcılarını etkilemeyi sürdürmektedir. Fukai'e (2004, s. 32) göre Belçikalı tasarımcılar gibi Viktor&Rolf'un kurucu ortakları Viktor Horsting ve Rolf Snoering de bu akımdan etkilenmişler ve 1998 yılında, Paris'te ilk koleksiyonlarında siyahın kült bir renk olarak tanıtılmasına katkı sağlamışlardır. Viktor&Rolf'un kavramsal tarzda hazırladığı, her biri tek bir renge dayanan ve üç ardışık konu içeren koleksiyon, siyah, beyaz ve mavi renklerinden oluşmaktadır. Viktor&Rolf için renk, biçim ve sunum kadar değerli olmuştur. Şekil 12'de örneği yer alan, 2001 kış sezonu tamamen siyah renkten oluşan *Black Hole* hazır giyim koleksiyonunu sunan Victor&Rolf'un tasarımlarında, kasıtlı hatalar ve çelişkili bilmeceler öne çıkmaktadır. Koleksiyonun konusu siyah olması nedeni ile, tasarımları sunan tüm mankenler makyajları ve yüzleri de dahil olmak üzere tepeden turnağa siyah renge boyanmıştır.

Avrupa modasında etkili olan tasarımcılar gibi Türk tasarımcıları arasında siyah renk kullanımına öncülük eden Neslihan Yargıcı olmuştur. Tasarımcı, kendi imajında ve tasarımlarının neredeyse tamamında siyah rengi kullanması nedeni ile siyahların kadını olarak tanınmıştır. Vizon Show organizasyonu ile İstanbul'da yaptığı ilk defilesinin teması, kara çarşafın gece kıyafetine dönüşmesi olmuş ve podyumda Ramazan davulu eşliğinde sunumunu gerçekleştirmiştir. Birçok sinema filminin ve tiyatro oyununun kostümlerini tasarlayan Yargıcı, 1990'lı yıllarda popüler olan birçok pop müzik sanatçısının imaj danışmanlığını da yapmıştır. Yargıcı, Türkiye'yi New York, Tokyo, Johannesburg, Atina, Tel Aviv, Bakü, Dubai, Düsseldorf ve Osaka'da düzenlenen defilelerde, siyah renk ağırlıklı tasarımları ile temsil etmiştir. Ünal'a (2017) göre, Neslihan Yargıcı 1980'li ve 1990'lı yıllarda hazırladığı ve yıllardır özel metotlarla sakladığı kıyafetleri bir araya getirerek, *Women Black* adlı koleksiyonunu 29 Eylül 2017 tarihinde, Banu Noyan koreografisi ile İzmir Mavi Bahçe'deki *Vintage* defilesinde sunmuştur. *Avangard* tarzda feminen ve maskülen çizgilere sahip tasarımlar yapan Yargıcı, siyah renk kullanımı ile gizeme, kendine güvene ve güce vurgu yapmıştır.

Yine Türk tasarımcı Arzu Kaprol'un tasarımcılığını yaptığı Que markası da koleksiyonlarında siyah rengi sıklıkla kullanmaktadır. Özellikle 2012 Sonbahar/Kış koleksiyonunu tamamen siyah renk tasarlayan Kaprol, Hürriyet gazetesine verdiği röportajda siyahın içindeki boyutu sevdiğini söylemekte ve siyah rengin bedeni veya sanılanın aksine vücuttaki deformasyonları değil, ruhu örttüğünü düşünmektedir. İfadesine siyahın bir tasarımcı için çalışması en zor renklerden biri olduğunu ve siyah kullanıldığında, tasarım farkını malzeme ve kupla verilmesi gerekliliğinin altını çizerek, tasarımlarda daha özel teknikler kullanılmasını gerektiğini de eklemektedir (Aras, 2013). Arzu Kaprol'un Mart 2011 yılında Paris Moda Haftası kapsamında gerçekleştiren 2011-12 Sonbahar/Kış sezonu *Archeology of Future* adlı koleksiyonu da sadece siyah renk kullanılarak oluşturulmuştur. Kaprol koleksiyonda siyah renk kullanım sebebini; "Siyah renk içinde tüm renkleri barındırmakla birlikte her rengin içinde olmayanı yansıtmaktadır. Siyah aslında içinde siyah olmayan tek renk olması nedeni ile de her şeyi kapmaktadır." şeklinde açıklamaktadır (A. Kaprol, kişisel görüşme, 28 Nisan 2020).

4. Sonuç

Tarihsel ve toplumsal bağlamda, kültür içeriklerine göre önemli bir konuma sahip olan siyah renk, günümüze değin moda tarihi içerisinde giysilere yüklediği sembolik anlamlarla dikkat çeken renklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Giyim modasında diğer renklerde olduğu gibi siyah rengin kullanımının da renk sembolizmi sistemine dayandığı ve kültürel kurallar çerçevesinde şekillendiği, ancak, siyahın diğer renklerden daha geniş bir sembolizme ve anlam aralığına sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda tarihsel süreçte, siyah renge farklı kültürler tarafından bulunduğu dönemin koşulları doğrultusunda; özellikle dini ve ahlaki yaklaşımlar, toplumsal kurallar, gündelik yaşam alanlarına göre şekillenen giyim sistemleri ve maddi kültür gibi unsurlara bağlı olarak, yüklenen olumsuz çağrışımlar zaman içerisinde, toplumsal ve kültürel değişimler paralelinde pozitif çağrışımlar ile değiştirilip, dönüştürülmüş ve siyah renk sembollerine oldukça değişken ve karmaşık yeni anlamlar eklenmiştir.

Sonuç olarak; geçtiğimiz birkaç yüzyıl boyunca, farklı nedenlerden ötürü ve farklı toplumsal sınıflara mensup kadınlar için siyah rengin, ölümün ve kaybın taşıyıcısı olmanın yanı sıra; zenginlik, saygınlık, dindarlık ve hatta isyanın sembolü olarak çok çeşitli çağrışımlara sahip olduğu görülmektedir. Siyah zaman içerisinde; keder sembolü olmaktan öte, yüksek moda sembolü, modern ve fetiş bir renk olarak kullanılırken, günümüzde pratik bir çözüm olarak günlük kullanım için de sık sık tercih edilen renkler arasında yerini almıştır. Psikolojik ve algı yönündeki araştırmalar referans alındığında, siyah renk giyimde soğuk ve güçlü bir etki yaratırken, duygusal saklanma ve korunma yönündeki etkisinin de olduğu görülmektedir. Siyah rengin kadın giyim modasındaki kullanım kökenlerinin ve sembolik anlamlarının okunması için hazırlanan bu çalışmada, siyah rengin kadın giysi silüetlerine; yas, resmiyet, güç, prestij, sofistike, zarafet, asil, asi, gizem, seksi gibi sembolik anlamlarına bağlı kullanımları ile yansıdığı görülmektedir. Kadın giyiminde siyah rengin bu tip sembolik anlam kaynaklı kullanımlarında, kimlik ve statü belirleyici, duyguları ve verilmek istenen mesajı iletici, başkaları ile aynılığa ya da ayrışma gibi soyut işlevler yüklenerek sözsüz iletişim aracı olduğu tespit edilmiştir. Siyah; görsel, duyuşsal, bilişsel, estetik etkisi güçlü bir renk olmakla birlikte, içerdiği olumlu ve olumsuz çağrışımları itibariyle de zıtlıkların ve sembolizmin en güçlü renklerinden biri olmuş, simgelediği anlam ve kavramlar aracılığıyla çok yönlü, zamansız ve modern gibi önemli işlevlere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- Andrews, J. (2017). *İşte Rembrandt*, (C. Ömürsuyu Seyis, Çev.). Bilnet Matbaacılık ve Ambalaj San. A.Ş.
- Aras, Y. (2013, 26 Ağustos). Siyah bir yaşam bir stili, *Hürriyet Gazetesi*, <https://vogue.com.tr/metropol/siyah-bir-yasam-stili>
- Barnard, M. (1996). *Fashion as communication*, Routledge.
- Brain, M. (2018, 4 Şubat). Only black is the new black: A cultural history of fashion's favorite shade, *Quartz*, <https://qz.com/quartz/1194798/only-black-is-the-new-black-a-cultural-history-of-fashions-favorite-shade>
- Buxbaum, G. (1999). *Icons of fashion The 20th century*, Prestel.
- De Bortoli, M. ve Maroto, J. (2001). Colours across cultures: Translating colours in interactive marketing communications, *European Languages and the Implementation of Communication and Information Technologies (Elicit) Conference'd sunulan bildiri*. University of Paisley, 1-27, <http://www.globalpropaganda.fresa.net/articles/TranslatingColours.pdf>
- De Young, J. (2019, 7 Temmuz). 1550-1559, 16th century, decade overview, *Fashion History Timeline*, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1550-1559>
- Delmare, F. ve Guineau, B. (2007). *Renkler ve malzemeleri*, (O. Türkay, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Demir Parlak, S. (2020) *Kadın giyim modasında siyah renk* (Tez No. 637075) [Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Exton, C. (2018, 26 Temmuz). History of the little black dress (and our favorite ones), *Norestforbridget*, <https://www.norestforbridget.com/blogs/news/history-of-the-little-black-dress-and-our-favorite-ones>

- Fischel, A., Baggaley A., O'hara, S., Sturgeon A., Gersh C., ve Khurana, A. (2013) *Moda geçmişten günümüze giyim kuşam ve stil rehberi*, (D. Özen, Çev.) Kaknüs Yayınları.
- Fogg, M. (2014). *Modanın tüm öyküsü*, (E. Gözgülü, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Fukai, A. (2004). *Fashion in colors*, Assouline Publishing.
- Harvey, J. (2008). Giysiler, renk ve anlam, (U. Apak, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 107, YKY, 76-85.
- Harvey, J. (2012). *Siyah giyen adamlar*, (E. Yücesoy, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Harvey, J. (2013). *The story of black*, Reaktion Books.
- Heyman, J. (2015, 4 Mayıs). Happy birthday, audrey hepburn! 10 things you never knew about _breakfast at tiffany'_s, *Vogue*, <https://www.vogue.com/article/audrey-hepburn-birthday-breakfast-at-tiffanys>
- Hope, A. ve Walch, M. (1990) *The color compendium*, Van Ncstrand Reinhold International Company Limited.
- Mackenzie, M.(2017). *...İzmler modayı anlamak*, (M. Tuna, Çev.). Hayalperest Kitap 66, Moda 4.
- Master of deconstruction!, (2012, 19 Şubat). *Starsweare*, <https://franceslakin01.wordpress.com/2013/12/14/httpstarsweare-com20120219masters-of-deconstruction-research-webpage/>
- Miloşyan, S. (2014, 21 Nisan). Siyahın felsefesi, *Elle Dergisi*, <https://www.elle.com.tr/moda/moda-haberleri/siyahin-felsefesi?sayfa=2>
- Pastoureau, M. (2013). *Mavi bir rengin tarihi*, (İ. Malak Uysal, Çev.). Can Sanat Yayınları.
- Pastoureau, M. (2016). *Siyah bir rengin tarihi*, (M. Tufan, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Picardie, J. (2019). *Chanel efsanesi ve hayatı*, (S. E. Ümitvar ve Z. Yeşiltuna, Çev.). Artemis Yayınları.
- Sinclair, C. (2014). *Vogue on Christian Dior*, Abrams İmage.
- Steele, V. ve Menkes, S. (2016). *Fashion designers A-Z*, Taschen.
- Steele, V. (2007). *The black dress*, Harper Collins Publishers.
- Queen Victoria in 1897, (t.y.). *Queen Victoria*, Salt Araştırma, Harika-Kemal Söylemezoğlu arşivi, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/26106>
- Ünal, S. (2017, 30 Eylül). Neslihan Yargıcı'dan 22 yıl sonra muhteşem defile, *Milliyet Gazetesi*, <http://blog.milliyet.com.tr/neslihan-yargici-dan-22-yil-sonra-mutesem--defile/Blog/?BlogNo=570550>
- Varlı Gürer, Z. (2015). *Giyimin dili: Siyasal iletişimde giyim kodlarının rolü*, Volga Yayıncılık.
- Victor&Rolf fall 2001 ready to wear. (2001, 9 Mart). *Vogue Runway*, <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2001-ready-to-wear/viktor-rolf/slideshow/collection#34>

Dijital Karşılaşmalar: Taktiksel Sanat Müdahalelerinin Politikası

Digital Encounters: The Policy of Tactical Art Interventions

Kevser Akçıl, *Resim Bölümü, Sakarya Üniversitesi*

Özet

İnternetin sağladığı ağ ortamı, yeni etkileşim ve iletişim biçimlerinin oluşmasına neden olmuştur. Katılımcıların artmasıyla gelişen ağ ortamı sayesinde sanatçılar bilgisayar teknolojileri ile çalışarak hem sanal ortamda sanatsal ifade biçimlerini deneyimlemiş; hem de gündel ekonomik, sosyal ve politik konuları taktiksel açıdan gündeme getirip, mevcut kapitalist sistemlere meydan okuyan, geçici müdahalelerde bulunmuşlardır. Dijital medya aracılığıyla gerçekleştirilen taktiksel yöntemleri incelemeyen önce makalede taktiksel sanat hareketlerinin düşünsel ve tarihsel zeminini oluşturan 1960'lardaki gündelik hayatın içinde gerçekleşen, anlık etki yaratan avangart hareketler incelenmiştir. 1990'larda tanımlanan *taktik*, *strateji*, *taktiksel medya* ve *taktiksel eğlence* kavramları açıklanmış ve taktiksel sanat müdahale yöntemleri Christian Scholl'un sanatsal müdahale, Nicholas Bourrioud ve Claire Bishop'ın *ilişkisel estetik* metinleri, Hardt ve Negri'nin *çokluk*, Antonio Gramsci'nin *kültürel hegemonya* teorileriyle ilişkilendirilmiştir. Son bölümde ise, Paolo Cirio'nun *Loophole for All* çalışmasının taktiksel yapısı incelenerek dijital ortamda sosyal ilişkilerle gerçekleşen ilişkisel estetik ve katılımcı çalışmalara benzer şekilde ilişkilerin, çatışma ya da uzlaşma sağlanarak dijital ağ üzerinde ve ağ sayesinde karşılaşmalar kurulabileceği öne sürülmüştür. Ancak aktivist, sanatsal, anlık hareketler sokakta ve hayatta fiilen toplumsal dönüşüme yönelik ve müdahaleye açık gerçekleştirilirken; taktiksel medya ile karşılaşmaların internet ve teknoloji sayesinde sanal ortamda toplumsal dönüşümü hedefleyen salt pragmatist tavırla ya da salt sanatsal ve sosyal söylemlerin ötesinde bir özerklik üretimi potansiyeli taşıdığı ifade edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Taktiksel, sanat, medya, avangard, aktivizm, ağ, dijital.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sanat, iletişim, medya, siyaset.

Abstract

The network environment provided by the Internet has led to the formation of new forms of interaction and communication. Thanks to the network environment that has developed with the increase of the participants, the artists have experienced artistic expressions both in the virtual environment by working with computer technologies; they also made temporary interventions that challenged existing capitalist systems by bringing up the current economic, social and political issues tactically. Before examining the tactical methods carried out through digital media, the article examines the avantgarde movements that formed the intellectual and historical basis of the tactical art movements in the daily life of the 1960s and created an instant effect. The concepts of *tactic*, *strategy*, *tactical media* and *tactical entertainment* described in the 1990s were explained and tactical art intervention methods have been associated with Christian Scholl's artistic intervention text, Nicholas Bourrioud and Claire Bishop's relational aesthetics texts, Hardt and Negri's *theory of multitude*, Antonio Gramsci's cultural hegemony theory. In the last section, by examining the tactical structure of Paolo Cirio's *Loophole for All* artwork, it has been suggested that relations, similar to the relational aesthetics and participatory studies carried out with social relations in the digital environment, can be established on the digital network and through the network by providing conflict or compromise. However, while activist, artistic, instant movements are actualized in the street and in life towards social transformation and open to intervention; It has been stated that encounters with tactical media can occur in the virtual space thanks to the internet and technology, and they have the potential to produce autonomy beyond purely pragmatist attitude targeting social transformation or purely artistic and social discourses.

Keywords: Tactical, art, media, avantgarde, activism, network, digital.

Academical disciplines/fields: Art, communication, media, politics.

- **Sorumlu Yazar:** Kevser Akçıl, Resim Bölümü, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sakarya Üniversitesi.
- **Adres:** Hızırtepe Mah., Fatih Cad., No:123, K:2, D:4, Adapazarı, Sakarya
- **e-posta:** kevserakcil@sakarya.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0001-7967-0397
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 25.10.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.953179

Geliş tarihi: 16.06.2021 / **Kabul tarihi:** 18.08.2021

1. Giriş

Genelde savaş terminolojisi ile ilişkili olan taktik ve strateji kelimeleri, belirlenmiş hedeflere göre istenen bir sonuca ulaşma amacıyla planlanan bir dizi eylem türüdür. Medya teorisyeni Michel De Certeau, baskın otoritelerin karşısında bir mücadele biçimi olarak geçici, oyunsu, hilekâr, öykünme şeklinde neşeli ve şairane bulguları *taktik* olarak tanımlar (2009, s. 55). *Strateji* ise daha geniş vadeli, içerisinde taktik de barındırabilen planlı eylemlerin bütünüdür. 1990'larda Garcia ve Lovink'in manifestolarında uzunca tanımladıkları *taktiksel medya*, kitle iletişim araçlarının sağladığı imkânlarla belli egemen konumlara taktiksel yöntemlerle müdahale eden, sanatsal, politik aktivizm biçimidir.

Bu çalışmada, ağ sayesinde dijital teknoloji ile üretilen sanat hareketlerinin elektronik mecraları nasıl kullandıkları, yapıtların hangi durumda *taktiksel* olduğu, hayatı; bilgiyi dönüştürdüğü ya da başlangıç amacından saptığı durumlar araştırılmıştır. Çalışmanın temelinde, taktiksel medya sanatının dijital ortamlarda ağ aracı ile yarattığı müdahaleleri siyasal estetik, ilişkisel estetik gibi teoriler ile okumak ve müdahalelerin yaklaşımlarındaki potansiyel çelişkileri ortaya çıkarmak amacıyla internet kaynakları ve literatür taraması yapılmıştır. Taktiksel müdahalelerin sanatla buluştuğu durumlar, eylem ya da üretim yöntemleri, gündelik yaşamda yarattığı etkiler incelenmiştir.

Taktiksel medyanın aktivizm ve sanat ile olan bağlantısı, dili kışkırtıcı bir şekilde kullanma, anlık etki yaratma, insanları organize etme, performatif, avangart özellikleriyle Dada, Sitüasyonist Enternasyonal, Fluxus, Happening gibi sanat akımlarına dayanır. Bu nedenle öncelikle çalışmanın ikinci bölümünde, taktiksel medya ve taktiksel medyaya tarihsel ve düşünsel açıdan zemin oluşturan sanat akımları ile temel bir çerçeve belirlenmiştir. Taktiksel medya müdahalelerinin kolektif bilinç oluşturan, toplumsal dönüşüm amacı taşıyan niteliği 1960-1970 tarihleri aralığında sanatı toplumsal dönüşüme yaklaştıran avangart hareketlerle ilişkilendirilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde temelde askeri terimler olan taktik ve strateji kavramlarının ayrıca medya bağlamındaki anlamları açıklanmış, taktiksel medya ve taktiksel eğlence kavramları birlikte tanımlanmıştır.

Kolektif ve avangart tutumların yanı sıra taktiksel medya müdahalelerine başka bir açıdan bakıldığında, mevcut neoliberal düzeni onaylıyor gibi görüldüğü durumlar çalışmanın dördüncü bölümde Habermas'ın *müzakere alanı* olarak gördüğü (2003), Antonio Gramsci'nin *kültürel hegemonya* teorisinde egemen sınıfın uzlaşmacı yaklaşımı ile zayıf tarafın taktiksel tavrındaki hegemonyayı taklit riskine dikkat çekilmiştir (Gramsci, 1986; Ransome, 2010). Bu türde manipülasyon riski taşıyan müdahaleler nihayetinde amacından sapabilir, taktiksel eğlenceye de dönüşebilir, sistemin kendisini tekrar eder ve asıl amaç kaybolabilir. Claire Bishop'ın da eleştirdiği benzer bir risk, Nicholas Bourriaud'un *ilişkisel estetik* teorisinde de mevcuttur (Bourriaud, 2005). Bishop'a göre, sanatsal estetik politik amaçların arkasında kaybolur (2007).

Hegemonya/Strateji'nin sahte uzlaşma tavrı ve taktiksel sanat müdahalelerinin mizahi yönünün öne geçmesi tehlikesinin karşısında Christian Scholl'ün çatışmacı ve Laclau ile Mouffe'un agonistik demokrasi kavramı ile karşıtlıkların devamlılığını ve muhalif durumlara rağmen çoğulcu, kolektif yaklaşımın önemi vurgulanmıştır. Ayrıca taktiksel sanat müdahalelerinin paradoksal yapıları gösterilmeye çalışılmış ve dijital karşılaşmalarla kamusal alanın sağlanabileceği vurgulanmıştır (Scholl, 2015; Laclau ve Mouffe, 2015). Gramsci'ye göre ise; çatışmacı yaklaşım yerine toplumsal değişim ve dönüşüm, taktiksel olanın ancak rıza çerçevesinde mevcut hegemonya gibi davranarak asıl amacı kaybetmeden gerçekleşebilir.

Hem uzlaşmacı hem de çatışmacı politikaların taktiksel müdahalelerinin sanatsal pratikteki karşılığı olarak çalışmanın son bölümünde Paolo Cirio'nun *Loophole for All* çalışması ile incelenmiştir. Taktiksel medya müdahalesi olarak alanda tanınan otoritelerce sanat yapıtı olarak görülmüş ve ödül almış *Loophole for All* projesinin taktiksel tavrındaki söz konusu çelişkiler ve tehlikeler gösterilmeye çalışılmış; hegemonik olanla kurulan mesafenin dikkate alınıp, güncel teknolojik aygıtların dijital karşılaşmaları sağlayacak ortak hareketteki önemi vurgulanmıştır.

2. Avangard Sanat'ta Hayatı Dönüştürme Olgusu – Anlık Deneyim

Dada, Fluxus, Sitüasyonizm ve Happening akımlarının yaratıcı ortamlar organize etmeleri, savaşın ve politik durumların karşısında bir araya gelip teknolojik aygıtlarla üretimlerde bulunmaları gibi gündelik hayatın sınırlayıcı, kabul görülen anlamlarını altüst etmeye ve hayatı dönüştürmeye yönelik avangart tutumları, 21. yüzyıl sanat aktivistlerinin eylem ve üretim biçimlerinde yansımaları bulur.

1916-1920 yılları arasında Triztan Tzara öncülüğünde dadaclar siyasi içerikli fikirlerini sanatsal yöntemlerle dile getirip, manifestolar ve mektuplar aracılığıyla yayarak organize olmuş; Zürih, Köln, New York, Paris ve Berlin'de bir araya gelerek sözcükleri, nesnelere, gündelik hayata dair olanı kendi bağlamından kopartarak doğaçlama fikirler ve anlık eylemlerle, oyunsal unsurlarla birlikte yeniden anlamlandırmışlardır. Özellikle Almanya'da Dadaist gruplar anlamsızlığı yücelten ideolojilerini yaymak, baskın otoriteleri sarsmak adına; şarkı, kolaj, fotoğraf, poster, heykel, film, müzik, ses, gösteri, yürüyüş gibi her çeşit mecrayı kullanmışlardır.

1960'larda ortaya çıkan eylemlerini sosyopolitik mücadele olarak tanımlayarak Dada'dan ayrılan Fluxus akımı öncüleri, sanatın hayatı direkt etkilemesi ve değiştirmesi gerektiğini savunmuşlardır. Geleneksel sanata karşı sokak sanatı, ses enstelasyonu, performans vb. deneysel sanatsal eylemler ve etkinlikler düzenlemiştir. Geçiciliği, ânı ve süreci önemseyen sanatçılar, izleyicinin beklentisini boşa çıkarmak, şaşırtarak uyarmak gibi eylemlerle gündelik hayatı kısa bir süreliğine değişime uğratmışlardır (Antmen, 2008, s. 205). Dada'nın devamı niteliğinde olan 1959'daki eylemler *happening* (oluşum) olarak tanımlanırken; 1970'lerde ise *performans sanatı*, *beden sanatı* kavramlar ortaya çıkmış; tiyatro, müzik, ses, kolaj, şiir ve dans performatif eylemlerle ve *kendin yap* fikriyle bir arada bedeni de bizzat deneyim alanına çekmiştir. Böylece sanatçı hem nesne hem özne olarak var olmuştur.

1950'ler ve 1960'larda Guy Debord'un öncülüğünde avangard sanatçı gruplarının birleşmesiyle kurulan Sitüasyonist Enternasyonel grubu, kapitalizmin, modernizmin yarattığı *gösteri toplumu* ile mücadele edip, gündelik hayatta estetik ve politik devrimi amaçlamıştır. Kitle medyası teknolojileri aracılığıyla tüketim kültürünün giderek daha çok arzuyu körükleyen görüntülerin temsil ve manipüle edilerek dolaşıma sokulduğunu, hayatı gösteriye çevirdiğini savunmuşlardır (Lievrouw, 2016, s. 43, 44). İnsanların kendi hayatları için eyleme geçmesini durduran gösteriye karşı gündelik hayatın içinde, egemen ve medya tarafından yürütülen kültür ve politika temsillerini tersine çevirecek durumlar yaratılması gerektiğine inanmışlardır.

Dada'nın anti sanat tavrına benzer şekilde taktiksel medya da teorik ve akademik alanlara konu olmayı kabul etmez. Ayrıca, yasal ile yasal olmayanın sınırlarında dolaşan taktiksel medya sanatçıları için genellikle anonimlik esastır. Bir araya gelip örgütlenip, daha sonradan dağılıp tekrar başka bir eylem için başka gruplarla birlikte örgütlenebilirler.

3. Taktik ve Strateji

Clausewitz'in Savaş Üzerine başlıklı kitabında bahsettiği üzere (2003, s. 89); "Strateji ve taktik, zaman ve mekan içinde karşılıklı olarak birbirini etkileyen ve iç içe girmiş faaliyetlerdir." Taktik, savaş esnasında kısa vadeli müdahalelere dair bir teori iken; strateji savaşın bir bütün olarak ele alınan planlarını ve sonuçlarını ifade eder. Clausewitz, savaşı yaratıcılık gerektiren bir oyun olarak görür ve bu oyunda kazanabilmek için stratejilerin yanı sıra, taktiksel yöntemlerin önem taşıdığına dikkat çeker. Taktik kavramını günlük yaşama uyarlayan ve medya kültürünün terminolojisine kazandıran Michel de Certeau, 1974 yılında yayımlanan her türlü iktidarın kontrol mekanizmasına karşı günlük alışkanlık, tutum ve uygulamalar kuramını ortaya koyduğu *Gündelik Hayatın Keşfi I* adlı kitabında, düşmanın görüş açısı içinde düşman tarafından denetlenen uzam içinde gerçekleşebilen, fırsatları değerlendiren bir hareket, kurnazlık ve zayıfın sanatı olarak tanımlar (2009, s. 115). Kazançlarını saklayabileceği bir uzama sahip değildir, ancak bir anın ona sunduğu olasılıkları değerlendirip, belli bir mülkiyete sahip erkin gözetiminde açtığı çatlakları son derece hassas ve özenli bir biçimde kullanması gerekir. Bu çatlaklar, taktiğin kaçak avlandığı yerdir ve sürprizlerini burada yaratır, en beklenmedik yerde ortaya çıkar. Certeau'ya göre strateji kavramı ise; "... (G)üçler arasındaki ilişkilerin ancak bir istek ya da erk öznesinin (işletme, ordu, kent, bilimsel kurum) yalıtılabilir olduğu anda gerçekleştirilebileceği oyun ya da hesaplaşmadır (ya da manipülasyondur)" (2009, s. 113).

Dolayısıyla strateji, hedefi uzun vadede gerçekleştirmek için izlenen yol; taktik ise, uzun vadeli olan stratejik planların uygulandığı esnada kısa vadeli gerçekleşen ani, şaşırtıcı ve hesaplı hamledir. Certeau'ya göre stratejik olan, mekân kontrol altında tutulduğu takdirde gerçekleşebilirken, taktiksel olan ise farklı mekânlarda sınırları aşarak kısa müdahalelerle gerçekleşir. Taktiksel medya, mekânsal faaliyetlerden daha çok söylem alanlarının içine sızarak varlığını oluşturur. Bu nedenle, "Postmodern tarzda bir anarşistliğe bürünen taktiksellik, kapitalizmin işleyiş mantığını hicvetmek ve eleştirmek için kendini sürekli olarak dışarıda konumlandırırken aynı zamanda kendi anlamının üretimi için bu ilişkiye bağımlıdır" (Thompson, 2018, s. 144).

3.1. Taktiksel Medya

Critical Art Ensemble üyelerinden Geert Lovink ve David Garcia tarafından tanımlanan *taktiksel medya kavramı* ise, teknolojilerin politik amaçlar için kullanımı, güç merkezlerine karşı, ağa bağlı bir ortamda sistematik mücadele biçimlerine dair bir terimdir (Critical Art Ensemble, 2001, s. 5). Sanatı hayata fiilen yaklaştıran Sitüasyonizm, Fluxus ve Dada gibi hareketlerde olduğu gibi taktiksel medya da avangardın özgürlük fikri, bozma ve deneyim alanları yaratma ilkesini benimser.

Bilgisayar, monitör, internet ve yazılım gibi teknolojik ortam ve dijital aygıtlarla üretilen sanatsal çalışmalar, *yeni medya* sanatı olarak tanımlanırken; 1993 yılında The Next 5 Minutes konferansları sırasında Michel de Certeau'nun taktik ve strateji diyalektiğinde varoluşçu bir estetik gören medya teorisyenleri Geert Lovink ve David Garcia, 1960'larda güçlü aktivist avangart hareketlerini gerçekleştiren Guy Debord'un başını çektiği Sitüasyonist Enternasyonel grubu, broşür, dergi, albüm, ses kayıtları gibi ucuz medya ile sanat temelli oyunsu, politik eserler üreterek; *taktiksel medya* kavramı ile her türlü iktidarın ve kapitalizmin hayatın her alanında belirlediği, yarattığı *gösteri toplumu* ve onun dayattığı imgelere; mevcut düzene karşı çıkıp günlük yaşamda değişimi ve devrimi sanat aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışırlar (Critical Art Ensemble, 2001, s. 4-5). 1999 yılında, Joanne Richardson taktiksel video aktivizminin fazlaca sokaktaki şiddete odaklandığını ve taktiksel medya teriminin Certeau'nun tanımından uzaklaştığını belirtir. Aynı dönemde, siber feminist ağ olan *Old Boys Network*, *The Next 5 Minutes* konferansının ikincisini düzenlendiğinde taktiksel medya araştırmalarının giderek Avrupa merkezli, beyaz adam etkinliğine dönüşmesinden rahatsız olmuş ve 2003 yılında, taktiksel medya laboratuvarları kurulması çağrısıyla uluslararası mail listesi ile hareketi Avrupa dışına taşımaya çalışmışlardır. 1999'da Seattle Mücadelesi, 2000'de Davos'ta gerçekleşen Dünya Ekonomik Forumu, Prag'daki IMF protestoları, 2001 yılında Québec City'deki Amerikalılar Zirvesi'ndeki çatışmalar, İsveç'te Avrupa Birliği zirvesi, G8 Protestolarında Cenevre'de çıkan çatışmalarla toplumsal ve kültürel aktivist hareketler yaratıcı direniş olanaklarını çoğaltmış ve Taktiksel Medya kavramı 2000'li yıllarda çok fazla izleyici, katılımcı sayısına ulaşmasına rağmen 11 Eylül ve Bush hükümetinin militarist müdahalesinden sonra, popüler alternatif küreselleşme hareketleri ile dijital kültürel protestolar arasındaki dinamik bağlantılar zayıflamıştır (Medosh, 2016, s. 366). Bağımsız gazetecilik örneği olarak Indymedia, 1999 yılında Dünya Ticaret Organizasyonu protestolarında çevrimiçi medya aktivistleri tarafından başlatılan, dünya çapında ortak hareketin gönüllü katılımcıların pornografik yayın yapmamak gibi kurallar dışında editörsüz, dolayısıyla kısmen denetimsiz yayın yapabildiği bir harekettir (Kidd'den aktaran Lievrouw 2016, s.125). Move.org ve Change.org gibi oluşumlar da 2000 yılında özellikle Amerikan seçimlerinde yeni koalisyon oluşturmaya, seçim politikalarında alternatif oluşturmaya yönelik atılmış girişimlerdir. George W. Bush karşıtı mizahi ve ironik haberler yapan The Onion, Dünya Ticaret Örgütü basın toplantısına sızarak sunum yapan The Yes Men daha fazla kitleye erişerek halk desteğini arkasına alıp seçim politikalarına, kültürel ve toplumsal sermayenin işleyişine karşı net bir etki oluşturmaya çalışmışlardır.

2005 yılında Geert Lovink ve Ned Rossiter, *Dawn of the Organised Networks* (Organize Ağların Şafağında) isimindeki makalelerinde, taktiksel medyanın kısa süreli olması ve soruna dikkat çekip kaçan yapısının kapitalizmi beslediği düşüncesiyle, stratejik olanı ön plana çıkarmış ve gerçek bir hareketin oluşması adına dijital medyaya dair organised networks (organize ağlar) kavramını önermişlerdir. Dijital medyada ağın, yeni olasılıklar, yeni zamansallıklar ve yeni alanlar oluşturduğunu belirtmişlerdir.

Rita Raley'e göre ise taktiksel medya, egemen bir göstergebilim rejiminin müdahalesini ve bozulmasını, işaretlerin, mesajların ve anlatıların devreye sokulduğu ve eleştirel düşünmenin mümkün hale geldiği bir durumun geçici olarak yaratılmasını ifade eder (2009, s. 6). Raley, küreselleşme çağında sanatçıların teknoloji tabanlı müdahaleci aktivist eylemlerle kapitalizme, neoliberal küreselleşmeye meydan okuyan biçimde, politik bir direniş biçimi olarak göstergebilimsel açıdan sanatsal ve aktivist eylemleri inceler. Lovink ve Rossiter'in aksine Raley'e göre, taktiksel medyanın işe yarayıp yaramamasından daha çok, medya projelerinin Paolo Virno'nun bir performans ya da etkinlik olarak arkasında nesne bırakmayan emeği ifade eden virtüözlük tanımıyla oluşturulan sosyal ilişkilerin yaratılmasına odaklanılması gerekir.

Genel olarak aktivist ve performans hareketlerle dijital medyanın bir araya geldiği taktiksel medya, ağ ortamının desteğiyle deneysel, geçici ve oyunsu karakteriyle kolektif zekanın ve yaratıcılığın bir araya geldiği yeni mücadele alanları yaratmıştır.

3.2. Taktiksel Eğlence

Karnaval tipi, eğlence yoluyla yaratılan ve mizah içeren protesto tipi ise *taktiksel eğlence (tactical frivolity)* olarak adlandırılır. Bu direniş yaklaşımında, popüleriteye daha yakın olabilecek bir mesaj yayılır ya da muhalefet fikir eğlenceli bir şekilde söylenir veya uygulanır (Vila and Expósito, 2007). Taktiksel eğlence, Bakhtin'in orta çağ festivallerini inceleyerek teorileştirdiği ve *karnavalesk* olarak ifade ettiği toplumsal rollerin, hiyerarşinin, yasakların bir süreliğine askıya alındığı; farkın mizah yoluyla reddedildiği şenlik ortamının çağdaş versiyonu olarak görülebilir. Taktiksel eğlence anlarında parlayan bombalar, süslü malzemeler, havai fişek, hicivli şarkılar ve manifestolar protesto aracı olarak kullanılarak hoşnutsuzluğu açıkça ifade eden ve adaletsizliği taktiksel ve yaratıcı eylemlerle direkt mesajlar içeren eylemlere göre daha etkili şekillerde görselleştiren bir iletişim biçimi kurulur. Mizahın ve yaratıcılığın rolü, politik eylemleri aynı zamanda sanatsal avangart hareketlere dönüştürür.

The Eclectic Electric Collective sanatçı grubu, "Sanat, topluma tutulan bir ayna değil, ancak ona şekil verecek bir çekiştir." Fikrinden yola çıkarak Almanya'da protestolarda polise karşı kullanmak üzere metalik, yansıtıcı malzemeyle büyük balon çekiç, küp vs. üretmişlerdir. Bu büyük yumuşak nesnelere, protestocular ve polisler arasında gidip gelerek şiddeti oyunsallaştıran, hatta voleybol oyununa dönüştüren bir yapıya bürünmüşlerdir (Duarte, 2014).

Pink Bloc, Pink Silver, Fluxus Billionaires for Bush, the Yes Men, the Laboratory of Insurrectionary Imagination, the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, Orange Alternative gibi aktivist gruplar, gücün ve şiddetin karşısında taktiksel eğlencenin karakteri olan mizahı, oyunu, ironiyi, absürtlüğü kullanarak yarattığı taktiksel müdahalelerde bulunmuşlardır.

Medya ve enformasyon teknolojileri ise, toplumsal hareketlerde bilgilendirme, iletişim kurma, harekete geçirme, bir araya gelme gibi olanaklar sağlarken; hacker, aktivist ve sanatçılar için coğrafi ve yasal sınırları kısmen aşan, direkt sanal ortamda eylemde bulunabilmelerine zemin oluşturur. Böylece protestoları, aktivist hareketleri yine çoğunlukla mizahi yöntemlerle çevrimiçi ortama taşımışlardır. İsyen siteleri, e-posta spamları, web saldırıları, bilgisayar virüsleriyle büyük şirketlerin yasa dışı oyunlarını ortaya çıkaran, işçilerin hakkını savunan projeler üretmişlerdir.

Taktiksel eğlenceye göre, organize edilen eylemler otoriteyle doğrudan çelişen yapıda gerçekleşmediği için, zamanı ve otoriteyi durduran; aynı zamanda karşı kontrolü ve şiddeti dönüştüren; dolayısıyla çarpışmaların ertelendiği veya yumuşadığı küçük çaplı ütopyik anların oluşmasına sebep olur. Diğer bir açıdan ise taktiksel eğlencenin iyimser yapısı, tüm kutlamaların görselliği ve şölen ortamı protestoyu amacından saptırabilir ve asıl mesele coşku içinde kaybolabilir.

4. Karşılaşma Alanlarında Taktiksel Sanat Müdahalelerinin Politikası

Taktiksel medya, eleştirel kültürel çalışmaların, online bağımsız gazetecilik ağı Indymedia gibi uygulamaların yanı sıra; yaratıcı, üretken, oyuncu, otoriter yapıların baskın yapısına karşı durum yaratması, aldatan, korsan, şok edici ve provokatif, performatif nitelikteki avangart eylemlerinin kısa ömürlü olması gibi özellikleriyle çoğunlukla aktivist sanat hareketleriyle ilişki kurar. Aktivist sanat, pragmatist bir yaklaşımla temelde sityasyonistlerin *durum yaratmak* olarak tanımladığı gündelik hayatın normal akışının sınırlarını aşan, genel siyasal ve toplumsal koşulları tamamen değiştirmeye yönelik durumlar yaratmaya çalışır. Sanatı, aktivist alana çeken temel düşünceye göre izleyici, demokrasi ve özgürleşme umuduyla katılımcıya dönüşür. Sanatçı figürü, ötekiyle beraber yıkarken inşa eder, eylemini diyalog ve ilişkiler üzerinden estetize eder. Bishop'ın (2015), *Katılımcı Sanatın Açmazları* başlıklı makalesindeki ifadesine göre; gösteri içinde bir toplumda sanatsal faaliyet, edilgin seyirciler tarafından tüketilecek nesnelere üretmekten ibaret olamaz: "Gerçekliğe karşı, toplumsal bağı onarmaya yönelik küçük de olsa adımlar atacak bir eylem sanatı olmalıdır." Taktiksel medya sanatı, avangart aktivist hareketlerin hayatı tümünden ele geçirme, demokrasi ütopyasından, büyük devrim fikrinden daha çok küçük, mikro devrimi, geçici müdahale ve an yaratmayı amaçlar.

Debord (1996), *Gösteri Toplumu*'nda bahsettiği gibi sanatı gösterilen şey aracılığıyla kapitalizm tarafından dolaymlanan ilişkiler biçimi olarak görür ve sanat eserini izleyen, eserin karşısında pasif konumda bir özne hiçbir şeyi değiştirmez. Ancak gerçek bir deneyim için kamusal alanda aktif öznelere ihtiyaç vardır. Sanatı seyirlik halinden çıkartıp, işlevsel nitelik kazandıran avangart katılımcı hareketler, kamusal alan içerisinde farklı olanaklar ve yeni alternatifler üretmeye çalışır. Çalışma başlığında belirtilen karşılaşma alanları, dijital ortamlar ve teknolojik aygıtların aracılığı ile veya bizzat internet ortamında kurulan

iletişim alanlarıdır. Medya araçları ve internet ortamı, sanatsal hareketlerin elektronik ortamlarda hızla yayılabileceği taktiksel müdahalelere elverişli, alternatif bir ortam ve geniş bir etki alanı yaratır.

Toplumsal hayatın içinde ortak bir sözün oluşması için, insanların bir araya gelip sözlerini ifade edebildiği, örgütlenebildiği, tartışabildikleri ve fikirlerini yayınlatabildikleri alanı *kamusal alan* olarak tanımlayan Habermas (2003), iletişim araçlarını iletişimin ve etkileşimin artması açısından değerli bulur. Habermas'ın, bir araya gelip fikir paylaşımlarının yapıldığı ve iletişimsel eylem olarak tanımladığı ortam, insanların fikirlerini herhangi bir baskı altında kalmadan ifade ettikleri, hiyerarşinin kaybolduğu ve farklılıklara rağmen tüm şartların eşitlendiği bir kamusal alandır. İletişimsel eylem mekânı olarak sanal ortamların da katılımcıların gönüllü olarak eşit bir zeminde var olabildiği, çoklu iletişime açık ve çözüm önerilerinin üretilebileceği müzakere alanları, kamusal alan olarak görülebilir.

Kürator ve teorisyen Nicolas Bourriaud (2005), 1990'ları işaret ederek *altermodern* devre geçildiğinden beri sanatsal üretimin insan etkileşimlerinin oluşturulmasına yönelik, ötekinin de bulunduğu, uzlaşmacı, toplumsal kanalları açan *ilişkisel estetik* olarak tanımladığı ve anlamın toplu halde ortaya konduğu özneler arası ilişkilerden oluştuğunu belirtir. Taktiksel medyada kolektif bilincin ve ortak hareketlerin karşılaşmalar açısından önemli bir yeri vardır. Sitüasyonist düşüncenin devamı gibi sanatçı şehri ve hayatı kendi malzemesi olarak görür, süreçlere ve ilişki biçimlerine müdahale eder. Eylem mekânları için tüm öznelerin kendi istek ve doğrultusunda aynı zeminde karşılaştığı, aktör-seyirci; üretici-tüketici arasındaki sınırların eridiği mekânlar oluşturmak ister.

Scholl, müdahale edilen ve kesintiye uğratan eylemlerin şimdi ve buradalık fikrine ve bireyselliğe odaklanmasını Punk kültüründeki kendi müziğini kendin yap (Do It Yourself) pratiğine bağlar. Punk kültürü ile başlayan kendin yap pratiğinin giderek daha sonradan kültürel üretim alanında, işgal hareketlerinde, küresel anarşist eylemler ve aktivist/taktiksel sanat müdahaleleri için de kullanıldığını belirtir (Scholl 2015, s. 205). Scholl'ün şimdi ve buradalık fikri, dijital ortamlar sayesinde sokakta ya da mekânlarda kulaktan kulağa gerçekleştirilen eylemlere göre, daha az riskle var oluşu sağlar ve daha hızlı örgütlenme, üretim ve müdahaleye izin verir.

Christian Scholl, sanatsal müdahalenin aktivizm içindeki kullanımını olayların bildik akışını *kesintiye uğratma* (disruption) ve *çatışma* (confrontation) olarak iki farklı aktivizm mantığına dayandırır. Scholl, iki aktivist mantığının bedenleri, mekânı, zamanı, sesleri, imajları ve görselliği bir araya getirmesinin farklı dinamiklerini ortaya koyar. Kesintiye uğratma daha çok toplumsal bilginin sekteye uğratılmasıyla ilgilidir. Bu şekilde tipik olarak egemen ya da aktivist bilgi sürecinde *geçici bir yarık* açılır. Örneğin; Sokakları Geri Al eylemlerinde otoyollar işgal edilip, karnaval alanına çevrildiğinde bu eylem otoyola ilişkin bilgiyi kısa bir süreliğine altüst eder. Scholl'e göre aktivistlerin bu türden kesintiye uğratma faaliyetlerindeki amacı, zamanda ve mekânda herkesin anlayacağı bir jest yaratıp, mümkün olan *başka dünyayı* örneklemektir. Scholl'ün, çatışma olarak kategorize ettiği müdahaleler, var olan bilgiyi ya da olayı asker kıyafetleri giymiş *Palyaçopistler* gibi temsili olmayan, -miş gibi olma ve ne olmadığını tanımlayan eylemleri, neoliberal siyasetin savunucularına ait bir etkinlik ortamına yumurta, pasta vb. eşya fırlatılan, etkinliği sabote edecek başka bir eylemi içine alan hareketleri kapsamına alır (School 2015, s. 197-225).

Wilson (Hakim Bey), *T.A.Z Geçici Otonom Bölgeler* adlı kitabında, ontolojik anarşi kavramına dayanarak akışta durum yaratmayı ve anlık devrimi önemseyen Scholl'ün yaklaşımına benzer hayatta kalmaya yönelik taktikler önerir. TAZ, kesintiye uğratan, mevcut durumun geçici olarak duraklatıldığı, kısa süreli özgürleşme anlarının yaratıldığı, geleneksel anarşist yaklaşımların yerine, ağ biçiminde örgütlenen, merkezsiz, hareketli, coşkulu karşı mücadelelerden oluşan bir anarşist özgürlükçü yaklaşımın, karşılıklı yardımlaşma ve dayanışmasına dayalı kolektif birlikteliklerini öne çıkaran bir anarşizmin onaylanmasıdır. Kitabın *Şebeke ve Ağ* bölümünde, tarihsel açıdan kitabın yazıldığı tarih göz önünde bulundurulduğunda, tam olarak günümüz teknolojisindeki olanaklardan bahsetmese de şebekenin hiyerarşik olmayan, yatay yapısıyla sanal bir zaman ve mekânda korsanlığa, manipülasyona açık karşı-şebeke alanı yaratılabilen alternatif ve otonom bölge olarak görür (Wilson 2009, s. 157-167).

Teknolojik bağlamda ağ, yapısı gereği kurulan hızlı iletişim olanakları sayesinde geniş kitleye erişim sağlayarak kolektif hareketlere zemin oluşturmuştur. Ancak dijital ortamda kurulsun da rengarenk ve coşkuyla gerçekleşen taktiksel müdahaleler çatışma yaratmadığında karşı çıkmaya çalıştığı düzeni yeniden üretip, mevcut olanı destekler hale dönüşme riski taşır (School 2015, s. 201-202). Çatışmada eylemin niteliğine bağlı olarak iktidarın kendisini taklit etme riski, *karnaval* ortamı yaratan bir çatışma halinde de görülebilir. Bu durumda eylemde bulunan sanatçı, kitle kültürüne sanatsal yöntemle direnerek iktidar ve sermaye yapılarına karşı mücadele ettiği yanlısamasına kapılabilir.

Claire Bishop, *Antagonizma ve İlişkisel Estetik* adlı makalesinde Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe'un *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru* adlı kitabını referans göstererek, katılımcı sanat için estetiğin sanat üzerindeki otoritesinin kaybolduğu, sanat alanından çıkılıp, pratiklerin politik projelere dönüştüğünü belirtir (Bishop, 2007, s. 46). Bishop, söz konusu politik projelerin sanatsal niteliklerinin ahlak kriterleriyle değerlendirilip, iyi niyetlerin ardında kalındığını ifade eder, bu tür girişimlerin yüceltilmesini eleştirir. Bishop'a göre ilişkisel yapıt, uzlaşmacı ve iyimser yönüyle iki tarafın bir ortak zemin paylaşmayan, düşmanlığa dayalı, öteki ile olan ilişkiye dair olan antagonizma kavramına aykırı bir yapıdadır. Siyasal olanın kamusal müzakere ve özgürlük alanı olarak gören teorisyenlerin yanı sıra, antagonizma ve çatışma alanına daha yakın fikirleri olan Laclau ve Mouffe *Radikal Demokrasi* kavramıyla öne sürdüğü agonistik siyasette ise çatışmayı, bölünmeyi ve itirazları demokrasinin koşulları olarak görür (Laclau ve Mouffe 2015, s. 39). Bu yaklaşıma göre; ancak demokratik bir toplumda dost düşman ilişkisine dayanan antagonizmanın, agonizma'ya dönüştüğü, farkların bir arada varlığını, karşıtlıkların düşmanlığını çatışarak değil, karşıtlıklarla beslenerek mücadeleye dönüştürmeye yönelik potansiyel taşıyan uzlaşma yöntemi değerlidir (Mouffe, 2015, s. 28). Habermas'ın ve Bourriaud'nun müzakereci yaklaşımlarının aksine, Bishop da Laclau ve Mouffe'un önerdiği gibi dost düşman kavramlarını ortadan kaldırmadan, muhalife rağmen birlikteliği ve çoğulcu yaklaşımı benimser.

Bishop, Laclau ve Mouffe gibi İtalya'da faşizm karşıtı stratejileri ile devrimci, sosyalist önerileri olan Marksist filozof Antonio Gramsci, işçi sınıfının kolektif bir bilinç yaratması ve kendi hegemonik aygıtlarını üretip yaygınlaştırması gerektiğini savunur (Moget'dan aktaran Gramsci, 1986, s. 73, 74). Bu doğrultuda gerekirse ittifak görüntüsü altında burjuvaziyle iş birliği yapılmasını önerir. Ekonominin tek belirleyici unsur olmadığını ifade eder ve Marksist düşüncüyü *kültürel hegemonya* kavramı ile geliştirir. Kültürel Hegemonya ile burjuvazi kurumlar aracılığıyla, gelenek, eğitim, tarih, dil vb. kültürel değerlerle baskın (*zor*) ancak uzlaşmacı (*rıza*) görünümlü bir tutumda ortak duyu düşüncesi yaratıp, egemenliğini topluma kabul ettirir ve ekonomik eşitsizliği sürdürmeye devam eder (Ransome, 2010, s.179,180) Gramsci'ye göre burjuvazi karşısında, kendi organik aydınları ile karşı kültürel hegemonya üretilmesi gerekir (s. 241). Ancak bu yolda üretilen taktiksel ve stratejik müdahalelerle ideolojik ve kültürel anlamda üstünlük sağlanabilir. Gramsci, egemen sınıfın uzlaşmacı tavrındaki stratejiyi tersine çevirmek ister. Antonio'nun bu düşüncesinin karşılığı taktiksel, aktivist sanat müdahalelerinde karşılığını bulduğu söylenebilir. Böylesi bir karşı hegemonyanın oluşabilmesi için zayıf olan tarafları ilüzyonist fikirlerden (örneğin; işçi sınıfını kendisine verilen sınıfsal üstünlük vaadi) arındıracak aydınlara, medya organlarına, sanatsal eylemlere ihtiyaç vardır.

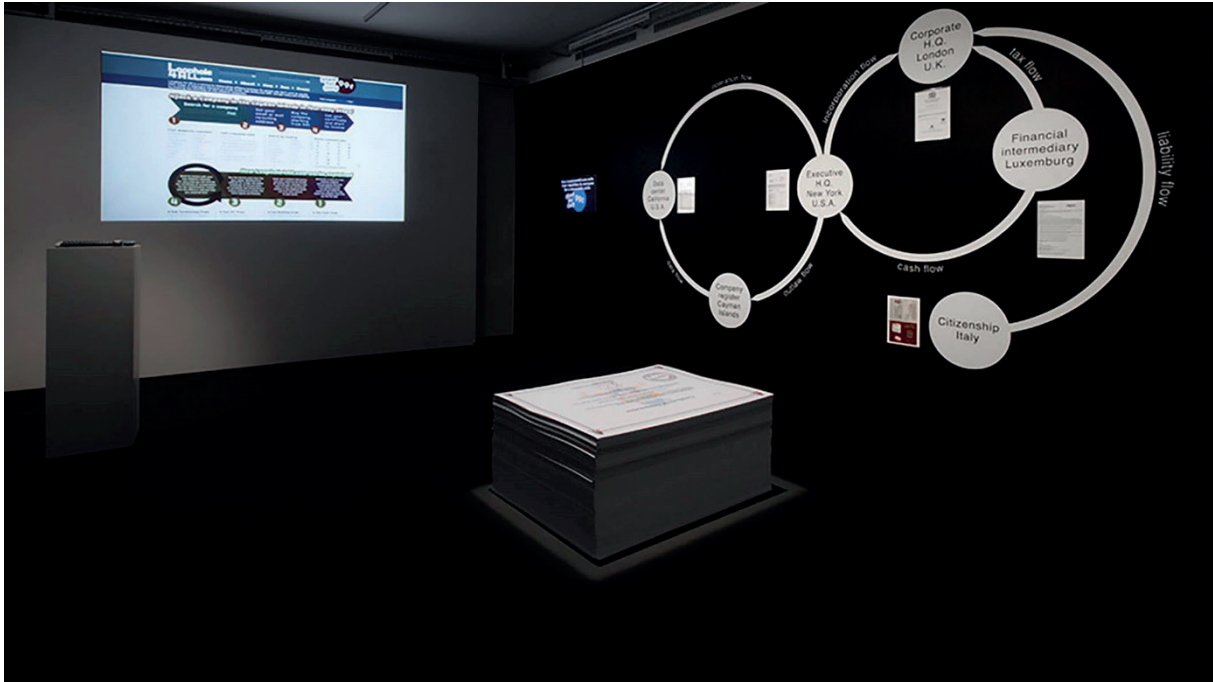
Hardt ve Negri de *çokluk* kavramıyla, tüm farklılıkların kendini özgür ve eşitçe ifade edebileceği; maddi olmayan emeği önemseyen, birlikte yaşayıp ortak çalışabilmeyi mümkün kılan bir karşılaşmanın araçlarını sağlayan ağ olarak, sermayenin kontrolünden kısmen bağımsız yeni bir direniş biçimi tanımlar (Hardt ve Negri 2001, s. 59, 84, 96). Maddi olmayan emek, bilgi, enformasyon, iletişim, ilişkiler ve duygusal ifadeler üretir ve bu üretimi ifade eden ağın merkezlessiz, sınırları belirsiz, dağınık yapısı Ciapas'ta 1990'da ortaya çıkan Zapatista Ulusal Kurtuluş Ordusu (EZLN)'nda görülebilir. Bir kolektif özne örneği olarak Zapatistalar, internet ve iletişim teknolojileri sayesinde ideolojilerini, söylemlerindeki ironiyle kendi aralarındaki hiyerarşileri sürekli dağıtıp, otoriteyi merkezlessiz kılmışlardır (s. 102, 122). Kuzey Amerika Serbest Ticaret Anlaşması'na karşı gerçekleştirdikleri protestolarıyla interneti bir mücadele alanı olarak kullanarak düzenledikleri küresel çaplı buluşmalar, G-8, Dünya Ticaret Örgütü, IMF gibi konferanslara karşı gerçekleşen hareketlere öncü olmuşlardır. Tarihsel açıdan bakıldığında Zapatistaların kurduğu ağ, 1994'teki internet ve teknoloji olanaklarına göre erişimin, görünürlüğün ve denetimin yetersiz kalmasının ve hikayeleriyle kurdukları iletişim taktiği ile yarattıkları ortak kaygının aynı dönemde tüm dünyada gerçekleşmesinin etkisiyle geniş çaplı etki oluşturmuş, sanal ortamda mevcudiyetini koruyabilmiştir.

Taktiksel müdahalelerde dijital ortamların olanaklarıyla, sanal ortamda ya da kamusal alanda gerçekleşirken ortak hareket etmek önem arz eder. Richard Sennett'in (2012, s. 24) "özgürlük, iş birliği tecrübesine bir sonuç olarak katılır" yaklaşımıyla, aktivist ve sanatsal yöntemlerle bireyleri özgürlüğe kapı aralayan ortak bir paydada buluşturmaya çalışır. Neoliberal düzenin siyasal yapılarını alt üst etmeye yönelik gerçekleştirilen ilişkisel veya katılımcı toplumsal ve kültürel hareketler kendi içlerinde birlik yaratma potansiyeli taşır. Ya da müdahalede bulunulacak kurumlarla veya yapılarla aynı dili kullanarak, kolektif yaklaşımla antagonizmaya rağmen *agonizma* yaratılarak toplumsal estetik yöntemlerini tahribe, yıkıma yönelik araç olarak görür.

5. Dijital Ortamda Taktiksel Sanat Müdahalesi Olarak Paolo Cirio'nun *Loophole for All* Projesi

İnternet üzerinden, iletişime ve dönüşüme açık bir örnek olarak taktiksel müdahalelerde bulunan İtalyan hacker sanatçı Paolo Cirio, çağdaş ekonomik, sosyal ve politik sistemler üzerine çalışıp, bu sistemlerin sanatsal bağlamda nasıl yeniden düzenlenebileceğini araştırır. Cirio, 2013 yılında ürettiği *Loophole for All* (Herkes için Yasal Boşluk) çalışması ile Cayman Adaları'nda 200000'den fazla özel şirketin yasal olmayan finansal çalışma politikalarını hükümetin resmi arşiv web sayfasını hackleyerek ifşa etmiştir (bkz. Şekil 1 ve Şekil 2). Karayipler'de Birleşik Krallığa bağlı Cayman Adaları'nda kara para aklamının, vergi kaçırmanın yöntemlerini Loophole4All.com web sayfasında tüm iş dünyasına açarak küresel finansal düzenine ironik bir müdahalede bulunmuştur. Cayman şirketlerinin gerçek kimliklerini 0,99 avro karşılığında satışa çıkarmış ve *dört adımla bir şirketi gasp etmenin yolları* sloganıyla şirketleri tekrar satışa çıkarmıştır. İlanı gören kişilerin yapması gereken tek şey, şirket ismi arayıp, siteye üye olmak, daha sonrasında şirketi satın almak ve tapu sahibi olup fatura kesmeye başlamasıdır. Ayrıca herhangi bir kişi 0,99 avro karşılığında şirket tapusunun yanı sıra şirketin tüm yetkili mail adreslerine erişim de sağlayabilmiştir. Cirio, şirket tapularına Cayman Adası resmî web sayfasını hackleyerek direkt erişimi sağladığı için, web sayfasında yayınladığı şirketlerin tapularını ve şirketlerin ilişki ağlarına dair belgeleri çevrimdışı ortamdan sanat galerisine taşımıştır. Kurduğu web sitesinin üzerinden kazandığı parayla ise kendi önerdiği yöntemle kendisi de şirket kurmuştur (Cirio, 2013).

Cirio'nun, denizaşırı finans merkezlerin verileri ve büyük şirketlerin yasal boşluklara dayanarak dokümantasyonunu yayınladığı belgeler, Cayman Adası hükümet yetkilileri, uluslararası medyayı, hukuk şirketleri ve bankaları, söz konusu şirketlerin gerçek sahiplerinin, vergi kaçırmak isteyen işletmeleri harekete geçirmiştir. Birçok bireysel ve tüzel kişi Cirio ile iletişime geçmiş ve çalışma büyük bir tepki oluşturmuştur. Cirio, kimlik hırsızlığı ile suçlanarak birçok tehdit içerikli mail almış, ancak şirketlerin esasında vergi kaçırarak kendileri daha büyük suç işlediği için mailleşmeler daha sonradan uzlaşmaya yönelik yazışmalara dönüşmüştür.



Şekil 1. *Loophole for All* [Enstelasyon], Kişisel Sergi, Aksioma Proje Alanı, Lüblilyana, Slovenya Cirio, P. (2013).

Şirket yöneticileri, şirketlerin yeni sahipleri ve hukuk büroları ile Cirio arasında mail yoluyla *çatışmaya* dönüşen yazışmalar, nihayetinde denizaşırı finans desteği veren, birçok şirketin vekalet sahibi hukuk bürosunun Cirio'nun sanat yapıtını koleksiyonlarına katmasıyla son bulmuştur. Cirio'nun medya performans sanatı olarak nitelendirdiği *Loophole for All* projesi kısa bir süreliğine de olsa, tehdit unsuru olarak taktiksel bir yaklaşımla telif hakkı, gizlilik, ekonomik eşitsizlik gibi kavramlarla yasal sınırlar çerçevesinde dünya çapında finansal güce sahip şirketlere meydan okumuştur. Proje süreci boyunca ise

dijital karşılaşmalara, mail yoluyla sanal çatışmalara sebep olmuş, yeni bir *ilişkisel* yapıya dönüştüğü düşünülebilir. Aynı zamanda internet ortamında bir kamuoyu oluşmasını sağlamış, Scholl'ün kastettiği biçimde bedenler üzerinden kurulan hayatın akışı içinde bir kesinti veya bire bir çatışma alanı oluşmasa da esasında oluşturduğu ağ sayesinde iş dünyasını harekete geçirerek "*hayatın kendisine dokunan*" taktiksel bir müdahale gerçekleşmiştir (Cirio, 2013).



Şekil 2. Birkaç bin Cayman Adası şirket tapusu [Enstelasyon], (Loophole for All sergisinden), Cirio, P. (2013).

Cirio'nun çalışması, Scholl'ün aktivist yaklaşımlarına göre yasal olana dair bilgiyi kesintiye uğratarak sanal ortamda kısa süreli ancak uluslararası alanda etkili bir hareket yaratmıştır. Aynı zamanda kimlik ifşalarından daha öte bilgiyi ortaya çıkarma yaklaşımı ile, içeriği ve yöntemi herkesin erişimine açan, herkes için önem arz edebilecek, evrenselci toplum düşüncesi mevcuttur.

Çalışmaya başka bir açıdan yaklaşıldığında, sanatçının kısa süreliğine yaratmaya çalıştığı şirketler arası demokratikleştirme adımı, toplumsal iyiyi hedefler gibi görünse de bir yandan da yasal açığın reklamı haline gelmiştir. Üstelik kendisi bu proje için kurduğu web sitesi üzerinden satış yaptığı göz önünde bulundurulduğunda, aynı yöntemde kurduğu ancak kendi verilerini gizlerken, tüzel kişilerin verilerini ifşa etmiş, gizlilik ihlali yanı sıra tekrar satışa sunarak kimlik kopyalamaktan esasında suç işlediği düşünülmüştür. Ayrıca dünya çapında büyük şirketlerin vergi kaçırdığı, vergi kaçırma yöntemlerinin haritasının ve isimlerin direkt ifşa edilmesinden önce de bilinen bir bilgi olduğu söylenebilir. Genellikle hacktivist yaklaşımı sebebiyle eleştirilen sanatçı, şirketlere karşı gerçekleştirdiği müdahalelerin sanatsal pratikten başka bir niteliği olmadığını savunur. Ancak ifşa ettiği harita daha geniş ölçekte ele alındığında, Cirio'nun müdahalesinden önce şirketler tarafından desteklendiği ve çalışmasının planlı bir girişim olması da bir ihtimal dahilindedir.

6. Sonuç

Bu çalışma kapsamında, taktiksel medya alt kavramları, tarihçesiyle ve sanatsal pratikteki yöntemleri incelenmiştir. 1990'lardaki söz konusu yapılar karşı tüm dünyada ortak yaratıcı müdahale girişimleri yarattıkları mikro devrimleri aralayan yöntemler olarak görülmüştür. Taktiksel medya pratikleri; ilişkisel, sanatsal, siyasal teorilerle ilişkilendirilerek ve sanal ortamda güncel bir örnek Paolo Cirio'nun

Loophole4all projesi çerçevesinde ele alınmıştır. 1990'lardaki örneklerde kısıtlı medya araçlarıyla deneyimlenen taktiksel medya müdahalelerinin, 21. Yüzyılda çevrim içi merkezi olmayan ağların ve teknolojik aygıtların çoğalması sayesinde daha hızlı ve mümkün kılındığı düşünülebilir. Ancak diğer bir açıdan çoğalan imkanlar sayesinde *Loophole4all* projesiyle görülebileceği gibi, her bir izin kaydedildiği, daha karmaşık ilişkiler ağı içinde müdahalenin asıl niyetinin, okunması daha zor bir konuma evrildiği gösterilmeye çalışılmıştır.

İletişim ve bilgi teknolojilerinin çoğalması, bireysel alanların önünü açtığı kadar, bu alanların da özgür ve demokratik nitelikleri tartışmalıdır. Nitekim 1990'lara göre 2000'li yıllarda medya, internet bitmeyen bir enformasyon dalgası, gelişen denetleme imkânları sayesinde devletin ve sermayenin izin verdiği kadar müdahaleye açık bir durumdadır. Büyük şirketlerin, medyanın hayatın içindeki dolayimli varlıkları, hiyerarşilerin daha çok belirginleştiği bir ağ yaratır. Dolayısıyla yaratılan ağ ortamında da güncel teknoloji sayesinde her türlü deneyimin gizli izleyicilerin ve takipçilerin bakışının altında varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Ancak yine de aynı olanaklar sanatla, ironiyle, taktikle hala erişilebilir kılınabilir. Dolayısıyla hem çatışma hem uzlaşma tavırlarının iç içe geçtiği taktiksel/sanatsal politikalarla, karmaşık ilişkiler ağını gösterebilecek bilgiye ulaşmak mümkün olabilir. Bu nedenle yine de taktiksel/sanatsal medya hareketleri, tahakküm modelini durmaksızın yeniden kuran toplumsal ve kültürel sermayeye tamamen direnç gösteremese bile yarattığı küçük girişimlerinin değerli olduğu, güncel sanatsal pratiklerine tekrar bakmayı öğrettiği, tüm denetime rağmen en azından neyin gerçek direniş, neyin aktivizm olduğu hakkında düşünce pratiği açısından öğretici ve yaratıcı olduğu söylenebilir.

Başka bir deyişle, sermayenin az sayıda kapitalistin elinde toplanması üretim araçlarının ademi merkezileşmesine, üretim ilişkilerinin de merkezileşmesi eşlik etmiştir. Bu paradoks nedeniyle, özerk kaynak, ağ ve altyapı oluşturmaya olan ilgi her zamankinden daha güncel hale gelmiştir. Burada asıl mesele geleneksel medyaya bir alternatif yetiştirmek değil, hegemonik alanı yeniden ifade etmek için taktiksel müdahaleyle Gramsci'nin de önerdiği gibi *kültürel hegemonyanın* içinde zayıf olanın kendi medyasını, kendi aygıtlarını yaratmaktır. Dolayısıyla eğer amaç, başka bir bilgi- iktidar olanağı ve özerkliğin yaratılması ise esasında her eylemin bir sorumluluk taşıdığı; dolayısıyla taktiksel, sanatsal, aktivist nitelikte eylemlerin, hegemonik olanın otoritesiyle kurulan mesafenin ve ilişkisinin önemli bir yeri olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Söz konusu eylemler kendin yap, vur-kaç, hackleme gibi yöntemlerle sermayenin, iktidarın kendisini tekrar etmekten sakınılacak girişimlere ve bu girişimlerin iktidar yapılarıyla ilişkilerini açığa çıkaracak bilgiye ihtiyaç vardır. Dijital ağ ortamı, tüm farklılıklarla ortak paydada buluşulabilecek etkileşim sağlayarak tamamen ahlaki veya sanatsal söylemlerin içinde kaybolmayan projeler, hegemonya kavramının karşısında alternatif toplumsal ilişkiler kurulmasında zemin oluşturabilir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*, Sel Yayınları.
- Bishop, C. (2007). *Antagonizma ve ilişkisel estetik- olasılıklar, duruşlar, müzakere, güncel sanatta kamusal alan tartışmaları* (N. Dikbaş, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bishop, C. (2015). *Katılımcı sanatın açmazları*. <https://e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634>
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik* (S. Özen, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Certeau, M. (2009). *Gündelik hayatın keşfi I, eylem, uygulama, üretim sanatları*. (L. Arslan Özcan, Çev.). Dost Yayınları.
- Clausewitz, V.K. (2003) *Savaş üzerine*. (Ş. Yalçın, Çev.). Eriş Yayınları.
- Cirio, P. (2013, Şubat). <https://paolocirio.net/work/loophole-for-all/>
- Critical Art Ensemble. (2001). *Digital resistance explorations in tactical media*. Autonomedia Press.
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu*. (O. Taşkent ve A. Ekmekçi, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Duarte, S. (2014, Temmuz). <https://www.vam.ac.uk/blog/disobedient-objects/tools-for-action-interview-with-artur-van-balen>.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane defterleri – seçmeler*. (K. Somer, Çev.). Onur Yayınları.

- Habermas, J. (2003). *Kamusallığın yapısal dönüşümü*. (T. Bora ve M. Sancar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2001). *İmparatorluk*. Ayrıntı Yayınları.
- Laclau, E. ve Mouffe, C. (2015). *Hegemonya ve sosyalist strateji*. (A. Kardam, Çev.). İletişim Yayınları.
- Lievrouw, L. A. (2016). *Alternatif ve aktivist yeni medya*. (İ. S. Temizalp, Çev.). Kafka Yayınları.
- Lovink, G., and Rossiter N. (2005). Dawn of the organised networks. *The Fibreculture Journal*.5. <http://five.fibreculturejournal.org/fcj-029-dawn-of-the-organised-networks/>
- Medosh, A. (2016). Shockwaves in the new world order of information and communication. Christiane Paul, Hoboken. (Ed.). *A Companion to Digital Art* içinde (s. 355-383).John Wiley and Sons Inc.
- Mouffe, C. (2015). *Dünyayı politik düşünmek agonistik siyaset*. (M. Bozluolcay, Çev.). İletişim Yayınları.
- Raley, R. (2009). *Tactical media*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Ransome, P. (2010). *Antonio Gramsci - yeni bir giriş*. (A.İ. Başgöl, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Scholl, C. (2015). Bakunin'in zavallı kuzenleri: sanat yoluyla taktiksel müdahale. (B. Taş. Çev.). B. Ö. Fırat ve A. Kuryel (Ed.). *Küresel ayaklanmalar çağında direniş ve estetik* içinde (s. 197-225) İletişim Yayınları.
- Sennett, R. (2012). *Berber*. (İ. Özküraplı, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Thompson, N. (2018). *İktidarı görmek 21. yüzyılda sanat ve aktivizm*. (E. Kosova, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Vila N. and Expósito M. (2007). <https://archive.org/details/tacticalfrivolity>
- Wilson, P. L. (Hakim Bey). (2009). *T.A.Z. geçici otonom bölge, ontolojik anarşi, şiirsel terörizm*. (İ. M. Aru, Çev.). Altıkkırbeş Yayınları.

'Kymeli Atlet' Heykeli

The 'Athlete of Cyme' Statue

Murat Cura, *Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.*

Özet

İnsanoğlunun milyonlarca yıl önce ayakta durma ve yürüme ile başlayan hareketi, kas ve sinir sistemi geliştikçe koşuya dönüşmüştür. Koşu, insanların ve hayvanların hızla hareket ettiği en yaygın aktivitelerden biridir ve binlerce yıldır sportif faaliyetlerin önemli bir dalı olmuştur. Koşuda bir ayak yerde diğer ayak ise havadadır. Antik koşu yarışmaları, uzaklıklarına ve hızına göre farklı isimlerle anılmaktadır. Antik Hellas'ta M.Ö. 776'da koşu, yarışmaların bir parçası haline gelmiştir. Koşunun türüne göre insan vücudu farklı biçimler göstermektedir.

Önemli Aioli kentlerinden biri olan antik Kyme açıklarında 1979'da balıkçılar tarafından bronz bir atlet heykeli bulunmuştur. 'Kymeli Atlet' olarak da bilinen eser, günümüzde İzmir Arkeoloji Müzesi'nde korunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, bir kolu eksik olan heykelin duruşunu antik dönem heykelleri ve seramiklerdeki resimlerden örneklerle karşılaştırarak incelemek ve kolun duruş teorilerini sunmaktır. Çalışma, heykelin kopyası üzerinden küçültülen 3D baskısı üzerinden yapılmıştır. Bronz 'Kymeli Atlet' heykeli döküm tekniği ile yapılmıştır. Bronz heykellerin yapım teknikleri ve metal analizleri, heykellerin kökenini ve sanatçısını belirlemede yardımcı olduğu kadar, kültür varlıklarını koruma ve onarım çalışmaları açısından da önemlidir.

Anahtar Sözcükler: Anadolu, Kyme, bronz, heykel, koşucu.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Güzel sanatlar, kültür varlıkları, onarım.

Abstract

Running movement, which has been performed by people for millions of years, has been an important branch of sports activities for thousands of years. Studies on humans have focused on walking. Abundant fossil evidence has been found that the oldest hominids stood on two legs and Australopithecus walked as far as 4.4 million years ago. The ability to run is thought to have developed about 2 million years ago. Running is one of the most common activities in the world where people and animals are moving fast. In ancient Hellas in 776 BC, running became a part of competitions. The human body shows different forms according to the type of running.

A bronze athlete statue was found by fishermen in 1979, of the ancient city of Kyme, one of the Aiolian cities and is preserved in the İzmir Archeology Museum. The aim of this study is to examine the stance of the statue which is missing an arm, by comparing it with examples from ancient sculptures and vase paintings and to study the posture theories of the arm. The work is carried out on a 3D print that has been produced over a copy of the statue. The Bronze Athlete of Kyme statue was made by using a casting technique. The construction techniques and metal analysis of bronze sculptures are important in terms of protecting and repairing cultural assets as well as helping to determine the origin and artist of the sculptures.

Keywords: Anatolia, Kyme, bronze, sculpture, runner.

Academical disciplines/fields: Fine arts, cultural assets, restoration.

- **Sorumlu Yazar:** Murat Cura, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- **Adres:** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Gölbaşı Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, D Blok, Gölbaşı, Ankara,
- **e-posta:** murat.cura@hbv.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-5582-6016
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 25.10.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.948870

Geliş tarihi: 07.06.2021 / **Kabul tarihi:** 30.08.2021

Giriş

Milyonlarca yıldır insanlar tarafından gerçekleştirilen *koşma* hareketi, binlerce yıldır sportif faaliyetlerin önemli bir dalı olmuştur. İnsan üzerine yapılan çalışmalar yürümeye odaklanmıştır. En eski hominidlerin iki ayak üzerinde durduğu ve *Australopithecus*'un en az 4,4 milyon yıl önce kadar yürüdüklerine dair bol miktarda fosil kanıtı bulunmuştur. Yaklaşık 2 milyon yıl kadar önce koşma yeteneğini geliştirdiği düşünülmektedir (Bramble & Lieberman, 2004, s. 345-352). Koşu, insanların ve hayvanların hızla hareket ettiği dünyadaki en yaygın aktivitelerden biridir. Homo cinsine ait türetilmiş bir yetenek olarak düşünülmektedir. Yavuzer'in (2014, s. 304-307) belirttiği üzere "yürüme için gereken hareketler zinciri supraspinal mekanizmaların kontrolü altında spinal kordda lokomotor jeneratörler tarafından oluşturulur. Bir kişinin istenen yönde ve hızda ilerlemesi ve dış sarsıntılar ile başedebilmesi için supraspinal kontrol gereklidir". Fiziksel dayanıklılık gerektiren koşuda, bir ayak yerde diğer ayak havadadır. Atletizm koşu, atma ve atlamadan oluşmaktadır. Koşular, uzaklıklarına ve hızına göre, kısa, orta ve uzun mesafe koşuları olarak anılmaktadır (Kale ve Erşen, 2010, s. 60-72).

Ünlü ozan Smyrnalı 'Homeros', koşunun dahil olduğu atletik yarışmalardan söz etmiştir. Antik Hellas'ta M.Ö. 776'dan itibaren koşunun, rekabetçi yarışmaların bir parçası haline geldiği bilinmektedir. İlk ve en eski koşu stadion'dur; sonrasında farklı mesafelerde ve biçimlerde yapılan koşular eklenmiştir. Antik dönemde koşularda atletler bazen ellerinde bir meşale ya da kalkan ile görülebilmektedir. Koşunun türüne ve uzaklığına göre, atletlerin anatomileri farklılık göstermektedir. Yarışmaları kazanan sporcuların başlarında genellikle bitkisel çelenkler, kurdele ve bantlar görülmektedir. Kazanan sporcu, bir sonraki Olimpik oyunların ateşini yakma şerefine sahip olmuştur. Antik koşuların türleri ve atletlerin duruşları ile ilgili olarak arkeolojik kanıtlar (seramik, sikke, mozaik ya da freskolar üzerindeki resimler, heykeller) önemli belgelerdir.

Önemli Aiol kentlerinden biri olan antik Kyme açıklarında 1979'da balıkçılar tarafından bir bronz atlet heykeli bulunmuştur; günümüzde İzmir Arkeoloji Müzesi'nde korunmaktadır. 'Kymeli Atlet' olarak da anılan heykel, başında zafer kazandığını işaret eden çelenkle birlikte, koşar durumda verilmiştir. Heykelin bir kolu eksiktir. Bu çalışmanın amacı, heykelin anatomisinin antik dönem heykelleri ve diğer arkeolojik kanıtlardaki örneklerle karşılaştırılarak, genel durumu ve kolunun duruşu üzerine olan teorilerinin çalışılması ve bilim dünyasına sunulmasıdır. Heykelin kopyası üzerinden küçültülen 3D baskısı üzerinde çalışılmıştır. 'Kymeli Atlet' heykeli bronzdan ve döküm tekniği ile yapılmıştır. Bronz heykellerin yapım teknikleri ve metal analizleri, heykellerin kökenini, sanatçısını belirlemede yardımcı olduğu kadar, kültür varlıklarını koruma ve onarım çalışmalarının yürütülmesinde de önemli veriler sunmaktadır. Bu nedenle çalışmada, antik dönem döküm teknikleri ve bu teknikle yapılan heykellerden, özellikle Roma Dönemi heykellerinden kopya heykeller ve arkeometrik analizlerden söz edilmiştir.

1.'Kymeli Atlet' Heykeli

'Koşan Atlet' ya da 'Kymeli Atlet' olarak bilinen bronz heykel (M.Ö. 50-30), günümüzde İzmir Arkeoloji Müzesi'nde korunmaktadır. Bazı uzmanlara göre Kyme antik kenti (Strabon, çev. 2015, XIII, 1.2, 3.6; Herodotos, çev. 2012, I: 149, 158-160, VII, 176; Sevin, 2001, s. 73-80) bazılarının göre ise Phokaia (Eski Foça) açıklarında 1979 yılında bulunmuştur. Bir gazete haberinden ayrıntılı bilgiler alınmaktadır. Karaca'nın (2020), aktardığına göre haber (bkz. Şekil 1), Bayram Öztopraktan'a aittir ve şöyle der: "Bahri Dinler yönetimindeki balıkçı motoru trol çekerken, Nemrut açıklarında paha biçilmez değerde tunçtan yapılmış bir heykel buldu. Geçen yıl balıkçılar aynı yörede bir kol bulmuşlardı. Tek kollu atlet heykeli, önümüzdeki günlerde İzmir Arkeoloji Müzesi Müdürlüğüne teslim edilecek". Makalede adı geçen Nemrut, Aliğa yakınlarındaki Nemrut Limanı'dır (bkz. Şekil 2 ve 3). Sebahattin Karaca'nın konuyla ilgili röportajından alınan bilgiye göre, Hüseyin Dağlı, 'Yavaş Kaptan Trolü' ile balıkçılık yapan Necati Kara'dan gelen çalışma teklifini kabul etmiştir. Bir gün Taş Dağı'ndan Tavşan Adası'na doğru giderken attıkları ağlara takılan balıkları alırken, yuvarlak metal bir cismin takıldığını fark etmişler ve bunun batan bir geminin zinciri olduğunu anlamışlardır. Zinciri buldukları yerde sonraları ağlarına bronz bir kol takılmıştır. Kol, heykelden kırılarak gelmiştir ve Foça'da yetkililere teslim edilmiştir.

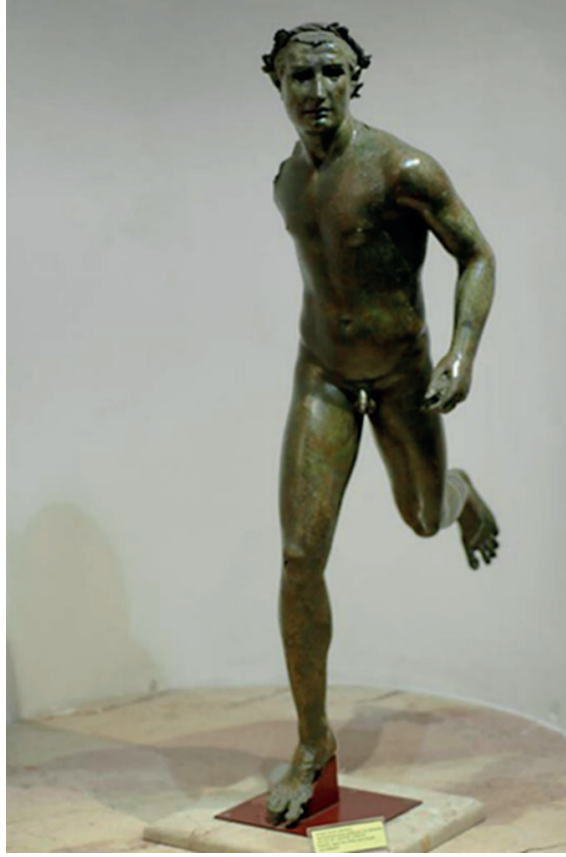


Şekil 1. 'Kymeli Atlet' heykelinin bulunuşuna ilişkin gazete haberi (Karaca, 2020).



Şekil 2. Aliğa Nemrut Limanı.¹

¹ <https://www.hurriyet.com.tr/ege/aliaga-limanlari-gemi-miknatisi-29892740>



Şekil 3. 'Kymeli Atlet' Heykeli, M.Ö. 50-30.²



Şekil 4. Kymeli Atlet. (M. Cura kişisel arşivi)

² <http://www.izmirkulturturizm.gov.tr/Eklenti/9642,arkeolojisayfalarpdf.pdf?0>,

Aradan yaklaşık on yıl geçtikten sonra, Bahri Kaptan (Dinler) ile birlikte Hüseyin Kaptan (Dağlı), Üç Kardeşler isimindeki trolle 1979 yılı Eylül ayı başlarında Tavşan Adası'na doğru ağ atmış, aği çekerlerken motorun zorlanmasıyla, teknelerini sığ bir limana sürmüşler ve burada ağlarını kontrol ederlerken bronz heykeli bulmuşlardır. Heykelin bulunduğu, Foça Kaymakamlığı ve İzmir Arkeoloji Müzesi'ne haber verilmiştir. Heykel önce Foça Mal Müdürlüğü'ne teslim edilmiş ve ertesi gün İzmir Arkeoloji Müzesi'nden gelen bir heyet heykel tutanakla teslim almıştır. Heyette yer alan Prof. Dr. Ersin Doğer'in incelemeleriyle, MS 50'lere ait olduğu belirlenmiştir (bkz. Şekil 3 ve 4).

1.1. Antik Dönemde Koşu Yarışmaları

Doğu'da olduğu kadar Ege dünyasında tanrılar için spor, müzik ve dans yarışmaları yapılmıştır (Mansel, 1987, s. 145). Homeros *Odyssea*'da koşudan söz etmiştir:

(...) başlayınca ozan söylemeye ve halk dinlemeye, Odysseus gene örtüp başını ağlıyordu hıçkırma hıçkırma. Herkesten saklayabilirdi gözyaşlarını böylece, ama bir tek Alkinoos fark etti ve gördü onu, yanı başında duruyor, inlediğini duyuyordu ağır ağır, o saat usta kürekçi Phaiaklara seslendi, dedi ki: "Dinleyin, Phaiakların danışmanları, önderleri, eşit şöleden pay aldık doyasıya, parlak şölene yaraşan çalgıdan hoş ettik gönlümüzü, gidelim yarışmalarda kendimizi deneyelim şimdi, konuğumuz, isterim yurduna döndüğünde anlatsın dostlarına üstün olduğumuzu oyunlarda, anıatsın ne üstün olduğumuzu yumruk dövüşünde, güreşte, atlamada, koşuda ne üstün olduğumuzu." Böyle dedi, yola koyuldu, ötekiler gittiler ardından. Haberci gene astı ince ve keskin sesli sazı çengele, tutup elinden Demodokos'u çıkardı saraydan dışarı, öbür Phaiak ileri gelenleriyle tuttu aynı yolu, hepsi gidiyorlardı oyunları seyretmeye. Gene indiler pazar alanına, büyük bir kalabalıkla, akın ediyordu pazara binlerce insan, aralarında soylu gençler de vardı bir sürü: Akroneos, Okyalos, Elatreus vardı, Nauteus, Prymneus, Ankhialos, Eretmeus vardı, Ponteus vardı, Proreus vardı, Thoon vardı, Anabesineos vardı ve Amphialos vardı, Tektonoğlu Polyneos'un oğlu, bir de Euryalos, adam öldüren Ares'in dengi, sonra Naubolides vardı, kusursuz Laodamas'la birlikte boy bos ve güzellikte teknil Phaiakları aşardı. Yarışanlar kusursuz Alkinoos'un üç oğluydu: Laodamas, Halios ve tanrıya denk Klytoneos. Bunlar koşuda yarıştılar ilkin: Dikildiler sınır taşının önüne, sonra hep birden hızla ovada uçtular katarak tozu dumana. Kusursuz Klytoneos'tu en üstün koşucu, nadasta katır çifti bir çırpıda ne yol alırsa o kadar ilerdeydi öbürlerinden, o kadar arkada kalmıştı öbürleri. Sonra yarıştılar güçlü güreşte. (Homeros, 8, çev. 2014. 90- 125)

Antik Hellas'ta müzik ve sporun birlikte yer aldığı ve Olympia tanrılarına adanan ilk yarışmalar (*ἀγών / agōn*) ya da Olimpik yarışmalar (*Ολυμπιακοί Αγώνες- Olimpiakoi Agōnes*) M.Ö. 776'dan itibaren çeşitli kentlerin katılımıyla yapılmıştır; ilk yarışmalar Zeus adına düzenlenmiştir (Swaddling, 1999, s. 7) ve MS 393'e kadar devam etmiştir. İmparator Theodosius, pagan kültlerinin olduğu bu oyunları yasaklamıştır. Koşucular stadion'da yarışmışlardır (Mansel, 1987, s. 146). İlk on üç yarışmada, yalnızca kısa mesafe koşulmuş, uzun mesafe koşusu sonradan M.Ö. 724'te yarışmalara eklenmiştir. Bir yarışmayı kazanan sporcu, sonraki yarışlara adını verme ve yarışma ateşini yakma şerefine sahip olmuştur. Herodotos'a (6, çev. 2012, 105-106) göre Atinalılar M.Ö. 490'da Persler'in Atina'ya saldırmak için Marathon'a ayak bastığını öğrendiğinde, Pheidippides adlı bir haberciyi Sparta'ya koşturmuşlardır (Swaddling, 1999, s. 60); 260 kilometrelik engebeli araziye iki günden kısa bir sürede tamamlamıştır. Bu nedenle, Marathon kelimesi, bölgede büyüyen savaş alanına adını vermiştir. Günümüzde 42 km koşulan marathon koşusuna ilham kaynağı olmuştur.

Bazı sporcuların isimleri günümüze kadar ulaşmıştır: Krotonlu Astylos, Dymeli Oebotas, Atinalı Kylon gibi. Olympia'da genellikle dört tür koşu yarışması yapılmıştır (Spivey, 2012, s. 115- 118; Miller, 2006, s. 139-146; Mallon, 2015, s. 75). Stadion, dolikhos, zırhlı koşu ve meşale koşusu. Stadion (Gardiner, 2019, s. xii) oyunların en eskisidir (M.Ö. 776'dan itibaren) ve koşucular 1 stadion -192,28 m koşmuştur (Golden, 2009, s. 115); diaulos (M.Ö. 724'ten itibaren) stadionun 2 katı uzunluğundadır. Dolikhos (M.Ö. 720'lerden itibaren) 2400- 5000 m; zırhlı koşu (*hoplitodromos*) 2 - 4 stadion (384m - 768m) koşulmuştur (Spivey, 2012, s. 119-121, 273). Meşale yarışması (*lampadedromia, λαμπαδηδρομία*) 2500m'dir (Swaddling, 1999, s. 59). Heraea ise yarışmalarda dört yıl kadar yer almıştır ve tanrıça Hera adına, evli olmayan kadınlar tarafından koşulmuştur; yaklaşık 160m (Swaddling, 1999, s. 43). Tüm Akdeniz dünyasında önemli olan sportif aktiviteler arasında koşu çok yaygındır. Yarışmaların genellikle yaş gruplarına göre yapıldığı ve her

sosyal sınıftan sporcuların olduğu belirtilmektedir (Scanlon, 2014, s. 35-37). Antik seramikler, mozaikler, sikkeler, mozaikler ve feskolar üzerindeki betimlemeler ile birlikte taş, mermer ya da bronzdan yapılmış heykeller koşucular hakkında bilgi vermektedir (bkz. Şekil 5, 6, 7 ve 8).

Antik dönem eserlerinde, koşu yarışmalarının türlerine göre, sporcuların vücutlarının farklı biçimlerde gösterildiği ve bazı yarışmalarda, ellerinde meşale, kalkan vb. malzemeler taşıdıkları görülmektedir. Stadion yarışmasında sporcular hızlarını artırmak için kollarını kuvvetli bir şekilde yukarı ve aşağı sallamakta, geniş adımlar atmaktadırlar. Hafifçe bükülmüş gövdeleri, omuz hizasına uzanan kol ve açık elleriyle gösterilmişlerdir. Uzun mesafeli koşu olan *dolikhos*'ta (Golden, 2009, s. 109, 115) koşucular sakın adımları, dik gövdeleri ve bedenlerinin yanında yumruk yapılmış elleri, dirsekten kırık, yukarı doğru duran kolları ile gösterilmiştir. Meşale koşusunda (Miller, 2006, s. 141) başlarında bir taç ve elinde meşale taşıyan atletlerin kolları düz olarak öne uzanmaktadır. Zırhlı koşuda (Miller, 2006) atletler başlarında miğferleri ve ellerinde ahşap kalkanlarıyla (*hoplon* ya da *aspis*) görülmektedir.



Şekil 5. Kleophrades Ressamı, Amphora. Stadion. M.Ö. 500'ler (J. P. Getty Museum, 1989, s. 109).



Şekil 6. Dolikhos. Panathenaik amphora, M.Ö. 333.³

³ <http://ancientolympics.arts.kuleuven.be/eng/TC002dEN.html>



Şekil 7. Kekrops Ressamı, Lampadedromia. M.Ö. 410-400'ler (Miller, 2006, s. 141)



Şekil 8. Hoplitodromos. Panathenaik amphora. M.Ö. 323-322 (Miller, 2006, s. 33)



Şekil 9. Zafer tacı takılan sporcu. Ephesos'tan, M.Ö. 4.yy.⁴

Agonistik yazıtlar, sikkeler ve mezar stelleri, sporcular için önemli kanıtlardır (Özdizbay-Erol, 2011, s. 1). Yarışmayı kazanan sporculara çeşitli ödüller verilmiştir. Atletizm kelimesi ödül ya da yarışma anlamına

⁴<https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/beginners-guide-greece/a/olympic-games>

gelen Grekçe 'athlon'dan türetilmiştir. At, üç ayaklı bronz kazan, panathenaik amphora, para gibi ödüllerin yanı sıra sembolik anlam taşıyan çeşitli bitki demetleri, kurdeleler ve bitki dallarından yapılmış çelenklerin (Grekçe *stephanos*, Latince *corona*) kullanıldığı bilinmektedir. Bitkisel çelenkler, sporcuların başlarına yerleştirilmiştir (Spivey, 2012, s. 129-131; Scanlon, 2014, s. 60), (bkz. Şek. 9). Zeytin dalından yapılmış çelenkler (*kotinos*, *κότινος*) en yaygın olmakla birlikte, Olympia'da zeytin, Delphi'de defne, Korinth'te kurutulmuş kereviz veya çam dalları, Nemea'da yabancı kereviz saplarından olanlar kullanılmıştır (Herodotos, çev. 2012, 8.26). Isthmia Oyunları'nda çam dalları arasında kozalakların olduğu çelenkler yaygındır. Romalılar'ın bu geleneği Grekler'den aldığı düşünülmektedir.

2. Kymeli Atlet Heykeli ve Yapım Tekniği

Kymeli Atlet heykelinin (La Marca, 2020, s. 46) yarışmayı kazanan bir sporcu olduğu başındaki bitkisel çelenkten anlaşılmaktadır; başında meşe çelengi taşıdığı belirtilmiştir. Atlet koşar durumda ve çıplak verilmiştir; 1.50 m. yükseklikte olan heykelin sağ kolu eksiktir. Yüzü hafifçe sola dönük, keskin burunlu ve aralıklı dudaklara sahiptir. Koşar durumda betimlenen sporcunun sol bacağı gerideyken (alt baldır yaklaşık 90°'lik açı), sağ bacağın ayak parmakları yere değmektedir. Sol kolu hafifçe ilerdeyken, eksik olan sağ kolunun geriye doğru gittiği, vücudun hareketinden anlaşılmaktadır. Duruşu ve yüzündeki ifadeden, sakın bir şekilde koştuğu anlaşılmaktadır (zafer turu) (bkz. Şekil 15 ve 16). M. Paoletti tarafından heykelin korunan elinde yanan bir meşale (Miller, 2006, s. 141) taşıdığı düşünülmektedir ve M.Ö. 1.yy sonu- MS 1.yy arasına tarihlenmiştir. İçi boş olan göz çukurunda sonradan eklenen gözbebekleri olmalıdır.

Günümüzde sporcuların beslenmesi, fiziksel durumları hakkında çalışmalar yapılmaya devam etmektedir. Spor dallarının birçoğunda olduğu gibi, koşularda da sürekli olarak yapılan antemanların bedenini biçimlenmesini etkilediği tespit edilmiştir. Fakat, kas ve dayanıklılığın artmasına neden olan etkenler tam olarak anlaşılmamıştır (Özaltaş, 2015, s. 1). Atletizm, dolaşım ve solunum sistemi gibi fizyolojik özellikleri de etkilemektedir. Kuvvet, dayanıklılık, hız ve hareket gibi özelliklerin gelişmesinde önemlidir. Bu çalışmalara göre pist yarışları kısa, orta, uzun, bayrak yarışı, engelli ve hendek koşuları olarak; yol yarışları ise maraton, yürüyüş, kır koşusu ve yol koşusu olarak gruplandırılmaktadır. Koşu türlerine göre atletlerin vücutları farklılıklar göstermektedir. Kısa mesafe koşularında (100-400m) tüm kuvvetin kısa zamanda harcanması gerekmektedir. Vücut yapıları genellikle ağırdır ve bacak kaslarında hızlı kasılan fibril tiplerinin fazla olduğu görülmüştür. Orta mesafe koşularında (800-1500m) hız, güç ve tempo önemlidir. Uzun mesafe koşularında (3000-10000m) stil, tempo ve nefes önemlidir; adımlar daha kısadır ve ayak tabanları yere basar, vücut tipi daha zayıf yapılıdır ve yağ dokuları azdır. Kymeli Atletin zayıf vücut yapısı, uzun mesafe koşucularına benzemektedir. Antik Dönem'deki kısa mesafe koşulatu ile pentathlon, zırhlı ya da meşale koşularında, atletlerin gövdeleri daha kaslı ve ağırdır. Yarışmanın türüne göre kollarının ve bacaklarının duruşu farklıdır. Koşarken yüzleri ileriye doğru bakmaktadır. Kymeli Atlet'in yüzü hafifçe sola dönüktür (bkz. Şekil 10).

Kymeli Atlet heykelinin bronz malzemesi oldukça kalitelidir; su altında uzun yıllar kalmış olmasına rağmen iyi durumdadır. 'Döküm tekniği' ile yapılmıştır ve bu sırada oluşan bazı bozukluklar görülebilmektedir. Bu bozuklukların antik dönemde onarıldığı anlaşılmaktadır. Boyun kısmında büyük bir çatlak dikkati çekmektedir. Çatlağın olduğu bölüm, eserin diğer bölümlerine göre çok daha ince yapılıdır. Üzerinde antik onarımlar olduğu ve perçinleme ile deliklerin onarıldığı saptanmıştır. Tek ayağı üzerinde durmaktadır ve bu özelliği, heykeltraşın yeteneğini gözler önüne sermektedir. Çünkü bronzdan tek ayak üzerinde bir heykelin yapılması kolay değildir. Gözleri, antik dönemdeki çoğu benzerinde olduğu gibi kemik ya da fildişinden yapılmış olmalıdır ve bu nedenle çürümüştür; göz boşlukları görülebilmektedir. Yere basan ayağın başparmağında bir kopma ya da eksiklik görülmektedir. Bu nedenle, ayakta antik bir onarım olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle, heykel kopya üretim değildir. Kymeli Atlet heykelinin bir kaide üzerinde durmadığı, yalnızca yere basan ayağın altındaki bir parça yardımıyla ayakta durduğu dikkati çekmektedir (bkz. Şekil 11 ve 12).

Mezopotamya'da M.Ö. 3500'lerden, Mısır'da M.Ö. 3100'lerden itibaren kalıba döküm tekniği kullanılmaya başlanmıştır (Levey & Burke, 1959, s. 37). Bu teknikle çeşitli metal aletler (iğne, kama, mızrak vb.) ve kaplar yapılmıştır. M.Ö. 10. yüzyıldan itibaren bronz, bakır ve az miktarda kalaydan oluşan karışımlar figürinlerin yapımında kullanılmıştır. Grek sanatçıların tekniği Mısır'dan ve Mezopotamya'dan öğrendiği düşünülmektedir. Arkaik dönemden itibaren Ege dünyasında bronzdan heykeller yapılmaya başlamıştır (Kyrieleis, 1990, s. 15-30; Bulat, 2000, s. 83-85). Atina Hephaistos Kutsal Alanı yakınlarında metal işliklerin olduğu bilinmektedir; gezici işçiler de çalışmıştır. Mermer heykellerin yanı sıra özellikle M.Ö. 5. yüzyıldan itibaren Polykleitos, Lysippos, Onatas gibi heykeltraşların aralarında olduğu birçok sanatçı tarafından bronz heykeller yapılmıştır. Bronz heykeller Grek kentlerinde daha prestijlidirler. Bronz değerli bir metal

olduğu kadar, bronz heykel yapımı da oldukça zordur. Günümüze ulaşabilen bronz heykel örnekleri mermer olanlara göre daha azdır (Delphili Arabacı heykeli, Artemision Batığı'ndan gelen Zeus heykeli, Riace bronz heykelleri gibi). Bronz heykeller eritilip daha sonra farklı amaçlar için de kullanılmıştır. Önemli antik yazarlardan MS 2. yüzyılda yaşamış gezgin Pausanias (çev. 1918, VIII.14.5-8) Olympia'yı ziyaret ettiğinde, çok sayıda bronz heykel gördüğünü ve ilk bronz erkek heykelin Arkadia'daki 'Samoslu Rhokios' olduğunu belirtirken, ilk bronz heykellerin sphyrelaton tekniği'nde (ahşap çekirdek üzerine bronzdan) yapılıp (Pausanias, çev. 1918, III. 17. 6) daha sonra biraraya getirildiğinden söz etmiştir. M.Ö. 6. yüzyıldan itibaren Samos atölyelerinin çok ünlü olduğu dikkat çekmektedir. Yaşlı Plinius (Gaius Plinius Secundus, MS 24-79), Naturalis Historia'da, kil modellemenin ilk kez Samoslu Rhoikos ve Theodoros tarafından kullanıldığını belirtmiştir (Plinius, çev. 1855, XXXV. 43, XXXVI.19). İlerleyen zamanlarda kullanılmaya devam edilen kalıba döküm tekniği, Roma İmparatorluğu Dönemi'nde kullanılmıştır. Heykeller, genellikle içi boş/ kayıp balmumu ya da kum döküm tekniği ile yapılmakta ve yapımından önce kil ve balmumu gibi yumuşak malzemelerden modeller (Davey, 2009, s. 147-153; Yüksel, 2014, s. 75-90) hazırlanmaktadır.

Grekl heykellerinin M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren kopyaları yapılmıştır ve Roma İmparatorluk Dönemi'nde de kopya heykeller yapılmaya devam etmiştir. M.Ö. 50'li yıllar Roma kopya heykellerin yaygın olduğu zamanlardır (Bulat, 2000, s. 84-86). Kopya ile orijinal heykelleri ayırt etmek zordur ve tartışmalı bir konudur. Kopyalarda, sanatçı farklı kısımları ayrı ayrı kopyalabildiği gibi, kopyaladığı heykellere, kişisel özelliklerini de ekleyebilmektedir. İkisi arasındaki farkı anlayabilmek için ancak orijinal ile kopya heykelin biraraya getirilmesi gerekmektedir. Fakat kopya yapımında döküm tekniğinin zorluğu nedeniyle, kopyalar bronzdan değil çoğunlukla mermerden yapılmıştır. Yine malzemeden kaynaklı olarak, bronzdan bir kopya yapılmak istenirse, orijinalinden farklı olmaktadır. Bu nedenle çok sayıda kopyaları olmakla birlikte, Klasik Dönem (M.Ö. 5-4.yy) heykellerinin tam anlamıyla günümüze ulaşamamış olduğu düşünülmektedir.

Antik Dönem'den günümüze kalan çok sayıda bronz heykel bulunmaktadır. Bunlardan ikisi 'Riace Heykelleri'dir (M.Ö. 460-450)(Spivey, 2012, s. 81). İki savaşıya ait heykeller, İtalya'da Calabria Riace yakınında denizde bulunmuştur. Heykelin birinin kolunda eksik bir parça olduğu (kalkan) görülmektedir. Riace heykellerinin sipariş üzerine bir yerden başka bir yere götürüldüğüne dair güzel bir kanıttır. İtalya'da Sicilya'nın güneybatısında denizde bulunan başka bir bronz heykel, 50 cm boyunda dans eden bir 'saytros'a aittir (Tusa, 2009, s. 86-87). Bazı uzmanlara göre M.Ö. 3-2. yüzyıla ait olduğu düşünülmekte, bazı uzmanlar ise Roma Dönemi'ne (MS erken 2.yy) tarihlenmektedir.

'Kymeli Atlet' heykeli de sipariş üzerine gemiye yüklenmiştir. Fakat Anadolu'dan mı gönderildiği ya da başka bir yerden mi getirildiği belirsizdir. M.Ö. 1.yüzyıl- MS 1. yüzyıllarda Pax Romana Barışı ilanı ile Roma İmparatorluğu'nda huzur ortamı sağlanmış (İplikçioğlu, 2007, s. 91) üretim ve ticaret yaygınlaşmıştır. Bu sırada, çok çeşitli malların yanı sıra heykeller de gemiler aracılığı ile Anadolu da dahil olmak üzere Parth ve Han İmparatorlukları'na kadar gönderilmiştir. Diğer taraftan Anadolu'da bu dönemde özellikle Aphrodisias Heykel Okulu dikkat çekmektedir (Bağdatlı, 2013, s. 431-434); MS 1-2. yüzyıllar en fazla üretimin yapıldığı zamanlardır. Rönesans'ta da (15-16.yy) antik heykellerin kopyalarının yapımı devam etmiştir (Ridgway, 1982, s. 155).

'Kymeli Atlet' heykeline benzer en dikkat çeken örneklerden ikisi, İtalya'da Herculaneum'da 1754'te bulunmuştur ve Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde korunmaktadır (Mattusch, 2005, s. 194; Yüksel, 2014, s. 75-81). İki bronz atlet, koşuya başlamadan önceki anda ve balbis üzerinde verilmiştir. M.Ö. 4. yüzyıla ait Grekl heykellerinin kopyaları olarak değerlendirilmiş ve M.Ö. 100- MS 79 aralığına tarihlenmiştir. Heykellerin ince vücut yapısı örneğimizle benzerdir. Duruşları farklı olmakla birlikte koşucu olmaları ortak noktalarıdır. 1777'de kurulmuş olan Napoli Müzesi'nde çok sayıda bronz heykel bulunmaktadır. Müzede korunmakta olan eserler büyük oranda Herculaneum ve Pompeii'den gelmiştir.



Şekil 10. Kymeli Atlet heykelinin kopyası. (M. Cura kişisel arşivi)

2.1. Antik Bronz Heykellerde Arkeometrik Çalışmaların Önemi

Antik dönem malzemeleri ile ilgili arkeometrik çalışmalar son elli yıldır yapılmaktadır. XRF, kimyasal analiz, röntgen, endoskopi vb yöntemler, heykellerin yapıldığı malzeme, alaşım oranları, kullanılan tekniğin saptanması, eserin orijini, atölyesi ve sanatçısı hakkında daha sağlam kanıtlar sunmaktadır (Risser & Saunders, 2013, s. 5). Örneğin Erken Bronz Çağ'da (M.Ö. 3000-2200) bronz malzeme, arsenikli bakır içermektedir (Scott & Podany, 1990, s. 31-60). Bu oran Orta Bronz Çağ'da (M.Ö. 2200- 1600) %50-25'e kadar düşmektedir. Klasik Dönem'de de (M.Ö. 490/80- 330'lar) küçük bronz eserlerde kurşun oranında dikkat çeken bir düşüş bulunmaktadır. Roma Dönemi'nde de %30'a kadar varan kurşun ilaveleri görülebilmektedir.

Kum döküm tekniği ile yapılan heykellerin iç kısımlarında kalan kum artıkları, malzemenin geldiği yerin kökenini belirlemede yardımcı olmaktadır. Bu gibi oranlar ve elde edilen sonuçların yorumlanması, ancak analizlerle sağlanmaktadır. Fakat pek çok çalışmada bu araştırmalar ve veriler eksik kalmaktadır. Özellikle müze koleksiyonlarında çok sayıda incelenmeyi bekleyen eser bulunmaktadır. Kültür varlıklarının koruma ve onarımında, sağlamlaştırma (konsolidasyon), temizleme (liberasyon), bütünleme (reintegrasyon), yenileme (renovasyon), yeniden yapma (rekonstrüksiyon) önem taşımaktadır. Bu işlemlerin yapılmasında, sözü edilen analizler ve incelemeler büyük önem taşımaktadır. Kymeli Atlet heykeli hakkında arkeometrik çalışmalar yapılmamıştır. İleride yapılabilecek analizler ve incelemeler, atletin yapıldığı malzemenin kökenini ve atölyesini belirlemede önemli veriler sunacaktır.



Şekil 11. 'Kymeli Atlet' heykelinin eksik kolu hakkında çalışılan iki görüşe ait duruşlar (M. Cura kişisel arşivi).



Şekil 12. 'Kymeli Atlet' heykelinin eksik kolu hakkında çalışılan iki görüşe ait duruşlar. (M. Cura kişisel arşivi).

3. Sonuç

Batı Anadolu'nun önemli Aiol kentlerinden biri olan Kyme açıklarında bulunan, oldukça kaliteli bronz malzemeden yapılmış, M.Ö. 50'lere ait 'Kymeli Atlet' heykeli uzun yıllar su altında kalmış olmasına rağmen, iyi durumda bulunmuştur. Heykelin üretim yeri bilinmemektedir. Döküm tekniği ile yapılan heykelde, yapım sırasında oluşan bazı bozukluklar, eserin orijinal olduğunu ve daha önce onarıldığını göstermektedir. Bronz heykel dökümünde, genellikle modelin içi ve dışı kalıp haline gelmektedir. Şamot, kum, alçı gibi malzemeler karıştırılarak modelin içi ve dışı doldurulmaktadır. Heykelin bronz dökümü yapıldıktan sonra, dıştaki kabuk temizlenmektedir. İçteki kabuk ise ne kadar boşaltılırsa boşaltılsın, tamamen temizlenemez. Eserin yapıldığı alaşımın oranı ile içindeki toprak kalıntılarından coğrafi orijini ortaya çıkarılabilmektedir. Kymeli Atlet heykeliyle ilgili ileride yapılabilecek arkeometrik çalışmalar, heykelin orijini ve yapıldığı atölye hakkında daha fazla bilgi edinilmesini sağlayacaktır. Bronz heykellerin yapım teknikleri ve metal analizleri, kültür varlıklarını koruma ve onarım çalışmalarının yürütülmesinde önemlidir. Etkin ve önleyici koruma çalışmalarının yürütülmesinde kullanılacak olan malzeme seçiminde ve uygulanmasında, orijinal malzemenin yapısının bilinmesi gerekmektedir. Böylece, eserin temizliği, tamamlanması, sağlamlaştırma ve birleştirilmesi ve bozulmanın önüne geçecek önlemlerin alınması sağlanmaktadır.

Kymeli Atlet heykelinin eksik kolu üzerine çeşitli teoriler bulunmaktadır. Çalışmamızda, heykelin anatomik duruşu, Antik Dönem'deki meşaleli ve normal koşu duruşları ile günümüz koşucularının duruşları dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Günümüzde yapılan bilimsel araştırmalarla, atletlerin anatomilerinin koşunun türü ve uzaklığına göre farklılık gösterdiği kanıtlanmıştır. Uzun mesafe koşucuları daha zayıf yapılı ve az yağ dokusuna sahiptirler. Bu açıdan değerlendirildiğinde, heykelimizin vücudu uzun mesafe koşucularıyla benzerdir. Heykelin sağ kolunun kırık kısmından itibaren, anatomik açıdan kaslarının nasıl devam etmesi gerektiği, kırılma sırasında gövde tarafında kalan ucların deforme olup olmadığı incelenmiştir. Bazı uzmanlar tarafından, heykelin eksik olan elinde meşale taşıdığı düşünülmektedir. Çalışmamızda öncelikle atletin sağ kol hareketi, bir nesne tutmayan salınım ile incelenip modellenmiştir. İkinci hipotez olarak, atletin eksik elinde meşale taşıdığı görüşü çalışılmıştır. Model üzerinde kol, omuz hizasından kırıldığı noktadan itibaren hareketi bütünleyecek şekilde tamamlanmıştır. Meşale, koşu sırasında dik taşınan bir objedir ve koşucu taşıma ile koşma hareketini dengeli bir biçimde yerine getirmek zorundadır. Elinde meşale taşıdığı düşünülecek olursa, kolunun havaya doğru yükselmiş olması beklenmektedir. Özellikle kol arkası ve sırta doğru olan kısımda kırılma ve kopma olduğu gözlenmektedir ve bu durumun genel anatomik forma etkisi, modelleme ve tamamlama sırasında çalışılmıştır. Heykelin sol elinde, tam olarak belirlenemeyen bir obje kalıntısı bulunmaktadır. Heykelin yukarı doğru yükselen kolunun tamamlanmasında, atletlerin koşma pozisyonları dikkate alınmıştır. Buna göre, heykel sağ elinde meşale de taşıyor olabileceği gibi, meşale olmadan da koşuyor olabilir. Atletin başındaki çelenk, zafer kazandığını göstermektedir. Bu nedenle, atlet bir yarışma sırasında değil, yarışmadan sonra 'zafer turu' atıyor olmalı ya da bir önceki yarışmanın galibi olarak, yeni oyunlarda 'yarışma ateşini' yakıyor olmalıdır. Çalışmamızda bronz heykel, hareket bütünlüğüne uygun bir şekilde tamamlanmış ve her iki duruş bilim dünyasının görüşüne sunulmuştur.

Teşekkür

Heykel hakkında çalışmamıza izin veren TC Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü ve İzmir Arkeoloji Müzesi Müdürlüğüne teşekkür ederim. Heykel hakkındaki çalışma sergiye hazırlanmaktadır. Uzun yıllar birlikte çalıştığım ve desteğini gördüğüm Kyme Kazıları Başkanı Arkeolog Prof. Dr. Antonio LA Marca'ya; 3 D baskısı için Utku Çay'a; Calabria Üniversitesi, Kültür Eğitim ve Toplum Bilimi Bölümü, Klasik Arkeoloji Disiplini öğretim üyesi Prof. M. Paoletti'ye konu ile değerli düşüncelerini paylaştığı için teşekkür ederim. Kymeli Atlet heykelinin kopyası, kazı başkanlığından gelen istek üzerine İtalya'da yapılmış ve çeşitli sergilere gönderilmiştir.

Kaynakça

- Bağdatlı, F. (2013). Sculptures from tabae/kale-i tavas. *Sculpture in Roman Asia Minor: Proceedings of the International Conference at Selçuk*, 431-440.
- Bramble, D. M. & Lieberman, D. E. (2004). Endurance running and the evolution of homo. *Nature*, 432(18), 345-352.
- Bulat, M. (2000). Antik çağ heykel sanatında kopya. *Sanat Dergisi*, 2, 83-94.

- Davey, C. (2009). The early history of lost-wax casting. *Metallurgy and Civilisation: Eurasia and Beyond*, 147-154.
- Gardiner, E. N. (2019). *The history of ancient greek sports and athletic festivals*. Mosaicum Books.
- Golden, M. (2009). *Greek sport and social status*. University of Texas Press.
- Herodotos. (2012). *Herodot tarihi* (M. Ökmen, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Homeros. (2014). *Odyseia* (A. Erhat ve A. Kadir, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- İplikçioğlu, B. (2007). *Hellen ve Roma tarihinin anahatları*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- J. P. Getty Museum. (1989). *Greek vases in the J. P. Getty Museum*. Vol.4.
- Kale, R. ve Erşen, E. (2010). *Beden eğitimi ve spor kültürü*. Nobel Yayınevi.
- Karaca, S. (2020, 7 Ekim). Foçalı balıkçı koşan atlet heykelinin izinde. <http://www.focafoca.com/default.asp?sayfa=008&id=12683>
- Kyrieleis, H. (1990). Samos and some aspects archaic greek bronze casting. *Small Bronze Sculptures from The Ancient World*. J. P. Getty Museum, 15-30.
- La Marca, A. (2020). Benvenuti a kyme folica, La cuma dell'Asia minöre. *Archeologia Viva*, 1-52.
- Levey, M. & Burke, J. E. (1959). A study of ancient mesopotamian bronze. *Chymia*, Vol 5, 37-50.
- Mallon, B. (2015). *Historical dictionary of the olympic movement*. Rowman & Littlefield. Publishers
- Mansel, A. M. (1987). *Ege ve Yunan tarihi*. Türk Tarih Kurumu.
- Mattusch, C. C. (2005). *The villa dei papiri at herculaneum: Life and afterlife of a sculpture collection*. J Paul Getty Museum.
- Miller, S. G. (2006). *Ancient Greek athletics*. Yale University Press.
- Özaltaş, H. N. (2015). *Elit erkek atletlerde kısa, orta, uzun mesafe koşu performansları*, [Yayınlanmamış doktora tezi], İnönü Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- Özdizbay-Erol A. (2011). *Roma imparatorluk döneminde Pontus-bithynia eyaletinde agonlar ve agonistik sikkeler* [Yayınlanmamış doktora tezi], İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pausanias. (1918). *Description of Greece* (W.H.S., Jones, Litt, D. H.A., Ormerod, M.A., Çev.). Harvard University Press. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0160:book=3:chapter=17>
- Plinius. (1855). *Naturalis historia, Natural history* (J. Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A., Çev.) Taylor & Francis. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+35.43&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137>
- Ridgway, B.S. (1982). The study of ancient sculpture. *American Journal of Archaeology*, 86, 155-157.
- Risser, E. & Saunders, D. (eds.) (2013). *The restoration of ancient bronzes, naples and beyond*. Getty Publications.
- Scanlon, T. (2014). *Sports in the Greek and Roman worlds* [Vol. 2]. Oxford University Press.
- Scott, D. A. ve Podany, J. (1990). Ancient copper alloys: Some metallurgical and technological studies of Greek and Roman bronzes. In *Small Bronze Sculptures from The Ancient World*, eds. Marion True and Jerry Podany, pp. 31-60. J. P. Getty Museum.
- Sevin, V. (2001). *Anadolu'nun tarihi coğrafyası*. Türk Tarih Kurumu Yayınları..
- Spivey, N. (2012). *The ancient olympics*. Oxford University Press.
- Strabon. (2015). *Antik anadolu coğrafyası (geographika: XII-XIII-XIV)* (A. Pekman, Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Swaddling, J. (1999). *The Ancient Olympic Games (2nd ed.)*. British Museum.

- Tusa, S. (2009). Research, protection and evaluation of Sicilian and Mediterranean marine cultural heritage. *Conservation Science in Cultural Heritage*, 9, 79-112.
- Yavuzer, G. (2014). Yürüme analizi ve temel kavramlar. *TOTBİD Dergisi Türk Ortopedi ve Travmatoloji Birliği Derneği*, 13, 304-308.
- Yüksel, H. (2014). Heykel döküm tekniklerinden mum yok etme tekniği ile bronz döküm. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14).

Sanatta Geleneğin Döngüsü: Güncel İmgelerin Geleneksel İmgelerden Yeniden Üretilmesi

The Cycling of Tradition in Art: Reproduction of Contemporary Images from Traditional Images

Niyazi Değirmenci, *Seramik Bölümü, Hacettepe Üniversitesi*
Kaan Canduran, *Seramik Bölümü, Hacettepe Üniversitesi*

Özet

Bu çalışmada sanatta gelenek kavramının belli bir döneme sıkışmış bir zaman dilimi olarak düşünmek yerine, bu kavramın güncel ve gelenek kavramlarıyla karşıt ilişkisi göz önünde bulundurularak birbirini beslediği ileri sürülmüştür. Aynı şekilde güncel kavramının da zaman-mekân düzleminde gelenek kavramı içinde konumlandığı öne sürülmüştür. Bu bağlamda geçmişten günümüze uzanan sanat çalışmalarındaki imgelere geleneksel imgeler, bu imgelerden yeniden üretilenlere güncel imgeler ön tanımı getirilmiştir. Bu tanımlar ışığında, yeni ve güncel kavramları da tartışılarak diyalektik bir süreç gerektiren, kendinden öncekini olumsuzlayabilen, kopuş-kesintiye neden olabilen bir yeni kavramı önerilmiştir. Güncel kavramı ise belirli bir şimdide aktif bir an olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle güncel, rutin süreci belirli bir şekilde aşma isteği ve süreci olarak görülebilirken, gelenek günümüze kadar devamlılık ile ilişkilendirilebilmektedir.

Günümüz güncel sanatında temellük sanatı gibi alternatif yeniden üretim eğilimleri, Cindy Sherman, Ai Weiwei, Marina Abramovic gibi pek çok sanatçı tarafından tercih edilmektedir. Bu sanatçıların eğilimleri, geleneksel imgeleri yeniden üretmek yeni ve güncel bir tavırla ilişkilendirilebilir. Ancak bu yeni ve güncel yaklaşımı beraberinde bazı çelişkileri getirmekte, geleneksel olanı pekiştirmekte ve güncel imgenin geleneksel imgeye bağımlılığı saptanabilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, geleneksel ve güncel imgelerin temsillerini karşılaştırmalı bir yöntemle analiz ederek varsayılan saptamaları deşifre etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel imge, güncel imge, gelenek, modern, yeniden üretim, temellük sanatı.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Görsel sanatlar, sanat felsefesi.

Abstract

In this study, instead of considering the concept of tradition in art as a timeframe stuck in a certain period, it has been argued that this concept feeds each other by considering its opposite relationship with the concepts of contemporary and tradition. Likewise, it has been suggested that the concept of contemporary positions itself in the concept of tradition in the time-space plane. In this context, traditional images in artworks are defined as images; those reproduced from these images are defined as modern images. In light of these definitions, the concepts of new and modern have also been discussed; and the concept of new has been proposed, which requires a dialectical process, can negate the previous one, and can cause break-interruption. The concept of contemporary is defined as an active moment in a particular present. Therefore, while modern can be seen as the will and process of transcending the routine process in a certain way, tradition can be associated with continuity up to the present.

Alternative reproduction trends such as appropriation art in today's contemporary art are preferred by many artists such as Cindy Sherman, Ai Weiwei, and Marina Abramovic. These artists' tendencies can be associated with a new and modern attitude by reproducing traditional images. However, this approach for new and modern brings along some contradictions, reinforces the traditional, and the dependence of the current image to the traditional image can be detected. Consequently, this study aims to decipher the assumed determinations by analyzing the representations of traditional and modern images with a comparative method.

Keywords: Traditional images, contemporary images, tradition, modern, reproduction, appropriation art.

Academical disciplines/fields: Visual arts, philosophy of art.

- **Sorumlu Yazar:** Niyazi Değirmenci, Seramik Bölümü, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.
- **Adres:** Hacettepe Üniversitesi, Beytepe Kampüsü, Adatepe Mahallesi, 06800, Çankaya, Ankara.
- **e-posta:** niyazi.degirmenci@hacettepe.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0003-3197-2788
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 01.11.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.948682

Geliş tarihi: 07.06.2021 / **Kabul tarihi:** 30.09.2021

1. Giriş

Gelenek, geçmişten günümüze kadar varlığını sürdüren bir toplumun kültürel öğelerinin toplamını ifade edebilen bir kavramdır ve onu ortak kılan, toplum tarafından bu öğelere atfedilen değerlerdir. Öte yandan, sanat üretimindeki gelenek, bu değerlerle bağlantılı olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak sanatta gelenek kavramına, geçmişten günümüze toplumların değerlerinin bir yansıması olarak ya da zanaat unsurlarının bir yansıması olarak bakmak, bu çalışmanın kapsamını sınırlayacaktır. Zira, bu çalışmada sanatta gelenek, klasik modernleşme teorisinin sunduğu tartışmaya göre değil; geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliğine gömülü, güncel anlamdaki modern kavramıyla iç içe olan ve birbirini destekleyen bir ilişkiye dayanmaktadır. Başka bir deyişle, güncel ve gelenek kavramlarını iki ayrı bir yapı olarak değil, birbirleri ile sürekli ilişki içinde olduğu önerilmiştir. Bu bağlamda örneklenen geçmiş dönem sanat eserleri, dönemlerinde modern ya da güncel olmalarına rağmen günümüz sanatının güncel paradigmaları dikkate alınarak geleneksel olarak tanımlanmıştır. Geleneksel olarak; Raffaello Sanzio'nun *La Fornarina*'sı, Henry Wallis'in *Chatterton'un Ölümü (The Death of Chatterton)*, Konyukhov'un *Komünizmin Zaferi Kaçınılmazdır*'ı (*The Victory of Communism is Inevitable*), Michelangelo Buonarroti'nin *Pietà*'sı, Théodore Géricault'ın *Savaşan Subay*'ı (*The Charging Chasseur*), ve son olarak Vladimir Tatlin'in *Tatlin'in Kulesi (Tatlin's Tower)* sınıflandırılmıştır. Buna karşı olarak; Cindy Sherman'ın *İsimsiz#205'i (Untitled #205)*, Sam Taylor Wood'un *Monolog I'i (Soliloquy I)*, Wang Guangyi'nin *Büyük Eleştiri: Coca-Cola'sı (Great Criticism: Coca-Cola)*, M. Abramović ve Ulay'ın *Pietà*'sı ve Ai Weiwei'nin *Yapım Aşamasında - Işık Pınarı (Working Progress -Fountain of Light)* güncel sanat örnekleri olarak seçilmiştir.

Güncel sanatta bir imge üzerinden yapılan kendine mâl etme, temellük etme, yeniden dolaşıma sokma, kopyalama, taklit etme, değiştirme, atıfta bulunma, alıntılama yöntemlerinin kullanımı sanatçılar tarafından yaygınlaşmaktadır. Bu açıdan günümüz sanatçıların önceki eserleri bu yöntemlerle yeniden ürettikleri ve bu üretimle bir geleneğe dahil oldukları, önceliklere göre çoğaltılan güncel sanat eserlerinin de orijinal olanı bulanıklaştırdığı tartışılmıştır. Walter Benjamin, bu durumu teknik olarak yeniden üretim teknolojisinin yaygınlaşmaya başladığı bir dönemde tespit etmiştir: "Yeniden-üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül olarak sunabiliriz. Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur" (Benjamin, 2015, s. 16). Öte yandan Nicolas Bourriaud bu yeniden üretim dönemini postprodüksiyon olarak tanımlamıştır:

Ön ek "post" herhangi bir olumsuzlama ya da aşma işareti taşımaz; bir etkinlik alanına gönderme yapar. Burada sorgulanan işlemler, tümüyle özentili bir duruş olacak olan imgelerin yeni imgelerini üretmek ya da her şey "çoktan yapıldı" diye yas tutmak değil; var olan tüm temsil formları ve tüm biçimsel yapılar için kullanım protokolleri yaratmaktan oluşur. (Bourriaud, 2004, s. 29)

Bu tür yeniden üretim fikri, imgelerden imge üretmenin niyeti, özenti veya çoktan yapıldı düşüncesi değil; temellük sanatının sanat tarihinde yeniden üretme eğiliminde olan sanat eserleri arasındaki ayrıma işaret eden temsil biçimleri ve biçimsel yapılarla bir protokol oluşturduğu argümanıdır. Ancak bu çalışmada, protokol (taahhüt) argümanı, güncel imgelerin geleneksel imgelere bir *bağımlılık* gösterip göstermediği bağlamında ele alınmıştır. Diğer bir ele alınan konu da sanatçıların yeniden üretim yoluyla yeni ve güncel bir fenomene ulaşım ulaşamayacağıdır. Bu amaçla ilk olarak yeni ve güncel kavramları temellendirilmiştir.

Bergson'un metafizik anlayışı düşünüldüğünde her an kuşkusuz kendi içinde bir yeni ve güncel barındırır, ancak bununla birlikte yenilikten yenilenen, öncekinden başkalaşan, ayrışan, kopuş-kesintiye dolayısıyla öncekini olumsuzlayabilen, öncekini içerip aşma yetisi ve iradesini gösterebilen bir yeni ve güncel kavramı öne sürülmüştür. Bu önermeyle, yeni ve güncel, rutinleşen sürecin belli bir biçimde aşılması iradesi ve süreci olarak görülebilirken, gelenek tarihten bugüne uzanan süreklilik ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda, önceki dönemlerden günümüze kadar varlığını sürdüren sanat eserlerindeki imgelere geleneksel imgeler, bunlardan yeniden üretim yapılan çalışmalara güncel imgeler ön tanımı getirilmiştir. Çalışma, bu iki ayrı kategoride olan sınıflandırmanın aslında iki ayrı kategoride bile olamayacağını, gelenek kavramı bağlamında aslında varlıksal (ontolojik) anlamda *bir* olduğunu iddia etmiştir. Bununla birlikte, geleneksel imgelerden güncel imgeler üreten sanatçılar, çeşitli temaları gelenekten *bağımsız* bir şekilde kullanıyor gibi görünmektedirler. Ancak bu sanatçıların seçtikleri temalarda karşı çıktıkları olgu ne olursa olsun, bizatihi olarak kendilerinin buna dönüştüğü de incelenmiştir. Tüm bu çelişkiler ekseninde, geleneksel imgelerden güncel imgeler üreten sanat çalışmalarının *hükümsüz* olup olmadığı da sorgulanmıştır.

Ayrıca, bu çalışmanın literatürde var olan çalışmalardan farkları şu şekilde sıralanabilir:

1. Geleneksel imgelerden yeniden üretilen güncel imgelerin varsayılan benzerlikleri odak noktası olarak alınmıştır. Böylelikle geçmişten günümüze kadar gelebilen imgeleri öncelikle tespit etmiş ardından bunları karşılaştırmalı bir yöntemle analiz etmiştir.
2. Yeniden üretim eğilimi ile elde edilen yeni ve güncel kavramlarını irdeleyerek geleneğin döngüsündeki bir güncel sanat yaklaşımının vaatlerini deşifre etmeyi konu almıştır.
3. Sadece temellük sanatına değil, imgeler aracılığıyla yeniden üretime odaklanarak güncel imgelerin geleneksel imgelere *bağımlılık* durumunu tartışmıştır.

Özetle çalışmanın amacı, öncelikle bir gelenek modeli oluşturmak, bu model ile birlikte güncel (modern) karşılaştırmasında bulunmak, bu bağlamda gelenek kavramı ile yeniden üretilen güncel sanat eserlerinin nasıl bir ilişkide olduğunu ortaya çıkarmak ve vaat edilen yeniden üretimin yeni ve güncel savlarını karşılaştırmalı örneklerle irdelemektir. Böylece, tarihte kült bir konumda olan geleneksel imgeler ile alenen üretilen güncel imgeler, sanatta gelenek döngüsü bağlamında varsayılan argümanları temellendirmek için yeni ve güncel kavramları ışığında karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

2. Gelenek Kavramı ile Güncel (Modern) Kavramı Arasındaki İlişki

Kavram olarak gelenek ve modern, geçmişten günümüze pek çok disiplinlerde tartışılan ve güncelliğini koruyan bir ikilik olma özelliğini taşımaktadır. Ancak bu çalışmada, gelenek-modern ikiliği birbirlerinden bağımsız iki karşıt kutup olarak değil, bütünlük bir yapıyla ele alınacaktır. Ayrıca, Oxford Learner's Dictionaries'e göre modern, *up to date* terimi ile eş anlamlıdır ve bu çalışmada kullanılan modern kavramı; güncel, zamane ve anda anlamlarına tekabül etmektedir.

Gelenek kavramını Özlem (2016, s. 141), "Latince transdare fiilinden türetilmiş bir akraba fiil olarak tradere, günlük yaşamda depozitle, emanetle, emanetçilikle ilgili bir anlama sahiptir" şeklinde tanımlamıştır. Giddens ise gelenek kavramını yinelenen hareketli bir fenomen olarak açıklamıştır:

(...) belirli bir etkinlik ya da deneyimi, yineleyen toplumsal uygulamalarla yapılanmış olan geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliği içine yerleştiren bir zaman ve uzam kullanma yoludur. Bütünüyle durağan da değildir, çünkü önceki kuşaklardan kültürel mirasını devralan, her yeni kuşak tarafından yeniden icat edilmek zorundadır. (Giddens, 1994, s. 39-40)

Etymonline göre (t.y.), modern kavramının etimolojik anlamı ise, Latince *modernus* terimine dayanan modern terimi, zamansal bağının daha belirginlik kazandığı *tam şu an* anlamına gelen *modo*'dan türetilmiştir. Hem gelenek hem de modern kavramının zaman olgusunda birleştiği, geleneğin geçmişten modernin ise *tam şu an* aracılığıyla ilişkili olduğu söylenebilir; geleneğin geçmişten devam eden devingenliğine karşı *modus* olarak modern, güncel veya belirli şimdide aktif bir rol oynayan *an* olduğu vurgulanmıştır.

Touraine (2002, s. 39) "Aklın utkusuyla özleştirilen modernlik, geleneksel Bir, yani Varlık arayışının en son biçimidir" sözüyle, şimdideki yeni olan şeyin nihayetinde zaman-uzam kapsamındaki geleneğe tekabül edeceğini ima etmektedir. Genç ve Tezcan'ın da işaret ettiği gibi, günümüzde güncel olarak etkisini sürdürmeyen şeylerin gelenek kapsamında incelenebileceği ve bu noktadan hareketle her sanat eserinin kendi döneminin modern olduğu söylenebilir (Genç ve Tezcan, 2015, s. 147). Zira, güncel sanatı post-modern sanat olarak tanımlayan ve modern sanatın da kendi içerisinde güncel olarak tanımlandığını vurgulayan İlge'nin düşüncesi, gelenek kavramının kapsayıcılığına, güncel kavramının ise değişkenliğine ışık tutmaktadır (İlge, 2020, s. 45). Bu bağlamda güncel, rutinleşen sürecin belli bir biçimde aşılması iradesi ve süreci olarak görülebilirken, gelenek tarihten bugüne uzanan süreklilik ile ilişkilendirilebilir. Bu nedenle, klasik dönemden günümüze sürekliliğini koruyan sanat eserlerindeki imgelere geleneksel imgeler, bunlardan yeniden üretim yapılan çalışmalara güncel imgeler tanımı getirilebilir. Bu çerçevede, tarihte kült bir konumda olan geleneksel imgelerden yeniden üretilen güncel imgeler, rutinleşen sürecin üstesinden gelme bağlamında karşılaştırmalı bir yöntemle çözülebilir. Aynı zamanda, Mangion'un da ifade ettiği gibi (2015, s. 157), "geleneklerin bir toplumun süregiden varlığını, başka bir deyişle, yeniden üretimini mümkün kılan koşulları oluşturmaları bakımından dinamik olduğu" düşüncesi temellendirilebilir.

3. Sanatta Yeni ve Güncel Kavramlarıyla Yeniden Üretim

Güncel sanat öncesinde de imgeleri kendine mâl etme (temellük) veya yeniden üretme konusunda çeşitli eğilimler bulunmaktadır. Ancak bu yeniden üretimin en belirgin eğilimi, temellük sanatıdır. Cambridge Dictionary'e göre (t.y.), temellük kelimesinin İngilizce'deki *appropriation* kelimesine karşı gelmesi, başkasına ait bir şeyi alma eylemi olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, güncel sanatta imgeleri doğrudan yeniden üreten temellük sanatı, sanatsal anlamda alıntı ve gönderme yaparak *bilinçli* bir parodi oluşturduğu da söylenebilir. Ancak, bu parodiyi Artun (2013), sanat tarihinin geri-dönüşümüne kapılan, avangard dahil bütün geleneği yağmalayan postmodern bir strateji olarak görmektedir. Artun'a göre, bu strateji geçmiş dönemdeki sanat eserlerini kopyalayarak, yeniden üretmek veya alıntı yaparak modern sanatın biricikliğine, orijinalliğine ve benzersizliğine zarar vermektedir. Dolayısıyla bu stratejinin modern sanatın orijinallik, özgünlük ilkesini de kopyaladığı ve sahte olanın orijinalin yerine geçtiği, sahte sanat meşrulaştıkça orijinalliğin tespit edilmesinin de güçleştiği söylenebilir (Artun, 2013). Bu düşünceye ek olarak, temellük sanatının geleneği yağmalarken bile geleneğin içerisinde kaldığı, başka bir deyişle yağmaladığı şeyin kendisi olduğu, Baudrillard'ın sözleriyle söylersek (2014, s. 51), hakikaten hükümsüz olduğu ortadadır.

Bourriaud, orijinali belirsizleştiren temellük sanatını Duchamp'ın hazır nesnesinden hazır imgelere geçen postprodüksiyon olarak tanımlar; "Sanat, bir keresinde Duchamp'ın dediği gibi, "tüm devrin insanları arasında süren bir oyun değil midir?" Postprodüksiyon bu oyunun çağdaş biçimidir" (Bourriaud, 2004, s. 31). Bununla birlikte, bu çağdaş oyun dolaylı olarak geleneksel ayrımı da kırmaya çalışmaktadır:

(...) giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. (...) Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelere (...) çalışma meselesidir. (Bourriaud, 2004, s. 22).

Ancak, Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'sini hazır-nesne kullanarak yeni bir fenomene ulaştığı söylenebilirken, temellük sanatında hazır-ime kullanılması sadece yeniden-yeni bir fenomen haline getirme çabası olduğu söylenebilir. Zira, sanatsal soru artık, 'Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?' değil, 'Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?' dir. Başka bir deyişle, 'Günlük yaşamımızı oluşturan bu kaotik nesnelere, isimler ve referanslar yığından nasıl tekillik ve anlam üretebiliriz?' sorusudur (Bourriaud, 2004, s. 28). Bergson'un metafizik anlayışı, her anın şüphesiz yeni ve güncel olduğu ilk sırada yer alabilir; her an zaten yeni ve kaçınılmaz olarak öncekilerden farklıdır, ancak ikinci bir görüş olarak yenilikten yenilenen bir bakış da sunulabilir. Yeksan'ın da ifade ettiği gibi, bu bakış açısı Bergson'un bakış açısına neredeyse yakın bir şekilde yenilikten, yani yeni olanın tekrarlanmasından hareket ederken öte yandan da artık geçmişte kalanın başka bir yeniden ayrılmasından gelmektedir. Çünkü sanatta yenilik kavramı, hem kopuşu-kesintiye dolayısıyla başkasının ya da öncekinin olumsuzlanmasında hem de sürekliliğinde rol oynayabilir. Yani bir öncekini hem içine alan hem de aşan yeni kavramından bahsetmek mümkün. Bu bağlamda yeninin ortaya çıkmasının diyalektik bir süreç gerektirdiği söylenebilir (Yeksan, 2021).

Rajchman, çağdaş (güncel) anların yeni fikirleri olanaklı kılarken eskileri de üst üste bindirme yoluyla yeni bir ışıkla donatan, onlara taze bir *actualité*, yeni bir çağdaşlık (güncellik) kazandıran Deleuze'ün 'yersiz-yurtsuzlaştırma' düşüncesini sunar bu da yeniliğin içsel bir geleneğe cevapla ya da cevap verme yükümlüğüyle belirlenemeyeceğini gösterir (Rajchman, 2012). Bu bağlamda, Bourriaud'un sorularını cevaplayabilecek yeni kavramı, öncekilerini (geleneksel imgeleri) olumsuzlayabilen, aşabilen ve bir kopuşa yani ötekine uzanan diyalektik bir süreç şeklinde betimlenebilir. Dolayısıyla, sanatta yeni ve güncel kavramları zaten bir geleneğe bağımlı olmama potansiyeline sahiptir. Ancak temellük sanatı, tüm bu potansiyellerden bağımsız olan bir sirkülasyonda kendisini zımnen yeni ve güncel olarak konumlandırmaya çalışır.

Tarihsel modellerin temellük edilmesinin arkasında, süreklilik ve gelenek oluşturma ve bir kimlik kurgusu inşa etme arzusu olabileceği gibi, bütün kodlaştırma sistemleri üzerinde evrensel bir hâkimiyet kurma isteği de yatabilir (...). Her temellük edimi bir dönüştürme vaadidir: her el koyma edimi, o farazi başkalaşımı öngörür. Ama başkalaşım yerine, tam da temellükün deva olmayı

vaat ettiği şeyleşmeyi yaratır ve kalıcılaştırır. (...) Dolayısıyla her kültürel temellük edimi, ikili bir yadsıma simülakrumu inşa eder: hem bireysel ve özgün üretimin geçerliliğini, hem de özgül bağlamın önemini ve eserin kendi pratiğinin işlevini aynı ölçüde inkâr eder. (Buchloh, 2018)

Başka bir gelenekselleşmiş imgeden yeni olanı keşfetmek, bu keşiften güncel bir sonuç elde etmeyi amaçlayan temellük sanatında yeni ve güncel kavramlarına artık şüpheyle yaklaşılabılır. Zira, yeniden üretilen güncel sanatın imgeleri, tarihte devamlılık açısından kendini kanıtlamış olan geleneksel imgelerle zaten iç içe geçmiş haldedir. Bugün geleneksel imgeler var olmasaydı, yeni ve güncel bir yana, yeniden üretilen imgelerin kendisi hiç var olamayacaktı ki bu da iç içe geçmişliğin temel referansını oluşturmakta, varlıksal (ontolojik) bir probleme işaret etmektedir. Örneğin, yeniden üretimin popüler imgelerinden *Mona Lisa*'ya tarihsel bağlamda kabul gördüğü için geleneksel bir imge olarak ele alınırsa, ondan üretilen yeni imgeler *Mona Lisa*'yı -geleneği- sürekli olarak pekiştirecektir. Yeniden üretilen *Mona Lisa*, izleyicinin zihninde bağımsız-ayrık bir yeni ve güncel yaratamadan tarih boyunca kabul gören gelenek döngüsünden kurtulamayacaktır. Bu bağlamda geleneksel imgelere atfedilen yeni ve güncel olgularının günümüz sanatının yeni ve güncel olan ile çeliştiği, var olan geleneği pekiştirdiği ve yapısal yönüyle zaten bir oldukları argümanlarına ulaşılabilmekte; dolayısıyla her yeniden üretim eğilimini de temellük sanatının kapsamı ile birlikte değerlendirilebilmektedir.

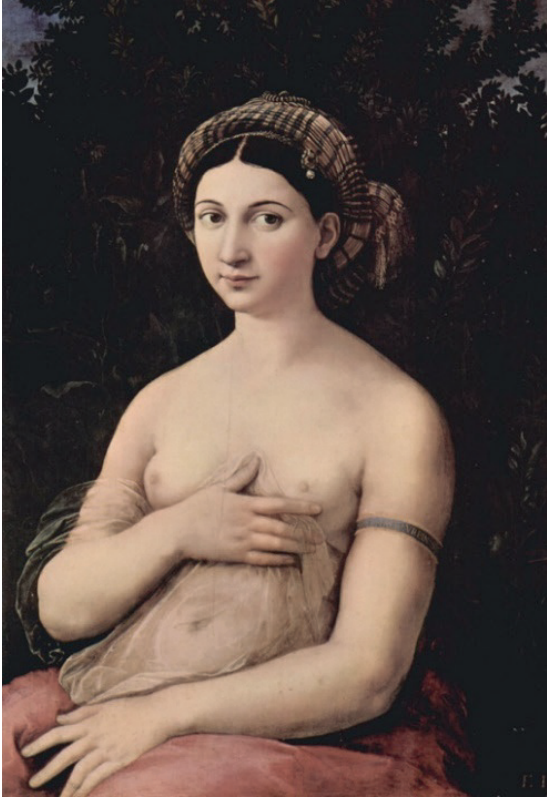
4. Güncel İmgelerin Geleneksel İmgelerden Yeniden Üretilmesi

Sanatta imge, “dış gerçekliğin zihinde yeni bir bedene kavuşması ve sonrasında bir gösterge olarak tekrar görünür olma halidir. Zihnin içerisinde birçok suret meydana gelir ve imge olarak açığa çıkar. İmge olarak var olan geçeklik yeni bir varlık olarak kendini imler” (Altaş, 2018, s. 1). Aynı şekilde, Sartre’in (2009, s. 8), “çalışma masamda bulunan yaprak, aynı yaprak kuşkusuz, ama bir biçimde var oluyor. Tek kelimeyle, fiilen var olmuyor, imge olarak var oluyor” örneğindeki gibi en genel ifadeyle, gerçekliğin zihindeki yansıması olarak tanımlanabilir.

Eğer imge, gerçekliğin zihindeki yansıması olarak tanımlanırsa, geleneksel imge, -bir önceki bölümün referansı- geçmişten günümüze gelebilen zihindeki yansımalar, şeklinde tanımlanabilmektedir. Bu bağlamda sanatçılar, yeni bir biçim dili elde edebilmek için zaman veya dönem farklılığının etkisini koruyan bu geleneksel imgelere yönelik alternatif bir eğilim göstermişlerdir. Başka bir ifadeyle tekrarlanan imgeler, artık gelenekselleştiği anlam ve biçimden farklı, dönemin güncelliğiyle sanatçıların aracılığıyla yeni ve güncel bir anlatı biçimi oluşturulmak istenmiştir. Ancak, bu yeni ve güncel vaat pek çok çelişkiyi de beraberinde getirmiştir. Bu çelişkiyi serimlemek için Cindy Sherman, Sam Taylor-Wood, Wang Guangyi, Marina Abramović ile Ulay, Kehinde Wiley ve son olarak Ai Weiwei gibi sanatçıların çalışmaları örnek olarak seçilmiştir.

Bir bukalemun gibi kendi kişisel imgesini çok farklı kimlikler üzerinden yüzlerce defa çoğaltan ve kendi gerçek kimliğinden vazgeçerek bunu dağıtmayı hedefleyen Cindy Sherman, kültürün birçok merkezlerinden alıntılanmış figür örnekleri sunmuştur (Ersu, 2013, s. 6). Cinsiyet, kimlik, aidiyet gibi temaları güncel sanatta yeniden üreten Sherman, *İsimsiz#205* çalışmasında (Şekil 2), Raffaello'nun *Fornarina*'sına atıfta bulunur (Şekil 1). Sanat tarihindeki erkek egemenliğine gönderme yapan sanatçı, bunu yaparken doğrudan sanat tarihindeki geleneksel imgeyi kendisine mâal eder. Ancak, kadının doğurganlığını feminist bir ifadeyle yansıtmak isterken, “getirilebilecek en temel eleştiri karşı çıkılan tutum ve durumların bir anlamda devamını sağladığı olur” (Kelleci, 2018). Zira Sherman, erkek egemenliği üzerinden gelenekselleşen imgeyi değiştirmeye çalışsa da değiştirmek istediği şeyin kendisi olur; geleneğin döngüsünde konumlanır, bir dönüşüm vaadi başlamadan biter. Dolayısıyla hem bireysel hem de özgün üretimin gerçekliği aynı ölçüde inkâr edilerek diyalektik olmayan yeni ve güncel bir senaryo kurgulanmış olur.

Sam Taylor Wood'un yapıtındaki güncel imge, kendisinden neredeyse 150 yıl önceden yaratılmış bir geleneksel imgeyle yeniden örtüşür. Güncel, ölü bir bedeni izleyiciye anlatmak için 150 yıl önceden yapılmış olan Wallis'in tablosundan imgelemiş; geleneğin ölü bedeni olan Chatterton, Taylor'un güncelinde yeniden hayat bulmuştur (Şekil 3). Taylor'un ölü bedeni, artık genel geçer bir ölü bedeni değil; Chatterton'un ölü bedeninin imgelemidir. Wallis'in tablosundaki kompozisyonun güçlü ifadesi, Taylor tarafından pekiştirilerek yeniden üretilmiştir (Şekil 4). Taylor'ın *Monolog I (Soliloquy I)* filminin karesindeki sonsuz sayıda üretililecek ölü beden kompozisyonu yerine, imge alenen *The Death of Chatterton* ile birleşmiştir. Yani güncel ve yeni olan imge, geleneğin döngüsel akışında kaldığı görülebilmektedir.



Şekil 1. *La Fornarina*, R. Sanzio, 1518/1519.



Şekil 2. *Untitled#205*, C. Sherman, 1989.



Şekil 3. *The Death of Chatterton*, H. Wallis, 1856.



Şekil 4. *Soliloquy I*, S. T. Wood, 1998.

Geleneksel imgelerin yeniden üretilmesi sadece kompozisyon veya biçim ile sınırlı değil, bu durum kendisini politik bir tavır şeklinde de gösterebilir. Sosyalist dönemde propaganda amacıyla yapılmış Lenin'in parmak ucuyla gösterdiği yöne doğru sert kontur çizgileriyle elinde meşale tutan güçlü işçi imgesi (Şekil 5), Guangyi tarafından yeniden üretilmiştir. Bu iki imge arasında zamansal veya dönemsel ciddi bir fark olmamasına rağmen Guangyi, bu imgeyi kapitalizmin simgeleriyle birlikte kompozite etmiştir (Şekil 6). Bu bütünlükte, Guangyi'nin çalışmasıyla güçlü olan işçi imgesi bir başka gücün içerisinde kendisini var etmiş; hedef ve yön gösterilen işçiler, kapitalizmin imgesinde güçlerini ve birlikteliklerini yeniden konumlandırmıştır. Neticede gelenekselleşmiş olan güçlü işçi imgesi, bir bütün halde yeniden üretilerek iki kutuplu siyasi bir propagandaya dönüştürülürken, bunu alternatif bir işçi karakteriyle değil, zihinlere yerleşmiş olan hali hazırda bulunan geleneksel imgeyle yapmıştır. Bu durumda Guangyi sosyalist bir güçlü işçi imgesini kullanarak kapitalizme karşı büyük bir eleştiri getirdiğini vaat etmiştir. Ancak Guangyi, geleneksel imge aracılığıyla kapitalizmi olumsuzlamak istese de olumsuzlamak istediği şeyin kendisini kopyalayarak kendi hükümsüzlüğünü inşa etmiştir.



Şekil 5. *The Victory of Communism is Inevitable*, V. Konuhov, 1969.



Şekil 6. *Great Criticism: Coca-Cola*, W. Guangyi, 2006.

Zamanın ötesinde şu anın güncelinde yeniden üretilmiş imgeler, din-mit olgularından da açık bir şekilde beslenmiş, Michelangelo'nun *Pietà's*ı (Şekil 7) ile Abramovic ve Ulay'ın *Pietà's*ı (Şekil 8) kendi güncel döneminin biçim ve anlam kaygıları gözeterek yeniden üretilmiştir. İsa'nın ölü bedenini kucağında taşıyan Meryem imgesi, kronolojik olarak her dönemde vücut bularak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu geleneği devam ettiren en güncel sanatçılardan biri olan Abramovic, sadece izleyiciye sıradan bir hüznü duygusunu aktarmaz; alenen Meryem'in hüznünü de aktarmış olur. Abramovic günümüz güncel sanatında Meryem'i kendi vücudunda temsil etmesi, bunca yıldır algılanan ve gelenek ile günümüze ulaşan Meryem Ana'ya özgü *güç-şefkat* imgesini kendisine mal ederken, Ulay'ın İsa'ya atfedilen *huzur* imgesini kendisine mâl etmek istediği söylenebilir. Bu nedenle güncel sanat pratiklerinde kaybolmuş gibi görünen gelenek, Abramovic tarafından yeniden üretilmiş; öncekini içerip aşamayan, ötekine ulaşamayan bir yeni ve güncel eğilim sergilemiştir.



Şekil 7. *Pietà*, B. M. Michelangelo, 1498/1499.



Şekil 8. *Pietà*, M. Abramović ve Ulay, 1983/2002.

Yine Abramovic gibi Kehinde Wiley, kendisini Géricault'un gün ışığına doğru atı şahlanmış imparatorluğun gücünü imgeleyen *Savaşan Subay (The Charging Chasseur)* yerine alenen kendisini koymuştur (Şekil 9 ve 10). Yaklaşık 200 yıl sonra güncellenen bu geleneksel imgede, siyahilerin de Batı medeniyeti ve sanatında güçlü ve egemen olabileceğini göstermek istemiştir. İmparatorluğu temsil eden bu güç ve egemenlik imgesi, tekrar ortaya çıkma fırsatı bulmuş; güncel olan gelenekle birlikte yeni bir ifade aracına dönüştürülmek istenmiştir. Nihayetinde Wiley'in güç ve egemenlik içerikli çalışması sıradan bir imgeden değil, zaten geçmişten günümüze güç ve egemenliği aktarabilen, tarihsel olarak hazır geleneksel bir imgeden gelmektedir. Ancak Wiley, beyazların egemenliğini eleştirirken, eleştirdiği şeyi arzuladığı halde ne kendisini

ne de siyahların egemenliğini inşa edebilmiştir. Aksine, Wiley'in geleneksel imgeyi yeniden üretmesi, karşı olduğu şeyin kalıcılığını meşrulaştırmıştır.



Şekil 9. *The Charging Chasseur*, T. Géricault, 1812.

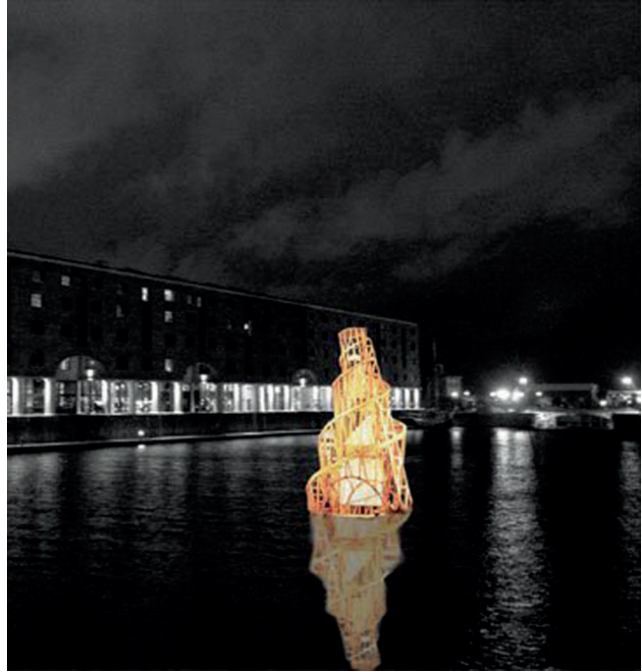


Şekil 10. *Officer of the Hussar*, K. Wiley, 2007.

“Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir iş birliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonal'e bir Anıt olarak ismarlanan *Tatlin'in Kulesi*, aynı zamanda Paris'teki Eifel Kulesine bir yanıt olacaktı” (Şekil 11) (Lynton, 2015, s. 104-105). Bu hedeflere ulaşılmadan sadece zihinde ilerlemeyi veya gelişmeyi imgeleyen bu anıtın modelleri çeşitli ülkelerde yeniden üretilmekte ve sergilenmektedir. Ai Weiwei ise 2007 yılında Liverpool'da bu anıtı yeniden üreterek sergilemiştir (Şekil 12).



Şekil 11. *Tatlin's Tower*, V. Tatlin, 1920.



Şekil 12. *Working Progress (Fountain of Light)*, A. Weiwei, 2007.

Weiwei, savaş sonrası dönemin kaygılarının hala güncel bir mesele olduğunu, canlı ve dinamik bir şekilde su üstünde durduğunu izleyicilere göstermek istemiştir. Nitekim Weiwei, ilerlemenin ve gelişmenin

aktarımını yapacak herhangi bir imgeden değil, zaten geçmişten günümüze kadar gelebilen ve zihinlere yerleşebilen geleneksel bir imgeden almıştır; yani sanatçı, geleneksel imgelerin gücünden yararlanmayı ve bununla bugün yeni bir ifade aracı oluşturmayı diğer sanatçılar gibi denemiştir. Ancak Weiwei'nin çalışması yeninin tekrarına dayanırken, diğer yandan geleneksel hale gelen bir başka yeniden ayırt edilememektedir. Dolayısıyla bu durum onu Tatlin Kulesi'ne bağımlı, otonom olmayan varlıksal (ontolojik) olarak *bir şey*e dönüştürebilir.

Tüm bu sanatsal pratikler, biçimsel olarak heterojen olmakla birlikte, hepsi de daha önce üretilmiş olan formları bir yardım aracı olarak kullanırlar. Sanat işini özerk ya da orijinal bir form olarak değerlendirmektense, onu göstergeler ve anlamlardan oluşan bir ağ içine yerleştirmeye ilişkin bir hevesi gözler önüne sererler. Burada söz konusu olan, ortak *boş bir yap-boz tahtasından* başlama ya da hiç dokunulmamış bir materyale dayanarak bir anlam yaratma değil, üretimin sayısız akışlarıyla kesişme yolunu bulma meselesidir (Bourriaud, 2004, s. 28).

5. Sonuç

Temellük sanatını da kapsayan geleneksel imgelerden güncel imgeler üreten yeniden üretim eğilimi, yeni ve günceli nasıl gün yüzüne çıkaracağı ve kendisini referanslar yığımından nasıl kurtaracağı konusunda cevap verememektedir. Bunun nedeni, her anın zaten yeni ve güncel olduğu, ancak yenilikten yenilenen bir bakış açısının sanatçılar tarafından tercih edilmediğidir. Dolayısıyla sanatın içsel bir geleneğe cevap verme yükümlülüğü bulunmadığından, geleneksel imgelerden alenen güncel imgeler üreten sanatçıların diyalektik bir yeni ve güncel sunmadığı da söylenebilir. Halbuki sanatın ontolojisindeki yaratım süreci, gelenekselleşen rutini aşma iradesini içerse de sanatçıların bu potansiyelle etkileşime girmedikleri belirlenebilir. Böylelikle devingen bir gelenek modeliyle, Sherman'dan Weiwei'ye kadar geleneksel imgeler günümüzde yeniden üretilerek güncel sanatın içerisine nüfus ettirilmiş, sanatın döngüsel tutumu daha net ortaya çıkarılmıştır. Bu döngüsellikte, güncel sanatçıların geleneksel imgeleri benimsemesi ile yeniden üretiminin nedenselliği arasında iki çıkarım yapılabilmektedir.

Bu çıkarımlardan ilki, şimdinin geçmişle ilişkisinin bir sonucu olarak geleneksel imgelerden yeni bir fenomen üretme potansiyelinden kaynaklanmaktadır. Böyle bir varsayım, geleneksel imgelerin gücünü yadsınamaz bir şekilde daha çok ortaya çıkarmakta, geleneği pekiştirmektedir. Aynı zamanda Kehinde Wiley, Cindy Sherman ve diğer sanatçıların yapıtlarının imgelerin yeniden üretimi ile olumsuzlanması amaçlanan şeye kendilerinin dönüştüğü söylenebilir. Bu durum, sanatçıların geleneğin döngüsünü olumsuzlamak, kopuş veya kesinti yaratmak yerine karşıt oldukları şeyi alenen olumsuzlama eğiliminde olduğunu göstermektedir ki bu da sanatçıların yeniden üretim eğilimiyle hem geleneğin döngüsünde kaldıkları hem de orijinali ile birlikte kendilerini de muğlaklaştırdıkları söylenebilir.

İkinci çıkarım ise, Duchamp'ın hazır-nesne anlayışının güncel sanatçıların hazır-imge anlayışına *hükümsüz* bir şekilde geçtiğidir. Ancak, güncel sanatın hali hazırda günümüze kadar gelen geleneksel imgeleri, -ki günümüze kadar gelenin aynı zamanda güncel olduğunu varsayarsak- tekrar yeni ve güncel olarak sunması, başka bir çelişkiyi de yaratmaktadır. Bu çelişki, geleneğin içindeki döngüsellik bir parçası olmakla başlayan, tarihsel bir kategoriye dönüşmesiyle sınırlı olan bağımlılıktır. Örneğin *Tatlin'in Kulesi (Tatlin's Tower)* bugün hiç olmasaydı, Ai Weiwei'nin *Yapım Aşamasında-Işık Pınarı (Working Progress-Fountain of Light)* de bugün var olamazdı; bu koşullu ilişki bir taahhüt değil, doğrudan güncelin geleneğe bağımlılığıdır.

Böylelikle, güncel sanatta aleni bir şekilde yeniden üretme eğiliminin gelenek sınırları içinde var olduğu, bu eğilimin ister güncel ister modern adı altında faal olsun, geleneği beslediği söylenebilir. Bu bağlamda geleneksel imgeleri yeniden üretmek, "(...) kendilerine dayatılmış tarihsel sınırları kabul etmek ve sembolik bir özgürleşmenin beyhude tekrarıyla o sınırlara riayet etmek" anlamına gelmektedir (Buchloh, 2018). Dolayısıyla, güncel sanatın geleneksel imgeleri yeniden üreterek özgürlüğe olan yanılıgı, geleneğe olan bağımlılığı deşifre olmaktadır.

Kaynakça

Abramović, M. ve Ulay. (1983/2002). *Pietà* [Performans]. Lia Rumma Gallery, Napoli.

<https://www.sothebys.com/en/articles/marina-abramovic-the-cleaner-major-retrospective-charts-50-years-of-pushing-boundaries>

- Altaş, Ş. (2018). *İmgenin bakışı*. (Tez No. 519972) [Sanatta yeterlilik tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Artun, A. (2013, 21 Şubat). Sahte sanat. *e-skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162>
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat komplosu yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik 1* (E. Gen ve I. Ergüden, Çev.). İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtı* (G. Sarı, Çev.). Zeplin Kitap.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon/Senaryo olarak kültür: sanat dünyayı nasıl yeniden programlıyor* (N. Saybaşı, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Buchloh, B. H. D. (2018, 28 Mart). Temellük sanatı ve parodi (E. Gen, Çev.). *e-skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-parodi/3739>
- Cambridge Dictionary. (t.y). Appropriation. *Cambridge dictionary* içinde. <https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/appropriation>
- Ersu, B. (2013). *Sanatta yeniden anlamlandırma*. (Tez No. 356902) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Etymonline. (t.y.). Modern. *Online etymology dictionary* içinde. https://www.etymonline.com/word/modern#etymonline_v_17375
- Genç, M. ve Tezcan, V. (2015). Gelenek ve yenilik kavramlarının felsefi tartışması ekseninde geleneksel Türk sanatlarını yeniden düşünmek. *Kalemîşi Dergisi*. 3(6). 135-156.
- Géricault, T. (1812). *The Charging Chasseur* [Yağlıboya]. Louvre Museum, Paris. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Charging_Chasseur
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin sonuçları* (E. Kuşdil, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Guangyi, W. (2006). *Great criticism: Coca-Cola* [Litografi Baskı]. The Kwai Po Collection, Hong Kong. <https://www.artsy.net/artwork/wang-guangyi-wang-yan-yi-coca-cola-red-from-the-great-criticism-series>
- İlge, R. (2020). Küreselleşme ve güncel sanat sorunlarının odağında bir sergi: Magiciens de la Terre. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*. 0 (3), 40-56. doi: 10.46372/arts.661836
- Kelleci, R. (2018, 2 Mart). Binbir yüzlü Cindy Sherman. *5 Harfliler*. <https://www.5harfliler.com/binbir-yuzlu-cindy-sherman/>
- Konuhov, V. (1969). *The victory of communism is inevitable* [Poster]. Musée D'Histoire Contemporaine, Paris. <https://www.invaluable.com/auction-lot/propaganda-poster-the-victory-of-communism-is-ine-32-c-f3d440ca17>
- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). Remzi Kitapevi.
- Mangion, C. (2015). Gelenek, iletişim ve toplumsal yeniden üretim üzerine. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* (E. Yıldız ve M. Bal, Çev.). 25, 154-168.
- Michelangelo, B. M. (1498/1499). *Pietà* [Mermer Heykel]. Saint Peter's Basilica, Rome. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Pietà_\(Michelangelo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pietà_(Michelangelo))
- Oxford Learner's Dictionaries. (t.y). Up to date. *Oxford learner's dictionary* içinde. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/up-to-date>
- Özlem, D. (2016). *Kavramlar ve tarihleri*. Notos Kitap Yayınevi.
- Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi* (H. Tufan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Rajchman, J. (2012, 31 Ekim). Çağdaş: Yeni bir fikir mi? *e-skop*. https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-yeni-bir-fikir-mi/949#_edn5
- Sanzio, R. (1518/1519). *La Fornarina* [Ahşap üzerine yağlıboya]. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael_045.jpg
- Sartre, J. P. (2009). *İmgelem* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.

- Sherman, C. (1989). *Untitled#205* [Kromojenik renkli baskı]. The Board.
<https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-205>
- Tatlin, V. (1920). *Tatlin's Tower* [Anıt Heykel]. Model of Tatlin's Tower in the courtyard of the Royal Academy, London. https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower
- Yeksan, E. (2021, 14 Nisan). 'Yeni'nin diyalektiğine doğru. *e-skop*.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/'yeninin-diyalektigine-dogru/6126>
- Wallis, H. (1856). *The death of Chatterton* [Ahşap panel üzerine yağlıboya]. Yale Center for British Art, NH.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Wallis_-_The_Death_of_Chatterton_-_Google_Art_Project.jpg
- Wiley, K. (2007). *Officer of the hussars* [Yağlıboya]. Detroit Institute of Arts, Detroit, MI.
<https://www.dia.org/art/collection/object/officer-hussars-98007>
- Wood, S. T. (1998). *Soliloquy I* [Fotoğraf]. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
<https://www.guggenheim.org/artwork/9408>
- Weiwei, A. (2007). *Working progress (Foundation of Light)* [Enstalasyon]. Tate Modern, London.
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/real-thing-contemporary-art-china/real-thing-exhibition-guide-11>

[Safe] in a Narcissistic Closure

Narsistik Kapanmada *Güvende*

Defne Tüzün, *Department of Radio, Television ve Cinema, Kadir Has University*

Abstract

This article offers an in depth formal analysis of the film *Safe* (Todd Haynes: 1995) By attending to Julia Kristeva's concept of abjection as the earliest attempts to demarcate a space in the common, indistinguishable territory of the mother-child dyad and as an endeavor to overcome spatial ambivalence, this analysis focuses on the topography of the pre-symbolic. The study deals primarily with the film's protagonist, Carol's abjection, as evidenced by her relation to corporeality and to spatiality. Carol goes through a crisis in life and suffers from an undiagnosed illness. As the film progresses, she goes to a healing facility out in the desert, where she seeks treatment for her disease, here, but gradually regresses to a narcissistic phase. The semi-religious philosophy of this facility leads her to isolate herself from society and negates her integration into the socio-symbolic network. This self-indulgence and self-love finally causes her to be trapped in a narcissistic closure. This article discusses this narcissistic closure through the visual and audio analysis of the film.

Keywords: Safe, Todd Haynes, abjection, Julia Kristeva, narcissism, maternal, corporeality.

Academical disciplines/fields: Film studies, psychoanalysis, narratology.

Özet

Todd Haynes'in *Safe* (1995) filminin biçimsel bir analizini sunan bu makale Julia Kristeva'nın iğrenme (*abjection*) kavramından hareketle filmin baş karakteri olan Carol'un bedensel ve mekânsal olanla ilişkisini ele almaktadır. Makale, Kristeva'nın kavramsallaştırmasında olduğu gibi, iğrenme anne-çocuk simbiyozunun yarattığı bir uzamsal muğlaklık ve öznenin anne çocuk simbiyozunun dışına çıkıp kendi alanını kurma mücadelesi olarak yorumlayarak Carol karakterinin bir tür iğrenme deneyiminden geçtiğini savunmaktadır. Filmin anlatısında Carol tanısı konamayan bir hastalığa tutulmuştur ve bir kriz yaşamaktadır. Bu krizle baş edemeyince çölün ortasında bir şifa merkezine gidip burada yaşamaya başlar. Yarı dini bir felsefeye sahip bu merkez Carol'un kendini toplumdan tamamen izole etmesine ve sosyal sembolik düzenle olan bağı koparmasına neden olur. Makale karakterin bu narsistik kapanma sürecini filmin görsel ve işitsel yapısını analiz ederek tartışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Safe, Todd Haynes, iğrenme, Julia Kristeva, narsisizm, annelik, bedensellik.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Film çalışmaları, psikanaliz, naratoloji.

- **Corresponding Author:** Defne Tüzün, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İletişim Fakültesi, Kadir Has Üniversitesi.
- **Address:** Kadir Has Üniversitesi, Kadir Has Cd., 34083 Cibali, Fatih, İstanbul.
- **e-mail:** defne.tuzun@khas.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0001-5548-1866
- **Available online:** 13.11.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.963673

Received: 07.07.2021 / Accepted: 26.10.2021

1. Introduction

The film *Safe* (1995) enables us to discuss Julia Kristeva's conceptualization of abjection as the earliest attempts to demarcate a space in the common, indistinguishable territory of the mother-child dyad and as an endeavor to overcome "spatial ambivalence (inside/outside uncertainty)" (Kristeva, 1982, p. 62). I open this discussion by articulating the distinctive spatio-temporal topology within which abjection is situated. In *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Kristeva (1982, p. 10) defines abjection by placing a special emphasis on the maternal: "abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship". When the topology of the mother-child dyad—this primordial relationship—is concerned, the distinction between consciousness and unconsciousness is irrelevant; object and subject crumble. Kristeva formulates her concept of abjection as the earliest trials of separation. She states, "The abject confronts us [...] within our personal archeology, with our earliest attempts to release the hold of maternal entity even before existing outside of her, thanks to the autonomy of language" (Kristeva, 1982, p. 13). Abjection emerges in this peculiar topology, in the symbiotic space shared by the indistinguishable bodies of the mother and the child. A primordial struggle for separation, abjection sets in even as the infant is within the 'maternal entity' that is, prior to birth.

When the abject confronts the infant, its corporeal boundaries are non-distinctive; inside and outside are not differentiated. The infant abjects the mother's body in order to be; to differentiate from the very maternal receptacle in which it dwells; at this moment, the ego of the infant is not yet a subject, and the mother is not yet an object. In *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity*, Sarah Beardsworth (2004, p. 84) explains that "the abjection of the mother's body" needs to be considered "as a semiotic capacity for turning the maternal container into a maternal 'space' from which subject-to-be may separate." Here it is important to note that by assigning a *semiotic* or *pre-verbal* capacity to the being that is not yet registered in the symbolic order, Kristeva refuses to identify the semiotic receptacle with the mother's body. The abjection of *the maternal* is the necessary condition whereby the ego of the infant emerges and the mother is established as the object of that ego. The abject, in Kristeva's (1982, p. 2) words, is the "jettisoned object" that is excluded from the mother's body, not equivalent to it. The abject is an unstable border, the in-between that makes the (subsequent) correlativeness of subject and object possible.

2. [Safe] in a Narcissistic Closure

This paper analyses *Safe*¹ by attending to Kristeva's concept of abjection as it relates to corporeality, borders and the maternal. The film foregrounds and problematizes the protagonist's subject formation and her relation to corporeal borders. At the beginning, the protagonist, Carol, is presented to be neat, tidy, well-composed and orderly and yet beset by abjection she gives into attacks of corporeal, she loses her control over her body. Throughout this article, I analyze specific scenes and their narration-wise strategies in detail, discuss where and how Carol has attacks and the ways in which these scenes reveal her troubles with corporeality and maternal, pointing at her experience of abjection. Furthermore, I argue that *Safe* points to the melancholic disposition of the protagonist. By hiding the reasons behind Carol's disturbances, the film represents her as someone who does not have an insight into what she is wailing over or what she is mourning for. *Safe*'s portrayal of Carol as melancholic resonates well with the psychoanalytical conceptualization of this psychic formation. Freud proposes that melancholy is marked by the subject's ambivalent relationship to its love object. In *Mourning and Melancholia*, as Freud clarifies:

[T]he occasions which give rise to [melancholia] extend for the most part beyond a clear case of a loss by death, and include all those situations being slighted, neglected or disappointed, which can import opposed feelings of love and hate into the relationship or reinforce an already existing *ambivalence* (Freud, 1917, p. 260).

By comparing the dynamic mechanisms of mourning and melancholia, Freud (1917, p. 253) emphasizes that melancholia shares the essential characteristics of mourning, as both mechanisms involve "a reaction

¹ In her article, "Of Housewives and Saints: Abjection, Transgression, and Impossible Mourning in *Poison* and *Safe*" Laura Christian gives a comparative analysis of Haynes's two films: *Poison* and *Safe*. In her analysis, Christian draws on Kristeva's *Powers of Horror* and gives a brief account of the protagonist's subjecthood and her trials with abjection. However, rather than delving into the protagonist's psychosexual positioning and problems, Christian takes up the issue of abjection at a societal level. Christian's analysis relies heavily on the way Haynes's films can be read in relation to AIDS discourses. Within this context, she suggests that Haynes's work reveals the parallel between the experiences of women and gay men. This parallelism, she argues, should not be regarded as a "metaphoric" but as "metonymic". She writes: "That is to say, it does not so much suggest an analogical relation between the condition of femininity and that of male subjectivity 'at the margins,' but instead outlines their interfaces and the foreclosures on which each is founded" (Christian, 2004, p. 95).

to the real loss of a loved object.” Mourning is triggered by a loss that has really happened, whereas in melancholia the person does not know certainly what she has lost, or what she is deprived of in losing the other. That is why Freud (1917, p. 254) defines melancholic loss as “an object-loss which is withdrawn from consciousness” or an “unknown loss”. Melancholic, without knowing what she is mourning for, not only loses the capacity to love but also loses all her interest in the external world. From its outset, *Safe* indicates to Carol’s melancholic state by introducing her as indifferent, detached and disinterested. Carol’s mother is absent in the film however, although at its beginning she gets a phone call from her. During the conversation, the mother’s voice is not heard and Carol sounds dismissive and repeatedly says that she and her family are fine. The film does not reveal anything about the nature of their relationship, we do not know whether the two are close or not or whether Carol feels neglected by her mother or not. Carol’s ambiguous relation to her mother reinforces her melancholic disposition. Although she says she is fine, Carol goes through a crisis in life and suffers from an undiagnosed illness. As her condition gets worse, she sees her physician who runs some tests. When all the tests come back negative, the physician refers her to a psychiatrist. Yet Carol believes that her problems are not psychosomatic and stops seeing the psychiatrist after meeting him once. As the film unfolds, she is convinced that her problems, uneasiness and attacks are because of an environmental illness that occurs when someone is exposed to toxins or substances in the environment.

The film opens with a sneeze, foreshadowing more problems to come for our protagonist. We first meet Carol underneath her husband in cold, loveless lovemaking. We infer from the detached look on her face that she barely endures having sex with her husband. Carol has a wealthy, sterile, luxurious Southern California life. Even her last name, White, resonates with the clean, sterile, perfect life she has.² She has a loving husband, a stepchild, a beautiful home, and the perfect socialite environment. After the claustrophobic atmosphere of the sex scene, in the next scene she looks like she is trapped among three uniformed men delivering her new couch. In this scene, Carol is at the very background on the left and is hardly seen behind these three men whose positions in the screen make a triangle circling Carol’s body. Hidden in the corners of the frame, she is framed among these men from which there is no escape. The big rooms of the house are so enormous and alien to her body. Until her unbearable affliction is manifested, a minor crisis happens when the furniture store delivers the wrong color couch, black rather than teal. Carol is extremely irritated by the presence of the couch which is like a stain in her sterile, cold, symmetrically decorated, ultra-modern house. The black sofa needs to be removed immediately as it stands like a malicious stain in this pure whiteness.

In *Chromophobia* (2000), while problematizing and providing a cultural criticism of color from the perspectives of art theory, aesthetics and also analyzing popular culture products from cinema to television, David Batchelor gives a special emphasis on the color white. He writes, “Pure white: this is certainly a Western problem [...]” (Batchelor, 2000, p. 13). Pure white is tyrannical and oppressive as it signifies moral purism. In *Safe*, all the walls in the whole house are white. The uniformity of whiteness swallows up Carol’s body. This is a “kind of whiteness that repels everything that is inferior to it, and that is almost everything” (Batchelor, 2000, p. 10). The great white interior of the house purges everything that does not belong to itself. This white is pure, as Carol desires her life to be pure; this whiteness rejects every stain, anything black or any color. According to Batchelor, this white space is analogous to the ideal body:

This space [is] a model for how body ought to be; enclosed, contained, sealed. The ideal body: without flesh of any kind [...] not a place for fluids, organs, muscles, tendons and bones all in a constant precarious and living tension with each other, but a vacant hollow, white chamber, scraped clean, cleared of any evidence of the grotesque embarrassment of an actual life. (Batchelor, 2000, p. 19)

This is almost exactly what describes the body purified from the abjection. “No smells, no noises, no color [...] no exchanges with the outside world and the doubt and the dirt that goes with that, no eating, no drinking, no pissing, no shitting, no sucking, no fucking, no nothing” (Batchelor, 2000, p. 19). This is akin to the urge for ultimately purified, “clean and proper” body described by Julia Kristeva. Thus, Carol’s body, in these white interiors, has to fulfill the function of this impossible, ideal body. She wants her body enclosed, contained and does not want it to merge with the world outside.

In the film, Carol’s house and the rooms are important in another respect as well as the theme of whiteness. Because of the decoration constantly going on in the house, there are always men working. The rooms and the whole house are intruded upon all the time. In terms of unconscious symbolism, the houses and the

² In her article, “It’s Just Not Turning Up’: Cinematic Vision and Environmental Justice in Todd Haynes’s *Safe*” Nicole Seymour analyzes the film and the issue of whiteness in regard to the operations of “environmental racism and classism” (Seymour, 2011, p. 28). Her article, informed by an ecocritical perspective, engages with “the bodies at the literal and figurative margins of the film—bodies which happen to be lower class and nonwhite” (Seymour, 2011, p. 27). She argues that “*Safe* (...) links the (in)visibility of envirohealth concerns to dominant racial and class hierarchies, in addition to those of gender (Seymour, 2011, p. 28).

rooms are quite significant. In *The Interpretation of Dreams*, as Freud (1900, pp. 157-471) states: “[D]ream-imagination has one particular favorite way of representing the organism as a whole: namely as a house. [...] separate portions of a house may stand for separate portions of the body” [...] “Rooms in dreams are usually women.” So, the house can be said to represent Carol’s body. She is disturbed because of the house’s intrusion by men. She loathes their being all around the house, because she feels like her body is being invaded by them.

In the following scene, she wakes up to the sound of the alarm and finds herself in the middle of the decoration work. All over the film, we constantly hear every day sounds such as the clock, radio, television etc. Most of the time, Carol sleeps or indulges in a catatonic state and these noises call her back to the reality she is escaping from. There is also a low-level noise on the soundtrack indicating that some sort of machinery or engine (such as air conditioning or an electrical motor) is always at work. These are again the call of reality. In the middle of all these noises made by decoration workers, she barely sits on a chair and tries to breathe. Again, if we think of the house symbolism above, we can say that she feels like her body is intruded. She is in the middle of the frame and stares directly towards the camera. She drinks milk, as she always does. She does not have an appetite and rarely eats yet milk, this maternal food, soothes her like the sip of an alcoholic drink calms an alcoholic. Then, she freezes in a catatonic moment and she is detached from all her environment.

In the next scene, Carol is caught in traffic behind a truck discharging nasty fumes. She starts coughing uncontrollably and has to pull over in a parking garage. In the traffic jam, there are big trucks driven mostly by men. In fact, she coughs not because of the fumes but of the male dominance surrounding her. This is further emphasized later in the film where she has another attack when she is encountered by two muscular men working at the dry-cleaning place. Later, at a dinner with her husband’s friends, one of the men starts to tell an obscene joke about a woman who has a surgery because her vibrator gets stuck while using it. In this scene, Carol closes her eyes as she does not want to hear anything about sex and again falls into a catatonic state. She wants to be completely detached from sexuality. In the following scene, when they are having dinner, her stepson reads his homework on the gangs in Los Angeles, in the 80s. He talks about the rapes, riots and shootings in the area. Carol looks at him with repulsion and says “why does it have to be so gory?” She wants to be isolated from the all realities of life, especially when it comes to sex and violence. She does not want any blackness in her absolute white world. She does not want any stain, dirt or flaw in her life.

Carol often experiences catatonic paralysis or seizures which indicate her troubled relationship to corporeality. In the scene at a beauty salon after she gets a perm, Carol reacts extremely when her nose bleeds. In the beauty salon, the reminders of the corporeal such as nails, hair and blood are plenty. In *The Beauty Industry*, Paula Black (2006, p. 48) states that the beauty salon is the site where “the boundaries of an ‘acceptable’ bodily state” is maintained. In Kristevan sense, corporeal practices engaged in beauty salons can be considered as akin to *exclusionary* rituals. Borderline elements that are associated with the maternal body or corporeality are codified as abject and through ritualistic activities these are expelled so that the *clean and proper body* is sustained. The problem of demarcation, and the issue of borders more broadly, are central to Kristeva’s abjection, which is delineated as “what does not respect borders, positions, rules” and “what disturbs identity, system, order” (Kristeva, 1982, p. 4). Kristeva writes, “[A]bjection assumes specific shapes and different codings according to the various *symbolic systems*” (Kristeva, 1982, p. 68). Considering different social or religious contexts, abjection has taken various names such as *exclusion, taboo, transgression or sin*. In her article, *The Body of Signification*, Elizabeth Grosz (1989, p. 89) explains Kristeva’s proposal as, “three broad categories of abjects, against which various social and individual taboos are erected: food, [corporeal] waste and the signs of sexual difference [...]” In each category, an element becomes abject as long as it resides on the boundary between two different entities or terrains. Kristeva writes that “we may call it a border; abjection is above all ambiguity” (Kristeva, 1982, p. 9). Preceding binary codings, the abject demonstrates the impossibility of clear-cut borders and lines of delimitation. Borderline elements (skin, nails or hair), and the corporeal wastes (feces, blood, urine, or pus) evoke the sense of abjection because they point to the border demarcating “the clean and proper body” from “the abject body.” “The fully symbolic body must bear no indication of its debt to nature” (Creed, 2002, p. 67). In Kristeva’s words, the symbolic body should cut off its relation to “the unclean” and “the non-symbolized” (Kristeva, 1982, p. 102). In this respect, the beauty industry—which is operative in reforming or modifying the corporeal borders—engages with and rehabilitates the unstable boundaries and thus, assumes/fulfills the role of rituals in the modern society.

In this context, the beauty salon functions to remove the reminders/traces of the unclean, non-symbolized body, to stave off the corporeal processes and also mask their very manipulation in such a sacred/exclusive environment. In these salons, the customers get haircuts, manicures, pedicures, facials and wear beauty masks. In the same way that rituals are operative for so-called “primitive” people, these procedures

provide the modern subject the confirmation that corporeal elements are warded off. However, for Kristeva, “the foundations of the symbolic construct” as well as “the limits of the speaking being” are not stable, but brittle, since it is never possible to conclusively wipe out or exclude the improper, the unclean, and the anti-social (Kristeva, 1982, p. 18). Due to the paradoxical logic of their existence, these disorderly elements can never be conclusively eliminated, as the very process of exclusion is what founds the boundaries between the pure and impure, what is clean and what is unclean/filth. The social symbolic is founded on the exclusion of what is jettisoned from its borders, the abject; through such exclusion, its very boundaries are erected and maintained. In this respect, the paradoxical logic of abjection is twofold: it entails an ongoing process that is impelled by the need to designate the abject material, yet the very material codified as abject in return threatens the identity/unity of the subject and the social order. Delving into the fragile borders of subjectivity, Kristeva reveals the subject as one who is in process or on trial, whose constitution is never complete because the abject is completely ineliminable. As a borderline case, Carol’s own corporeal borders are not solidly, firmly constituted. For her, these procedures at the beauty parlor do not serve the function that they fulfill for the customers. Indeed, when having a perm, she recognizes the fragility of her own borders; she feels abjected and gives in to the attacks of the reminders of the corporeal. Thus, what gives her nosebleeds is not the smell of the perm but the process that takes care of her nails and hair, borders of her body.

After she comes home, her husband makes a comment about how sexy her new hair style is and wants to have sex with her. There is another point which is crucial about the theme of hair. In *The Interpretation of Dreams*, while Freud is explaining the workings of some typical dreams, he writes as follows:

[...] the frequency with which sexual repression makes use of transportations from lower to an upper part of the body. [...] Comparison between nose and the penis are common, and the similarity is made more complete by the presence of hair in both places. (Freud, 1900, pp. 509-510)

Thus, we can also assert that she panics and her nose bleeds when she looks at her new look in the mirror since her hair is the reminiscent of her pubic hair. She does not want to be reminded of her genitals, her sexuality at all. This symbolization becomes clearer when her husband says that her hair is sexy. That night when she does not want to have sex, her husband, Greg, is pissed off. Next morning, when they attempt to reconcile with a hug, she begins to shake, pushes away from Greg, and then, she vomits on the floor. Elizabeth Grosz (1989, p. 89) explains the one’s reaction to abjection is “[...] usually expressed in retching, vomiting, spasms, choking - in brief, in disgust. These reactions [...] represent a body in revolt, a body disavowed by consciousness which it is yet unable to ignore.” Carol’s body revolts, repels and rejects as she struggles with the instability of her corporeal borders. She throws up since the reaction to the feeling of abjection is the repetition of abjection. Throwing up is a way of warding off abjection by repeating the abject itself. When vomiting, we spit ourselves out:

I spit myself out, I abject *myself* within the very same motion through which ‘I’ claim to establish *myself*. [...] that trifle turns me inside out, guts sprawling; [...] ‘I’ am in the process of becoming another at the expense of my own death. I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit. (Kristeva, 1982, p. 3)

When we throw up, we are turned inside out; the borders of the body are threatened. Carol feels abjected since she does not want to have sex with her husband. In the act of intercourse, the two bodies incorporate, becoming one. Thus, sexual intercourse threatens the borders between oneself and the other.

Here it should be noted that Carol’s trials with corporeality also demonstrates itself in her relation to orality and eating. As aforementioned she rarely eats; as the film progresses, she eats less and less and she loses weight. She becomes so skinny that she looks like she can barely stand. When the allergy tests are run, she reacts to milk and gives into another attack at the lab. Milk signifies not only the mother’s food but also her love, rejecting this food is refusing the maternal love. Kristeva writes: “When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk-harmless, (...) I experience a gagging sensation” (Kristeva, 1982, pp. 2-3). Food is ambiguous and it becomes abject when it stands in and signifies the boundary between oneself and the (m)other. That is why Kristeva underlines that food loathing is the “most archaic form of abjection” (Kristeva, 1982, p. 2). Carol, suffering from melancholia, having an ambiguous relation to the maternal, is both repelled and fascinated by milk. Milk soothes her but also when it is injected into her body, she cannot breathe and she has an attack.

Later, Carol has another attack when a little girl sits on her lap at one of her friends’ baby shower. The little girl’s sitting in her lap again causes the feeling of abjection in her. The image of her body integrated with the other body of the little girl again threatens the borders; the borders between ‘I’ and the other are almost erased. The indistinguishability of these two bodies is emphasized visually via Carol’s and the little girl’s similar facial features, hairdo and clothing. The whole event, the baby shower, in fact causes abjection in

her, there is a pregnant woman around and she is the source of abjection. In *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Kristeva comments on the pregnancy as follows:

Cells fuse, split, and proliferate; volumes grow, tissues stretch, and body fluids change rhythm, speeding up or slowing down. Within the body, growing as a graft, indomitable, there is an other. And no one is present, within that simultaneously dual and alien space, to signify what is going on. *It happens, but I'm not there. I cannot realize it, but it goes on.* Motherhood's impossible syllogism. (Kristeva, 1980, p. 237)

For Kristeva a pregnant woman is not a subject and maternity is a process where there is neither yet a subject nor an object. The pregnant body is one of the most abject images since the differentiation of one body from another is not accomplished. The feeling of abjection is caused when the firmness of the borders demarcating internal/external and subject/object are made unstable (Kristeva, 1982, p. 53).

Carol rejects sexuality since she does not want to integrate to the symbolic life at all. For her, the sexual act seems like a deed of violence against her fragile borders. She hardly fills a definite position in the socio-symbolic network, as she does not meet the requirements of a marriage, such as performing sex or having a baby. Carol gradually regresses to the pre-Oedipal paradigm in which the infant is integrated with the maternal body. The archaic, maternal authority—which is linked to the semiotic and corporeal—is repressed in order for language and paternal authority to be established. Therefore, paternal authority is an order of secondary repression that represses the maternal authority and its semiotic capacities—through which the boundaries of the infant's body are already organized and demarcated. Carol's abjection, her incapacity to accept her own corporeal borders, is also apparent in her relation to spatiality as abjection is all about borders and spatial ambiguity. In one scene, when she is in bed, writing a letter responding to the flier that she saw at the health club, her husband comes in and asks how she is doing. Carol cannot answer, she is utterly confused and suddenly says *What is this? Where am I right now?* Kristeva mentions that:

Instead of sounding himself as to his 'being,' he does so concerning his place: *Where am I?* instead of *Who am I?* For the space that engrosses the deject, the excluded, is never *one*, nor *homogeneous*, nor *totalizable*, but essentially divisible, foldable, and catastrophic. (Kristeva, 1982, p. 8)

Carol is foreign even to her own material/corporeal existence. As a borderline subject, for Carol, what is at stake are the primordial distinctions between what is external and what is internal to her, the division between ego and non-ego. As Kristeva points out, "[t]he abject has only one quality of the object—that of being opposed to I" (Kristeva, 1982, p. 1). Sarah Beardsworth (2004, p. 83) clarifies, "The abject is opposed to the *I* in the sense that it is the focus of the attempt to secure a space for the ego." As far as borderline subjectivity is concerned, the operations for founding a secure separation between ego and object have not yet begun. In the case of Carol, as specular, objectal identifications and separations are not yet operative, we are confronted with the struggles of—not a desiring subject, but—a borderline subjectivity which is, as Kristeva writes, "not sustained by *desire*, as desire is always for objects" (Kristeva, 1982, p. 7).

As a borderline case, Carol's relation to language is a challenging one. She rarely speaks and cannot complete her sentences, she is so softly spoken that it is hard to hear her. Carol's discourse is characterized by "a challenge to symbolization" or what Kristeva describes as "infantile semiotization" which represents the flow of semiotic into language and emerges in the discourse of the borderline case (Kristeva, 1982, p. 51). For Kristeva, as Kelly Oliver (1998, p. 130) emphasizes in *Subjectivity without Subjects*, there should be a "dialectical oscillation" between the semiotic and the symbolic, otherwise no signification is possible. Both elements are indispensable to signification. The semiotic element provides its driving force to the signification; without this bodily/material counterpart, signification cannot be produced. On the other hand, the symbolic element yields the logic, the structure to the signification.³ In this respect, I argue that abjection issues come forth as a response to an emerging threat of a collapse of meaning or of signification. In Carol's condition, there is not a working dialectic but a short-circuit between the semiotic and the symbolic aspects of the language. As the film unfolds, she utters less and less words. Subjected to the attacks of the corporeal, Carol gradually fails in using of symbolic communication.

³ In *Subjectivity without Subjects*, Kelly Oliver writes, "The symbolic is the structure or grammar that governs the ways in which symbols can refer. The semiotic element, on the other hand, is the organization of drives in language. It is associated with rhythms and tones that are meaningful parts of language and yet do not represent or signify something. [...] Kristeva maintains that rhythms and tones do not *represent* bodily drives; rather bodily drives are *discharged* through rhythms and tones. [...] The interdependence of the symbolic and semiotic elements of signification guarantees a relationship between language and life, signification and experience, and between body (soma) and soul (psyche)" (Oliver, 1998, pp. 130-1).

Although Carol's doctor finds her perfectly healthy, Carol feels tired, exhausted and weak all the time. Carol believes that she is sensitive to the chemically toxic air, that this environment makes her sick. She is allergic to food and sensitive to dust, smog or smell of a cologne. As her undiagnosed illness worsens, she starts wearing a mask and carrying an oxygen cylinder, and moves into a smaller room in the house which is *clean* and *toxin-free*. From this moment on, she no longer has sex with her husband and avoids any physical intimacy with him. Meanwhile, numerous tests are further carried out to determine the extent of her allergies, yet they reveal nothing. After having a severe seizure in a dry-cleaning place, she is hospitalized. Eventually, deciding that she has to remove her body of its toxic load and get clean, Carol moves into the chemical-free, toxin-free environment, Wrenwood, a healing facility out in the desert.

Towards the end of the film, after she goes to Wrenwood Center, where she seeks treatment for her disease, Carol gradually regresses to a narcissistic phase. Here, she just wants to retreat from the whole world. The desert air is clean and unpolluted, but never quite enough. Even the fumes from a passing truck put her in a panic. Wrenwood has a semi-religious philosophy, is run by the guru Peter Dunning who is a chemically sensitive man living with AIDS. He encourages Carol to look into herself. Peter tells her that she, herself, is responsible for her illness. If she wants to get well, she needs to purge away those negative feelings and learn to love herself. As a result, this new-age, semi-religious philosophy leads her to isolate herself from society and she cancels her integration into the socio-symbolic network. This self-indulgence, self-love finally causes her to be trapped in a narcissistic closure.

3. Conclusion

Towards the end of the film, Carol does not get any better. In Wrenwood, she moves into a completely sterile igloo-shaped house. From the outside, her windowless, safe house looks like a dome. Inside, it is minimally decorated and the furnishings are limited. The shape of the igloo is quite important for filmic narration where the dome shaped buildings usually symbolize either a sort of microcosm or the mind of a person. Here, it can be suggested that the dome is the symbol of Carol's mind and symbolizes the final point she regresses to: herself. In the depiction of Wrenwood, the set-up of the scenes, the costume and the sound have all the hallmarks of science fiction genre. The science fiction qualities of the film become quite clear towards the end. Wrenwood is in the barren desert; the buildings are minimalist and the costumes are not colorful or varied. The narrative explanation given for this clothing is that the patients are asked to dress moderately. The most important and apparent quality borrowed from science fiction is the sound. Throughout the whole film the soundtrack is reminiscent of this genre. There is a metallic, monotonous music which arouses the expectation in us that a spaceship is about to land or some extraterrestrial organisms are going to show up in a moment.

We hear this sound especially when the film shows the desert and the man who was living in the igloo before Carol. His weird, shaky way of walking—because of his illness—reminds us of an astronaut on the surface of the moon. Moreover, the white cloth covering all of his body, which is shown from very a long shot, also looks like the outfit of a science fiction character. Likewise, Carol's white sports outfit and the oxygen tank she carries around everywhere make her look like an astronaut. Why is this science fiction iconography so prevalent in the film which can be called drama? Here it is vital to reference the Lacanian mirror stage in order to answer this question. Jacques Lacan proposes that ego is formed during the mirror stage where there is a *counterpart* and a *specular* image to form the ego. The imaginary relations pertaining to the mirror stage propel this dual relationship. Between the ages of six and eighteen months, the infant is physically uncoordinated; her bodily experience involves a sense of disconnectedness, fragmentedness. When the infant sees and recognizes her reflection in the mirror, she perceives this image as full, complete and coherent. The infant's corporeal experience does not match up with what she sees in the mirror and therefore this moment is a misrecognition rather than a recognition. Thus, the infant's ego is formed on the basis of a misrecognition and she takes up this specular image as its own and internalizes it as an ideal-ego. That is why Lacan calls the mirror stage "the transformation that takes place in the subject when he assumes an image" (Lacan, 1993, p. 34). For Lacan (1993, pp. 34-35), the ego and the object come into being as correlates at the mirror stage, through which the inside/outside distinction and an imaginary sense of spatiality develop. During this stage, what she sees in the mirror—the (m)other—is imagined as an autonomous, coordinated and superior being. As in our collective imagination, we think that other living beings live in more developed, complex and superior lives somewhere in the universe. The extraterrestrial organisms—the others of our culture—is always depicted as more advanced and civilized in the science fiction genre. Thus, the way that the infant at the mirror stage perceives her (m)other as superior is similar to the way we imagine an extraterrestrial to possess capacities that we do not own. Alienated from the socio-symbolic network, as Carol is gradually beset by abjection, she regresses into the topology of the pre-symbolic where a border between *I* and other is yet to be established.

At the end, the film once more emphasizes Carol's abjection, her troubled relation to her own corporeal borders through her failure in the mirror stage experience.⁴ In the film's final scene, confronting her image in the mirror, Carol addresses herself: "I love you... I really love you... I love you..." she says. Her words are hesitant yet Carol tries to convince herself that she is well. In this scene, the camera is placed where the mirror is. Thus, she directly speaks to the camera and the spectators do not see her reflection as Carol's experience of abjection precedes any recognition of the self. In other words, there is neither a 'specular' counterpart, nor 'correlative' support to her ego to emerge. Eventually, abjection causes Carol to pass to the narcissistic phase. According to Kristeva, abjection precedes narcissism:

Even before being *like*, I am not but do *separate, reject, ab-ject*. Abjection ... is a precondition of narcissism. [...] [Abjection] is experienced at the peak of its strength when that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very being, that it is none other than abject. (Kristeva, 1982, pp. 15, 5)

Carol remains trapped in a narcissistic closure which is caused by what Kristeva calls "the abjection of the self" (Kristeva, 1982, p. 5). Over its course, *Safe* does not disclose the source or the origins of Carol's undiagnosed illness, her undefinable unease, yet it reveals her disturbed relation to the corporeal and to the maternal. Carol who fails to sustain a "clean and proper body" cannot conform to the boundaries rigidly enforced by the socio-symbolic order. Her suffering is that of a borderline subjectivity, as she is abandoned at her own borders as well as at the limits between the individual and society.

References

- Batchelor, D. (2000). *Chromophobia*. Reaktion Books.
- Beardsworth, S. (2004). *Julia Kristeva: Psychoanalysis and modernity*. State University of New York Press.
- Black, P. (2006). *The beauty industry: Gender, culture, pleasure*. Routledge.
- Christian, L. (2004). Of housewives and saints: Abjection, transgression and impossible mourning in poison and safe. *Camera Obscura*, 19 (3), 93–123.
- Creed, B. (2002). Kristeva, femininity, abjection. In K. Gelder (Ed.), *The horror reader* (pp. 64-70). Routledge.
- Freud, S. (1900). The interpretations of dreams. In J. S. Strachey (Ed. & Trans.), *The Penguin Freud library 4* [Reprinted 1991]. Penguin Books.
- Freud, S. (1917). Mourning and melancholia. In J. S. Strachey (Ed. & Trans.), *On metapsychology: The theory of psychoanalysis. The Penguin Freud library 11* [Reprinted in 1991] (pp. 245–268). Penguin Books.
- Grosz, E. (1989). The body of signification. In J. Fletcher and A. Benjamin (Eds.), *Abjection, melancholia, and love: The work of Julia Kristeva* (pp. 80-103). Routledge.
- Haynes, T. (Director). (1995). *Safe* [Motion Picture]. Sony Pictures Classics.
- Kristeva, J. (1980). Motherhood according to Giovanni Bellini. In L. S. Roudiez (Ed.), T. Gora, A. Jardine and Roudiez, L. S. (Trans.), *Desire in language: A semiotic approach to literature and art* (pp. 237-70). Blackwell.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Lacan, J. (1993). The Mirror Stage. In A. Easthope (Ed.), *Contemporary Film Theory* (pp. 33-39). Longman.
- Oliver, K. (1998). *Subjectivity without subjects*. Rowman and Littlefield Publishers Inc.
- Seymour, N. (2011). "It's just not turning up": Cinematic vision and environmental justice in Todd Haynes's *Safe*. *Cinema Journal*, 50(4), 26–47.

⁴ For Kristeva, abjection is "logically and chronologically" anterior to the mirror stage. When the abjection looms in the "archaism of pre-objectal relationship," there is not yet a "counterpart" or a "specular" image to form the ego (Kristeva, 1982, pp. 13). Kristeva writes, "[T]he mimesis, by means of which he becomes homologous to another in order to become himself, is in short logically and chronologically secondary" (Kristeva, 1982, pp. 13). Therefore, the attempts to establish a border between 'I' and other, or in a more archaic sense, to set up an inside/outside boundary, begin to appear earlier than the mirror stage. In other words, in Kristevan thought, the primitive ego's experience of a space—the struggle to overcome that spatial ambivalence—predates the mirror experience. Thus, in introducing this pre-imaginary moment of separateness, an archaic moment of pre-symbolic subject-formation, Kristeva departs from the Lacanian perspective.

Ulusallık ve Evrensellik Tartışmaları Bağlamında Türkiye'nin Uluslararası Sergilerde ve Bienallerde Temsili (1950-1970)

Turkey's Representation in International Exhibitions And Biennials in the Context of Nationality, Universality Debates (1950-1970)

Esra Yıldız, *Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul Bilgi Üniversitesi*

Özet

Bu makale, ulusallık ve evrensellik konusunu, Türkiye'nin 1950-1970 arası ülke düzeyinde temsil edildiği uluslararası bienaller ve sergiler üzerinden modern sanatta tartışmayı amaçlamaktadır; Türkiye'nin uluslararası alandaki temsili, Türk ve yabancı sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri, küratörler tarafından nasıl değerlendirildiğini ele almaktadır. Türkiye 1950'li yıllarda ülke olarak temsil edildiği Venedik, São Paulo, Paris, Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali gibi kuzey ve güney bienallerine 1960'lı yıllarda da katılmaya devam etmiş, 1966'da Tahran Bienaline katılımında olduğu gibi farklı coğrafyalardaki bienallerde de temsil edilmiştir. Bienallerin yanında Doğu'da ve Batı'da düzenlenen Türk sanatı konulu sergiler de aynı dönemde Türk ve yabancı eleştirmenlerin ilgisini çekmiştir. Tanzimat dönemi batılılaşmadan ve Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından devam eden Batı etkisi, özgünlük, yerellik ve evrensellik tartışmalarının 1950-1970 arasında da, küreselleşme dönemini öneleyerek ele alındığı gözlenir. Makale, Türkiye'nin uluslararası sergilerdeki yerinin, Türk sanatının oryantalist, batı merkezci bakış açısıyla değerlendirilmesinin sorunlarını, ulusallık-yerellik-evrensellik tartışmalarını, uluslararası bienallerle ilgili yazışmalar, sergi eleştiri metinleri, kataloglar gibi birincil kaynakları kullanarak incelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Modern sanat, uluslararası sergiler, bienal, Güzel Sanatlar Akademisi.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Modern sanat, sanat tarihi.

Abstract

This article aims to discuss the subject of nationality and universality in modern art through Turkey's participation in international biennials and exhibitions in which it was represented at the national level between 1950 and 1970, and how international representation of Turkey was interpreted through discourses of Turkish and foreign art critics, art historians and curators. Turkey continued to participate in North and South Biennials such as Venice, São Paulo, Paris and Ljubljana Graphic Arts Biennials in the 1960s, where it was represented as a country in the 1950s. It was also represented in biennials in different geographies, as it participated in the Tehran Biennale in 1966. In addition to biennials, exhibitions on Turkish Art held in the East and West, also attracted the attention of art critics. It is seen that the subjects of western influence, originality, locality, and universality which were discussed with the westernization in Tanzimat period and the establishment of the Turkish Republic, were also on agenda between 1950 and 1970, in a way that preceded the globalization period. The article examines the place of Turkey in international exhibitions, the problems of interpretation of Turkish art from an orientalist, western-centric perspective, and nationality-locality-universality debates using primary sources such as correspondences, exhibition reviews, and catalogs about international biennials and exhibitions.

Keywords: Modern art, international exhibitions, biennial, The Academy of Fine Arts.

Academical disciplines/fields: Modern art, art history.

- **Sorumlu Yazar:** Esra Yıldız, Sanat ve Kültür Yönetimi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- **Adres:** Eski Silahtarağa Elektrik Santrali Kazım Karabekir Cad. No: 2/13, 34060 Eyüpsultan İstanbul.
- **e-posta:** esra.yildiz@bilgi.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0003-4624-1208.
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 09.12.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.938194

Geliş tarihi: 17.05.2021 / **Kabul tarihi:** 06.11.2021

1. Giriş

II. Dünya Savaşının ardından Avrupa başta olmak üzere dünya, festivaller, bienaller gibi sanatsal etkinliklerle kültür aracılığıyla yenilenme sürecine girmiştir. Türkiye'nin 1950'li yıllarda başlayan ilk uluslararası bienal katılımları 1960'lı yıllarda da devam eder. 1950'li yıllarda katıldığı Venedik, São Paulo, Paris, Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali gibi bienallerden 1960'lı yıllarda da davet alır¹ ve soyut ve figüratif eserlerle ülke olarak uluslararası alanda temsil edilir. Bienallerin yanı sıra aynı dönemde yurt dışında, özellikle Avrupa ülkelerinde Türk sanatı konulu uluslararası sergilerin de düzenlendiği gözlenir. 1960'lı yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi "devlet nezdinde halen önemli bir kurum olarak yurt dışına sergi gönderilmesinden, jürilerin oluşturulmasına her şeyin danışıldığı ve önemli haklarla donatılmış bir kurum" (Germaner, 2016) olarak, uluslararası bienallere ve önemli etkinliklere sanatçı seçiminde etkili bir kurumdur. Pek çok yurt dışı sergisi ve etkinliği, ilgili bakanlıklar ve büyükelçilikler aracılığıyla Akademi üzerinden yürütülür. Uluslararası bienallere katılım ulus devlet politikasının bir parçası olarak önemsenir. Örneğin; 1960'lı yıllarda Paris Bienallerinin komiserliğini üstlenen Nurullah Berk, II. Paris Bienali (1961) katılımı öncesinde, bienal direktörü Raymond Cogniat'ya yazdığı bir mektupta ilgili bakanın, Türkiye'nin bu kez bienalde çok aktif olmasını ve ondan projeksiyonlu bir konuşma yapmasını istediğini, 'İslam Hat Sanatının Plastik Özellikleri' konulu konuşmanın çok güncel olduğunu, genç sanatçı ve eleştirmenlerin ilgisini çekeceğini yazar (Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup, 20 Temmuz, 1961). Nurullah Berk'in konuşmasının başlığından da anlaşıldığı gibi, soyutun yerel kültürel kaynaklardan beslenmesi gerektiği tartışmaları bienal gibi geniş kapsamlı sergilerdeki temsil üzerinden devlet tarafından da sürdürülür, sanatçılardan devletin ideolojik çizgisi paralelinde milli bir ruh arayışı içinde olması istenir. Ancak diğer taraftan uzun zamandır farklı ulusların etkilerine açık olmadan ve özellikle Batı kültürü etkisinde kalmaktan duyulan endişe de Peyami Safa'nın 'Ruhumu geriye ver' Marlowe'un Faust'u gibi" sözlerindeki endişeye benzerdir (Safa, 1955). Batı'nın teknik ve üslupsal özelliklerini sanat alanında kullanmak, ruhunu şeytana satan Faust ile özdeş görülür, Türkiye'ye özgü sanatsal ifadelerin, özgünlüğün ve yerelliğin, batılı eğilimlerle yok olacağından korkulur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde batılılaşmadan, Cumhuriyet ve kuruluşunu izleyen yıllarda, batı değerlerinin ve tekniğinin alınıp, buraya özgün bir içerikle sentezlenmesi farklı yazarlar tarafından da dile getirilmiştir. Örneğin; Ziya Gökalp'in "hars, millidir, medeniyet ise beynelmileldir"(Gökalp, 1976) anlayışı Cumhuriyet sonrasında çağdaş, Batı çizgisinde Türk kültür ve sanatı inşa edilirken de etkili olmuş, biçimin Batı'dan alınıp, içerik olarak buraya özgünlüğün korunması ve oluşturulması tartışılmış ve amaçlanmıştır (Duben, 2007).

Dünya sanat sahnesinde olmak, Cumhuriyet'in kuruluş ilkeleri ve Batı'ya dönük yüzü açısından önemlidir. Ancak etkilenme endişesinden ve ruhunu Batı'ya teslim etmekten duyulan korkuyla, 1960'ların yerellik-ulusallık-evrensellik tartışmalarında bunun yerelden kopmadan nasıl yapılacağı soru işaretidir. Batı'nın çağdaşlık seviyesini yakalayabilmek için onun değerlerini öğrenmek ve bilmek gerekliliği, ancak alınanlarla kendi ruhunu korumak ve özgün sesini bulmak günümüze kadar tartışma konusu olmuştur. Soyut sanat, II. Dünya Savaşı sonrası dönemin kültür politikaları çerçevesinde Batı'nın özgürlükçü, demokratik yüzünün yansıması olarak dünya sahnesine çıkarken (Guilbat, 1983), bienallerde de kendine yer bulur, Türkiye'den de soyut çalışmalar eş zamanlı olarak sergilenir, soyut çalışmaların içeriğinin yerelden beslenmesi, formun batılı olması beklenir. Ancak, bazı sanat çevrelerinde kuşkuyla karşılanan soyut, bize özgü bir yerelliğin dışavurumu olabilecek midir?

Türkiye coğrafi konumu, tarihsel bağları, eski uygarlıkların ve Osmanlı'nın izlerinin günümüze kadar görülebilir olması gibi farklı nedenlerle yurt dışı sergilerinde sanatı, doğu-batı tartışmaları bağlamında ve oryantalist bakış açısından ele alınmıştır. Bu konudaki farklı fikirler 1950'lerden itibaren Batı'da ve Doğu'da gerçekleştirilen bienaller ve sergiler üzerine olan yazılarda görülebilir. Türkiye dünya sanatında, küreselleşme, sosyo-politik değişimler ve İstanbul Bienallerinin 1990 sonrasında yurt dışı bienal katılımlarına etkisiyle daha çok görünür olur, ancak 1950-70 dönemindeki sergi katılımları bu konuda önemli bir aşama oluşturmuştur. Sanat tarihi araştırmaları açısından çok da gündeme getirilmeyen Türkiye'nin bu dönemdeki bienal ve sergi katılımları, dünya sahnesine çıkmak ve varlık göstermek açısından önemli adımlardır. Ülkeler arasındaki yazışmalar, katalog ve sergi eleştiri metinleri Türkiye'ye yönelik bakış açısının görülmesini ve tüm bunlar üzerinden nasıl konumlandırıldığına dair okumalar yapılmasını sağlar.

¹ Türkiye 1950'li yıllarda Venedik (1956, 1958), São Paulo (1957), Paris (1959), Ljubljana Grafik Sanatlar (1955), International Biennial of Contemporary Color Lithography (1956, 1958) bienallerine, 1960'lı yıllarda Venedik (1961), São Paulo (1961, 1963, 1967, 1969), Paris (1961, 1963, 1965, 1967), Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali (1961), Tahran (1966) bienallerine katılır.

Bu makalede, Türkiye'nin uluslararası bienallerde ve sergilerde yer almaya başladığı II. Dünya Savaşı sonrası dönemde, 1950-1970 arasında, Türk ve yabancı eleştirmenler, sanat tarihçileri, küratörler tarafından sanatının nasıl değerlendirildiği, dünya sanatında nasıl konumlandırıldığı, döneme hakim olan yerellik-ulusallık-evrensellik tartışmaları, ülkeler arası yazışmalar, sergi katalog metinleri, eleştiri yazıları gibi birincil kaynaklar üzerinden ele alınıp, yorumlanmaktadır.

2. *Parfum du Terroir*'dan (*Vatan Toprağı Kokusu*'ndan) Evrensel Sanata

Tek Parti döneminin sona ermesiyle, Soğuk Savaş döneminde iktidara gelen Demokratik Parti, ekonomik olarak dışa bağımlı, Batı/Amerika yanlısı bir politika izler. Mimaride 1950 sonrasında, II. Ulusal Mimarlık akımının yerine Mies van der Rohe ve Le Corbusier gibi modern batılı mimarlardan ilham alan ulusal stil etkilidir (Tekeli, 1984, s. 24). Benzer biçimde, sanat alanında da yerel formlarla kübik anlayışta resim yapan kuşağın ardından, dönemin uluslararası formu soyut sanatı benimseyen sanatçılar kuşağı gelecektir.

Batı Sanatı etkisinde, Kübizm gibi 20.yy başının sanatsal eğilimleri Cumhuriyet sonrasında da devam eder. Diğer taraftan, Fransa'da yaşayan Türk sanatçıların çalışmalarıyla 1940'ların ikinci yarısı ve özellikle 1950'lerde soyutla beraber dünya sanatıyla eş zamanlılığının yakalandığı görülür. Batı modernizminin evrensel formu olarak soyut sanat, hem Batı'da yaşayan Türk sanatçılar, hem de Türkiye'deki bir grup sanatçı tarafından kabul görmüştür. Nejad Devrim, Fahrelnissa Zeid gibi sanatçılar Batı sanatı ile eş zamanlılığının yakalanmasında, erken tarihli ve Avrupa kurumlarında sergilenen soyut çalışmalarıyla önemli rol oynamışlardır. Türkiye'nin 1950'li yıllarda katıldığı bienallerde sergilenen eserler ve diğer ülkelerle yan yana gelindiğinde görülen tutarlı çizgi bunun önemli bir kanıtıdır. Bu dönemde sanatçının rolü liberal atmosfer içinde değerlendirilir ve devletten bağımsız, kültürel alana birey olarak sanatçıların katılımı da dile getirilir (Smith, 2016). Soyutla beraber bireyselliğin ön plana çıktığı bir dönemdir 1950'ler.

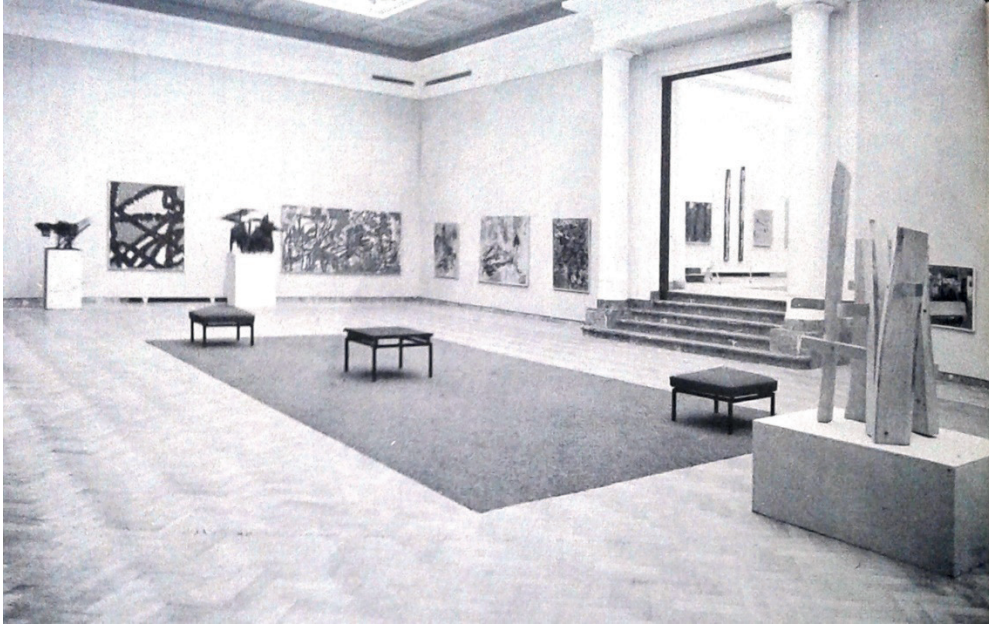
1950'li yıllarda bienaller, Batı kaynaklı soyut sanatın evrensel düzlemde kabulünde etkilidir. Akademi'de hoca olan ressam Nurullah Berk örneğinde olduğu gibi dönemin yaygın eğiliminin, çoğunlukla batılı bakış açısından değerlendirilişi farklı yazarlar tarafından da eleştirilir. Örneğin, sanat eleştirmeni ve yazar John Berger daha çok batı dışı coğrafyaların ilgi çekici olduğunu düşündüğü 28. Venedik Bienalinin (1958) soyut eğilimleriyle ve bölgeselliğiyle eleştirildiğini ve hatta satiristlerin Biennale'yi kelime oyunu yaparak Banale olarak adlandırdığını yazar (Berger, 2016, s. 155). Berger'a göre Batı'nın tükenmiş, bitmiş, akademik sanatına karşılık, 28. Venedik Bienalinde Birleşik Arap Cumhuriyeti² Pavyonu, bienalin en olumlu karşılanan ve en canlı pavyonudur (Berger, 2016, s. 158). Savaş sonrası dönemin çokkültürlülük politikaları çerçevesinde, Batı ülkelerinin dışında, Türkiye gibi ülkelerin sanatı da bu dönemde uluslararası alanda ilgi görür.

Bu konudaki tartışmalar 1960'larda da devam eder. Nurullah Berk, 1964'te Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen 'Art Turc d'aujourd'hui' (Günümüz Türk Sanatı) sergisinin katalogu için yazdığı yazıda, pek çok Türk sanatçının Avrupa'da ve Amerika'da bienallere, uluslararası sergilere ya da solo sergilere katıldığını ve birçoğunun da yurt dışında yaşadığını ve ürettiğini, dolayısıyla dışarıyla ilişkide olduğunu belirtir (Berk, 1964). Sergideki bazı sanatçıların, önceki kuşak sanatçıların sonsuz ilham buldukları *parfum du terroir*'i (*vatan toprağı kokusunu*)³ reddederek, bilinçli olarak evrensel estetiğe katıldığını yazar. Berk, sanatta yerelin önemini vurgulamak için 1930'lardan beri yazılarında kullandığı *vatan toprağı kokusu* kavramsallaştırmasını, Paris Bienali için yazdığı yazıda da tekrarlar. Sergiye katılan Mustafa Asher'i, sert ve kurak Anadolu havasını, *parfum du terroir*'i/*vatan toprağı kokusunu* eserinde gösterdiği için Kuzgun Acar, Tülay Tura gibi soyut eğilimdeki sanatçılardan farklı bir yerde konumlandırır (Berk, 1961, s. 113) Aynı dönemde Türk sanatının ne kadar özgün, yerel-evrensel ya da batılı, doğulu etkilere sahip olduğuna yönelik tartışmalar, yurt dışında düzenlenen sergilerle yabancı basında da ele alınır. Örneğin; 1963-64 arasında Brüksel (Şekil 1), Paris, Berlin, Viyana gibi farklı şehirleri gezen 'Art turc d'aujourd'hui' ('Günümüz Türk Sanatı') sergisi üzerine yabancı basında çıkan yazılarda, "imzaların Türk,

² Birleşik Arap Cumhuriyeti, 1958'de Suriye ile Mısır'ın birleşerek oluşturduğu kısa ömürlü devlettir.

³ Nurullah Berk, *parfum du terroir* olarak Fransızca yazdığı yazılarda kullandığı kavramsallaştırmayı, Türkçe yazılarında vatan toprağı kokusu ya da *yerlilik kokusu* olarak kullanır. "Mesela B. Hikmet Onat'ın bilhassa 1914-24 senelerinde yapmış olduğu Boğaziçi manzaraları, rakit sulara gölgelerini vuran sandalları, mavnaları, Nazmi Ziya'nın manzaraları, Şevket Dağ'ın cami içleri, Fransızların "Parfum du Terroir" dedikleri "Vatan toprağı kokusu" taşıyan eserler idi. Bu saydığım ressamın daha yaşlılarında, General Halil, bir Hoca Ali Rıza, bir Zekai Paşa, milli renk çok daha barizdir. Bunlara "Türk ressamı" demezsek kime diyeceğiz?" (Berk, 1937, s. 389).

resimlerin Avrupalı” olduğu, “resimlerde şark havasının sezilmediği”, “Paris Ekolü’nün etkisinden kurtulunamadığı” ve çalışmaların “Paris etkisinde adaptasyon” olduğu gibi farklı eleştiriler yöneltilmiştir (Aktaran Gürdaş, 2014, s. 179-180). Yabancı eleştirmenlerin bir bölümü Türk Sanatı’nın özgünlükten uzak, batılı ve özellikle Paris etkili olduğu görüşündedir. Soyut sanat etrafındaki yerel-evrensel tartışmalarının öncesinde de, yabancı sanat yazarlarının ve tarihçilerinin seçimleri üzerinden benzer noktalar ülke içinde eleştirilmiştir. Örneğin; Yapı Kredi Bankasının kuruluşunun 10. yılında, V. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) Kongresi kapsamında 1954’te İstanbul’da düzenlenen ‘İş ve İstihsal’ yarışmasında, Akademi hocalarının ve Akademi kökenli sanatçıların yerel konulardan yola çıkarak yaptıkları figüratif ve kübist resimlerin dışında, Akademi’den gelmeyen bir sanatçının, Aliye Berger’in soyut (*İstihsal*, 1954) tarzındaki bir resminin yabancı eleştirmenler tarafından ödüllendirilmesi tartışma yaratmıştır.



Şekil 1. ‘Art Turc d’aujourd’hui’ (Günümüz Türk Sanatı) Sergisi Brüksel Güzel Sanatlar Sergisi salonlarında, 1963 (Berk, 1964, Temmuz).

Soyut sanatın evrensellik söyleminin karşısında, kendi döneminin Akademi kökenli hocaları gibi sanatta yerelliği ve ulusal unsurları önemseyen Berk, uluslararası sergilere katılımlarda yerel havanın olması gerektiği ve sanatçının belli bir kültüre aidiyeti konusunda 1967 tarihli ‘Paris Üstüne Düşünceler’ yazısında farklı bir biçimde şöyle söyleyecektir; “Belli bir kültürün temsilcisi olmayan sanatçı, yarım, anlamsız, kişisizdir” (Aktaran Koçak, 2008, s. 17). Sanatçı geldiği, ürettiği yerin havasını hissettirmeli, batı sanatının, bienallerin bireyselliğe ket vuran ve belirli bir sanatsal anlayışını dayatan üslubu ve söylemi içinde kaybolmamalıdır düşüncesi eleştiride de farklı biçimlerde dile getirilir.

1950’lerde ve 1960’lardaki yerellik ve evrensellik tartışmalarına, Berk’in yanı sıra farklı sanatçılar da katılır. Örneğin; çalışmaları bienallerde sergilenmiş Ali Teoman Germaner, Gürol Sözen ile yaptığı söyleşide batılı eleştirmenlerin 1964 yılında düzenlenen sergilerde ulusallık niteliğinin olmadığı saptamalarını, kendisine yöneltilen sanatta yöresel olma zorunluluğu olmalı mıdır, sanat yapıtında aranması gereken yöresellik ne olmalıdır sorularını şöyle yorumlar; “Yapıtımda içtenlik varsa, yaşadığım yöreye sevgim varsa, çevremden gelme tutkularla yüklüysem -ki öyledir- yapıtımda yöresel bir nitelik gösterir kendini. Zorunluluktan değil, duygularımızı saklayamadığımızdır bu. Bir anlamda zorlanmaksızın kendiliğinden gelen iyi bir niteliktir yöresellik. Kişilik gibi haz kazandıktan sonra (Germaner, 1968, s. 13).” Germaner, Paris’teki eğitimi sırasında Doğu kültürünü keşfetmiş, kendi ifadesiyle uzun süre Türk sanatçılarında hissedilen doğululuk kompleksine karşılık (A.T. Germaner, kişisel görüşme, 5 Ağustos, 2016), yerelliği folklorik olanla ilişkili görmeden, kendi kültürel kaynaklarını farklı bir gözle okuması sayesinde ‘Aloşname’ gibi özgün çalışmalarını yaratmıştır. Berk için, bir sanat eserinde olmazsa olmaz yerellik, yöresellik, Germaner için sanatçının yaşadığı coğrafyada kendiliğinden gelişen, sanatçı kişiliğinin özelliklerini açığa çıkartan ve zorlama olmadan sanat eserinde ortaya çıkmıştır.

Nurullah Berk, 1967'de daha sonra *Varlık* dergisinde yayınlanan, sanatçı ve eleştirmenlerin katıldığı bir toplantıda soyutun ve farklı eğilimlerin bienallerde yer almasıyla ilgili -bienalleri eleştirerek de- şu değerlendirmelerde bulunur;

Bienallerin hiçbir zaman bugünün resminin aynası olacağı kanaatinde değilim. Bienaller bir nevi fuar, panayır olmuştur. Bienallere her ne kadar komiser olarak katıldım ise de bunları müdafaa etmek durumunda da değilim.

Aksine komiser olarak görevlendirdiğim bienallerin kusurlarını gördüm ve bienallerin pek o kadar teşvik edilecek şeyler olmadığı kanatine vardım. Fuar dedim bienallere, hakikaten bunlar endüstri fuarlarına benziyor. Birtakım icatların, bir takım yeni yeni trüklerin teşvik edildiği endüstriyel makine fuarlarına benziyor. Bu bienaller kim daha çok seyirciyi hayrete düşürecek yarışması gibi bir şey oluyor. Nedense bugünün sanatı bu bienallerde bu çok kalabalık sanatçıların katıldığı tezahürlerden ziyade kendi kendine çalışan, yarının sanatını hazırlayan sanatçıların atölyelerinde aramak icap ediyor yarının sanatını. (...) bilhassa bienallerde ve birçok sergilerde görülen soyut sanat bir formül, tezgâh işinden ileri gidemiyor.

Memleketimize gelince; memleketimizdeki soyut sanat zannediyorsam Batı'daki tezahürlerinden daha tehlikeli oluyor. Çünkü artık bir eleştiricilik müessesesi var, Batı'da sanatı seven ve anlayan bir toplum var. Batı'da ölçüler var, değer ölçüleri var, gerçi anarşi de var ama. Biz de sanata yabancı bir toplum, eleştiri müessesesi hemen yok gibi, değer ölçüleri de birtakım gurupların, birtakım hiziplerin, birtakım grupların elinde. (Plastik sanatlarımızın bugünkü sorunları, 1967, s. 253-254)

Berk'e göre soyut sanatı yorumlayacak bir eleştirmenler topluluğunun ve toplumun da bu sanatı anlayabilmesinin uygun koşullarının oluşmadığı bir ortamda soyut, Batı'nın sanat ortamına kabul edilebilmek için bulunmuş bir 'formül' ve 'tezgâh'tır. Bu sebeple soyutun bize özgü, yerel kaynaklarla olan bağının ortaya çıkarılması gerekir. Sabri Berkel de aynı tartışmada Berk'in söylediklerini bir ölçüde destekleyerek, o dönemde Venedik Bienalindeki eserlerde, farklı malzemelerin kullanılmasını kuşkuyla karşılar. Berkel, bienallerdeki soyut ve farklı eğilimlerin kullanımı üzerine ve sanatçıların bu ortamlarda yer alabilmeleri için "(...) bugünün sanatçısı yüzde yüz kumarını oynamak zorundadır. Yüzde yüz bütün sorumluluğu sırtlanması gerekir ve yüzde yüz de aktüel olması lazımdır. Fakat bunlar demin söylediğim gibi zorla, reçeteye böyle olmasını gerektirmez" sözleriyle geçmişte de 'yeni' eğilimleri göstermeyi ve dünya sanatının yol haritasını çizmeyi hedefleyen bienallerin, bunu yaparken belirli formları, eğilimleri sanatçıya dayatma ve yerelliği yok etme tehlikesini vurgular (Plastik sanatlarımızın bugünkü sorunları, 1967, s. 251). Evrensel olabilmek, uluslararası arenada yer alabilmek için birtakım reçetelere uymak gerekliliği sanatçıyı özünden uzaklaştırmaktadır görüşündedir. Berkel, Batı'nın yeniliklerinin kopya edilmeden, bize özgü değerlerle içselleştirilerek alınmasını, Nurullah Berk gibi kendi dönemi için artık Batı'dan çok Doğu'ya, yerel olana bakılması gerektiğini savunur:

Bence bugünkü dünyanın ileri sanatını kabul etmek zorundayız. Yalnız bunu kopya etmekle değil, filan memlekette şöyle yapıyorlar, biz de öyle yapalım falan diye değil. Biz kendimize göre, bu tefsiri hasletlerimize göre, bizim havamızda, bizim dünkü ve bugünkü medeniyetlerimize, -çünkü memleketimiz çok eski medeniyetlere beşik olan bir medeniyettir, çok zengindir, bizi besleyen bir sürü sanat eserleri, bir sürü güzellikler vardır memleketimizde, biz bu fikri benimsedikten sonra kollarımızı sıvayıp, kendi kendimize doğru kapanmaya gidelim. Çünkü -bizim nesli kastediyorum- yeteri kadar dışarıya açıldık. Aldığımızı aldık, gördüğümüzü gördük, artık yavaş yavaş yalnız kendi kişiliğimizi ortaya çıkarmak için uğraşmamız gerekmektedir. (Plastik sanatlarımızın Bugünkü Sorunları, 1967, s. 251-252)

"Aldığımızı aldık, gördüğümüzü gördük, kendi kişiliğimizi ortaya koyalım" görüşü, Batı'nın etkisinde sanat yapmaktan ve Batı'dan etkilenmekten duyulan kaygının, özgün sesi bulma isteğinin dile getirilişidir. Diğer taraftan, bienallerde ve uluslararası sergilerde farklı ülkelerle yan yanalık, ülke sanatlarının karşılaştırılması ve dünya sanatındaki konumun görülmesi açısından önemli bir fırsattır ve Türkiye'nin bu dönemde uluslararası arenada diğer ülkelerle birlikte temsili, hangi konumda olduğunun görülebilmesini sağlar.

Nurullah Berk, Kuzgun Acar'ın soyut heykelleriyle heykel dalında birincilik ödülü aldığı II. Paris Bienalinin (1961) (Şekil 2) Türkiye bölümü için yazdığı yazıda, genç Türk sanatçılarda görülen non-figüratif tarzın yalnızca batı dünyasının o günkü eğilimlerinden kaynaklanmadığı, oryantal olanın 'soyut fikre' sahip olduğu görüşündedir (Berk, 1961). Batı'nın soyutu keşfetmesinden çok önce Doğu, soyut sanatı bilir; Doğu sanatı soyuta içkindir. Berk'in tespiti doğu-batı, ulusallık-evrensellik tartışmalarının uzun bir süre etkili olduğu Türkiye'deki sanatta, -tıpkı 1961'deki Paris Bienalinde Cogniat'ya yapmayı önerdiği konuşmanın konusu gibi- soyutun gelenekle bağlantısının kurulması, bize özgü kaynaklarla ilişkilendirilmesi isteğini gösterir. Nurullah Berk'te olduğu gibi, soyutun tezyinat ve İslam sanatıyla ilişkilendirilmesi görüşlerine karşılık, "sanatçının mimesisten, temsiliyetten uzaklaşarak ruhsal anlatıya yönelmesi" (Duben, 2007, s. 231) soyutun evrensel platformlarda başarılı olmasını sağlamıştır.



Şekil 2. *İsimsiz*, Kuzgun Acar, 63 x 75 x 80, 1961 (Ural, 2004).

Kuzgun Acar'ın soyut heykelleriyle II. Paris Bienalinde (1961), uluslararası bir etkinlikte ödüllendirilmesi, Türkiye'den soyut sanat eserlerinin evrensel bir platformda kabul görmesi anlamına gelebilir. Acar, kendi ülkesinde soyut heykelleriyle tanınıp, yeteri kadar kabul görmezken, dışarıda yaptıklarının ödüllendirilmesini ve önemli müze ve kurumlardan davet almasını, Batı'nın ilgisini çekerken, ülkesinde anlaşılmasını eleştirir: "(...) Bu benim yontuculuğumu Fransa'daki sergim başarıya ulaştıkça bilgelik adına hemen adını koydu. Biz biliyorduk zaten" (Acar, 1997, s. 59). Aynı noktayı Ferit Edgü de dile getirmiştir; "Bir sanatçının uluslararası niteliğe ulaşması için, ilkin ulusal bir niteliğe kavuşması, önemsenmesi, kendi ülkesinde değerinin bilinmesi gerektir. Kendi sanat ve kültür değerlerinin farkında olmayan bir ülkenin sanatçısıydı Kuzgun" (Edgü, 2003. s. 162). Küresel sanat söyleminde, yerel sanatçı tartışmalarının uzun zamandır gündemde olmadığı, güncel sanatçılar için yerelde tanınmanın öncelik olmadığı bir anlayışta, Acar gibi erken dönem örneklerle, modern ve çağdaş sanatta evrenselliğin izleri, Türkiye açısından bienallerde sergilenen işlerle erken tarihlerden 1950'li, 1960'lı yıllardan itibaren izlenebilir. Kuzgun Acar'ın 1961'deki başarısının ardından, fotoğraf dalında ödülün verildiği V. Paris Bienalinde (1967), fotoğraf sanatçısı Ersin Alok birincilik ödülü alır.⁴ Her iki sanatçı da kazandıkları burs çerçevesinde, bienal katılımlarını izleyen yıllarda Paris'e davet edilmişlerdir. Kuzgun Acar, Paris Modern Sanatlar Müzesi gibi Paris'in önemli bir kurumunda sergi açmış, 1962'de Venedik Bienali kapsamında düzenlenen Venedik Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ödül kazanmıştır.

⁴ Ersin Alok, V. Paris Bienali'nde (1967) birincilik ödülü almasını ve sonrasında yaşadıklarını şöyle anlatıyor: "Erzurum'da bir çekimdayım. Yanımda da Ruhi Su, ressam Rasin Arsebük ve vefat eden eşim Günay Alok var. Radyoda haberlerde "Türk fotoğrafçısı Ersin Alok Fransa'da 5. Paris Bienali'nde dünya birinciliği aldı" anonsunu duyunca, çatalı düşürüyordum. 2 Kasım'da sırtımda çantam, elimde makinem ve kiralık smokinimle Paris'e indim. Paris'te bir ay misafir edileceğimizi ve bir ay boyunca sergi açma hakkımız olduğunu ve başka bir isteğimiz olup olmadığını sordular. Lasco Mağarası'na gitmeyi ve Paris'te istediğim zaman girip çıkacağım bir fotoğraf stüdyosu istedim. Vogue Dergisi'nin fotoğraf çekim stüdyosu ayarlandı. (...)"(Alok, 2014).

Acar'ın soyut, Alok'un belgesel tarzdaki fotoğrafı gibi gibi genç kuşaktan sanatçıların üretimleriyle uluslararası arenada başarı kazanmaları, yeni eğilimleri Batı sanatına entegre olmak için bulunmuş bir formül olarak gören Akademi hocalarının fikirlerini de değiştirecektir. Ali Hadi Bara gibi soyut eserleriyle Türk sanatına önemli açılımlar getiren Akademi hocaları, başlangıçta soyut sanata mesafe ile yaklaşırken, sonraları sanatsal anlayışlarında soyut önemli bir yer tutar. Türkiye'nin büyük bir beğeniyle karşılandığı 1957 São Paulo Bienalinde Bara, soyut çalışmalarıyla dikkat çeker, eleştirmenlerin övgüsünü alır. Yine aynı bienalde Bedri Rahmi Eyuboğlu onur madalyasıyla ödüllendirilir. Kuzgun Acar, Ali Hadi Bara ve bu dönemde uluslararası platformlarda sanatçıların kazandığı başarılarla ve benzer örneklerle, Türkiye'den sanatçıların işlerinde soyutun evrensellik boyutu izlenebilir. Alfred Manessier'nin resim dalında birincilik ödülü aldığı 31. Venedik Bienaline (1962) Adnan Çoker, dönemin benzer soyut eğilimlerini yansıtan İstanbul'un mavisinden ilhamla yaptığı *Mavi Espas* (1961) çalışması ile katılır (A. Çoker, kişisel görüşme, 9 Ağustos, 2016). Heykel ve resimdeki soyut çalışmalarla Türkiye uluslararası arenada ön plana çıkar, bu alandaki yerini sağlamlaştırır.

Türkiye'nin uluslararası bienal katılımlarının öncesinde, Türk sanatının Batı ile eş zamanlılığı yakalaması ve özerkleşmesi noktasında, tüm dünyada olduğu gibi soyut sanat önemli bir akım olarak ortaya çıkar. 1940 sonlarından itibaren Bizans kültürü ve hat sanatı etkili soyut resimler yapan, 1946'da Fransa'ya gittikten sonra Paris'in avangard çevreleriyle ilişki kuran, önemli sergilere katılan ve soyut alanında Fransız sanat sahnesinde varlığını ispatlayan Nejad Devrim⁵, ve Devrim gibi yurt dışında ve çoğunlukla Avrupa'da yaşayan, soyut resimler yapan Mübin Orhon, Fahrnissa Zeid gibi sanatçılar bienallere ülke düzeyinde davet edilmezler, bazı Türk Sanatı konulu uluslararası sergilerde yer alırlar. Bu sanatçıların katıldıkları 'Modern Turkish Painting' (1957, Edinburgh) sergisi gibi sergilerin seçicilerinin yabancı yazarlar ve eleştirmenler olduğunu belirtmek gerekir. Akademi'den olmak, Akademi'ye yakın olmak ve Türkiye'de olmak, seçim kriterlerinde o dönem için etkilidir. Nejad Devrim örneğinde olduğu gibi, aynı dönemde Paris Okulu sanatçıları, kimi zaman çalışmalarında yerel öğeleri soyutla birleştirerek uluslararası alanda başarılı olmuşlardır.

Türkiye, soyut sanat eserleriyle evrensel platformlarda temsil edilir ve soyutun yerel kaynaklardan beslenmesi gerektiği özellikle Akademi hocaları ve farklı eleştirmenler tarafından da dile getirilir; dünya sanat sahnesine çıktığında da, özellikle Batı'da, kendine özgülük, yerellik, otantiklik etrafında sanatı sürekli tartışılır. Örneğin; büyük sergiler olarak XIX.'da fuarlar, batılı öznenin oryantalist bakış açısından Doğu'yu nasıl kurguladığının görülebileceği etkinliklerdir. Sultan Abdülaziz'in 1867 Paris Dünya Fuarını Batı'nın beklentilerinin aksine Avrupalı krallar gibi batılı bir görüntüyle ziyaret etmesi, 'şarklıya' benzemediği için hayal kırıklığıyla karşılanır, fuarın Batı-dışı ülkelere ayrılan mekanlarında sergilenen Osmanlı eserleri yeterince 'otantik' bulunmaz (Zaptçioğlu, 2012). Genel olarak dünya fuarlarında batılı olmayan toplumların temsili batılıların belirlediği "tutarsız hayali imajlardır" (Çelik, 2005, s.2) ve 1867 Paris sergisinde Osmanlı Pavyonu gibi diğer kültürlere ait mekanlar önyargılı bir bakışla "düşsel bir ortam olarak gösterilir (Çelik, 2005, s. 3). Osmanlı'dan sonraki dönemlerde de, yerel ya da otantik olma konusu gündemdedir. Merkez dışı ülkelerin kendi modern sanatlarını Batı'yı eksen alarak, ama kendi özlerinden kopmadan yapmaları, otantik olmaları konusu hem içte hem de dışta tartışılır. Batı modernliği sahiplenilirken, bir taraftan da bunun karşısında yerelliğin korunması savunulur.

19. yy. fuarlarının ardından, II. Dünya Savaşı sonrasında düzenlenen ilk büyük fuar olan Expo 58, Brüksel Dünya Fuarı'na (17 Nisan- 19 Ekim 1958) Türkiye, Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün'in hazırladığı modern mimarideki pavyonda sergilediği çalışmalarla katılır. Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun mozaik duvar çalışması (Şekil 3) fuarda büyük ödül kazanır. Ancak fuarda sergilenenler modern sanat eserleri değildir, daha çok geleneksel sanatlardan seçilmiş eserlerdir. *Varlık* dergisinin başyazarı Nabi Nayır, modern dünyanın içinde Türkiye'nin sürekli geçmiş kültürlere ait çalışmalarla yer almasını, modern çalışmalarını sergilememesini eleştirir:

Bu alanda ileri memleketlerle aşık atamayacağımızdan, teknik namına nemiz varsa ithal olduğundan, tabiatıyla daha çok geçmişin kucağına sığınıp halılarımızın, nakışlarımızın, el sanatlarımızın daha başka paha biçilmez ama ne yazık ki çoğu zaman nesli tükenmiş değerleri üzerinde durmuşuz. (...) Brüksel sergisinde de bu utanç duygusunun etkisinden kendini kurtarması güç oluyor

⁵ Eleştirmen Jacques Lassaigne *Arts*'da, Nejad Devrim'in 1947'de Galeri Allard'da açtığı sergiyi şu sözlerle değerlendirir: "Paris'e daha yeni gelen bu sanatçı, Fransa'daki çağdaşlarını uğraştıran birçok sorunu önceden sezmiş bulunuyordu... Nejad, İstanbul'un bulunduğu ve yararlanılamayan sonsuz zenginlikler içeren iki kaynağı inceleme merakını göstermiştir. Bunlardan biri Bizans mozaikleri ve kompozisyonu, diğeri ise Arap hat sanatı." (Sönmez, 2014).

adamın. Enstitülerimizin eskinin izleri üzerinde yürüyen sanat çalışmaları, bir de Bedri Rahmi'nin gerçekten yüz ağartıcı o büyük mozaik panosu olmasa, güzel sanatlar alanında da Brüksel'e boş elle gitmek zorunda kalacaktık. (Nabi, 1958, s. 3)

Yaşar Nabi'nin, Brüksel Dünya Fuarında Türkiye'nin geleneksel sanat eserleriyle temsiline ilişkin eleştirilerinin tersine, Türkiye aynı dönemde bienallerde batı sanatı çizgisindeki soyut, özgün eserleriyle de temsil edilir. Ercüment Kalmık da Brüksel Fuarı gibi yurt dışı fuar ve bienallerde yer alacak eserleri, devletin batılı bakış açısından oryantalist gözle seçme kriterlerini eleştirir: "Türk resminde egzotik bir doğu stili görmek isteği, bizi fesli, palalı, kuşaklı görmek isteyen orta ve aşağı tabakadan Avrupalıda eski bir alışkanlıktır. (...) Asıl önemli olan bizim ısrarla kendimizi onlara bu yönümüzle tanıtmak isteğimizdir. Biz çağdaş yaratıcı uğraşlarımızı hep şüphe ile karşıladık" (Kalmık, 1963, s.18). Batı'nın egzotik, doğulu özellikleri Türk eserlerinde görme isteği kadar, Türkiye'nin oryantalist beklentilere karşılık verecek eserlerle yurt dışında temsili de sorunludur.



Şekil 3. Brüksel Fuarı Türk Pavyonu, Bedri Rahmi Eyuboğlu, mozaik pano, 1958.

Türkiye'nin 1950'lerde uluslararası bienallere ilk kez katıldığı dönemde iktidarda olan parti, Demokrat Parti'dir. 1960 darbesiyle kapatılan Demokrat Parti'nin ardından, 1960'lı yıllarda iktidara gelen partiler de kültür ve sanat açısından benzer bir çizgi izler. Ancak, Türkiye İşçi Partisi'nin mecliste temsil edilmesi, solun politikada güçlenmesi ve toplumsal olarak da kitleselleşmesi, kültür ve sanat alanına da yansımacaktır. Devletin kültür politikası, ideal bir ortamda kültür ve sanat eserlerinin içeriğine karışmak değil, demokratik ve özgür bir ortamda sanatçıların üretimlerini desteklemektir. Hızlı Topuz -bienallere Türkiye katılımlarının başladığı dönemde iktidarda olan- Demokrat Parti dönemi için "kültür politikaları yok" (Topuz, 1998) saptamasında bulunur ve bu durum devletin kültür ve sanat alanında tutarlı bir çizgi izlememesi, sanatçıları yurt dışı temsillerinde yeteri kadar desteklememesi, konuyla ilgili doğrudan kurumların bulunmaması gibi farklı düzlemlerde ekonomik ya da bürokratik desteğin yeterli olmaması şeklinde görülmüştür. Batı'nın modernliğine, modern sanata mesafeli yaklaşım, devletin tutarlı bir kültür-sanat politikasının olmadığı bir ortamda, daha muhafazakâr çizgideki hükümetler döneminde de geçmiş kültürlerle ve uygarlıklara ait geleneksel eserlerin uluslararası platformlarda sergilenmesi ile sürdürülmüştür.⁶ Devletin ve ilgili bakanlıkların koordinasyonunda gerçekleştirilen farklı dönemlerdeki

⁶ Örneğin; 2000'lerdeki EXPO'larda da Türkiye, geleneksel tarzda çalışmalarla, Batı'nın beklediği egzotik ve oryantalist anlayıştaki eserlerle temsil edilmiştir. Almanya, Hannover EXPO 2000 Fuarında Türkiye "doğa ile insanın, Doğu ile Batı'nın el sıkıştığı ülke, Osmanlı estetiğinden İznik çinileri, Anadolu'nun en eski figürlerinden hayat ağacı, İlhan Koman'ın Akdeniz'i ve Harem Suare filmi" ("Expo 2000 Fuarı'nda Türkiye'ye yoğun ilgi", 22 Ağustos, 2000) ile 2015 Milano'daki EXPO'da da yine Türk evi, Türk cam sanatı, Çeşm-i Bülbül gibi Türk kültürüne özgü eserlerle temsil edilir.

bu etkinliklerde Türkiye, ülke olarak temsiliyi Selçuklu, Osmanlı mirası gibi geçmiş uygarlıklardan eserlerle, doğruluk-batıllık tartışmaları üzerinden kurgular ve gösterir.

Benzer biçimde daha erken dönemlerden itibaren bu konudaki tartışmaların sürdürüldüğüne başka bir örnek, Türkiye ile Fransa arasında 1952'de imzalanan kültür anlaşması çerçevesinde düzenlenen 'Splendeur de l'art Turc' ('Türk Sanatının İhtişamı', Şubat-Nisan 1953, Paris) sergisidir. Sergide, 13. yy'dan 18. yy'a Türkiye'deki ve Paris'teki müzelerden Türk sanatıyla ilgili eserler bir araya getirilmiştir. Bu sergiyle ilgili *Le Monde* gazetesinde yayınlanan eleştiride "sergide alelade çarşı ve pazarlarda görülen ekzotik eşyalar değil de, Doğu'nun en temiz ve pürüzsüz eserlerinin" (Paris'te Türk Sanatının Haşmeti', 1953, s. 6) sergilendiği yorumu yapılır. Başka bir yazıda sergiden övgüyle bahsedilir ve Batı'nın babalarının Doğu'yu egzotik gösterme anlayışından farklı bir imge ile karşı karşıya bulunduğu belirtilir (Pozzi, 1953, s. 94). 1867'deki Paris Fuarından yaklaşık doksan yıl sonra bile egzotiklik, otantiklik ve doğruluk, Türkiye ile ilgili sergilerdeki bakış açısına, eleştiri diline, Türk sanatının konumlandırılmasına hakimdir, ancak Türk sanatı ile ilgili düşünceler de değişmeye başlamıştır. Modern ve çağdaş sanatın uluslararası alanda dolaşıma girmeye başladığı dönemde de bu tartışmalar farklı biçimlerde devam eder.

1963-1964 yıllarında Brüksel, Paris, Berlin ve Viyana gibi önemli Avrupa kentlerinde açılan resim, heykel sergilerinin yanı sıra 'Çağdaş Türk Grafik Sanatlar Sergisi' de önemli bulunur ve yabancı eleştirmenlerin yazılarında sergi doğruluk-batıllık, özgünlük, yerellik bağlamında tartışılır. Romanya, Tunus, Cezayir, Lübnan, Finlandiya, Sovyet Rusya (Şekil 4), Bulgaristan, Çekoslovakya, Polonya gibi çok sayıda ülkeyi gezen 'Çağdaş Türk Grafik Sanatlar Sergisi' üstüne Finli bir eleştirmen yazdığı yazıda; "büyük çapta sanatçı yok ama hepsi ince bir görüşü, güçlü bir tekniği açıklıyor. İlginç, zaman zaman da yeni bir hava, Doğuya has bir tatlılık getiriyor bu sergi" (Berk, 1967, s. 35-37) sözleriyle Türk sanatçıların eserlerinin teknik başarısının ve doğruluğunun altını çizer. Nurullah Berk, sergiyle ilgili yazısında sosyalist ve demokratik ülkelerin eleştirmenlerinin çoğunlukla Türk karakteri üstüne olan eserlere önem verip, onları övdüklerini söyler. *Slowo Powszechna*'de (21.06.1966) çıkan bir yazıda, Polonyalı izleyicilerin Türk sanatının değerlerini ve egzotik niteliklerini takdir ettikleri yazılmıştır (Aktaran Kalmık, 1967).



Şekil 4. 'Çağdaş Türk Grafik Sanatlar Sergisi' Leningrad Ermitaj Müzesinde, 1965.

1960'lı yıllarda Avrupa'nın birçok önemli şehrini dolaşan sergilerin yurt dışında eleştirmenler tarafından nasıl algılandığı ve Türkiye'nin modern dünyada nasıl konumlandırıldığı tartışılmaya devam edilir. Batı'dan çok Doğu'ya aidiyet konusu vurgulanan noktalardandır. Bu sergilerle ilgili olarak Berk; "Batılıların yüzyıllardan beri İslam sanatı çerçevesine giren Türk sanatı üstüne geldikleri bulanık ve küçümser perde, son yerli ve yabancı yayımların, çeşitli sergilerin ışığında yavaş yavaş dağılmaya başlarken, çağdaş sanatımız, Avrupa için bir sır olmaya devam ediyordu" sözleriyle yurt dışında düzenlenen sergilerde gösterilen çabanın önemli olsa da yine de sanatımızın tanınırlığı açısından yeterli olmadığını vurgular (Berk, 1964, s. 12). Berk, sergiyi gezenlerin genellikle Türk sanatında önyargılı bir bakış açısıyla millî, yerel bir nitelik aradığını yazar:

Avrupa halkı kadar aydın ve düşünürlerin büyük bir kısmı, batı Hristiyan uygarlığı dışında kalan kültürlerin, çağdaş gösterilerinde bile bir başkalık, bir milli çeşni, geleneklere az çok bağlılık arar. Avrupalı, Hintlinin, İranlının ve Mısırlının ve Türkün milli ve dini geleneklere yüz çevirerek Batı görüş ve tekniklerine yönelmesini az çok anormal bir tutum bulur. Türk sanatının islâm uygarlığı çerçevesi içinde ne olgun eserler verdiğini bilen Avrupalı sergi gezeri, çağdaş Batı akımlarına adamakıllı uyan eserler önünde 'Bu beni ilgilendirmez, çünkü daha başarılısı bizde yapılıyor' diye düşünmek eğilimindedir. (Berk, 1964, s. 1)

Berk'in vurguladığı Batı'nın önyargılı bakış açısı, modern sanatın ancak Batı'da yapılabileceği tartışmalarını Türkiye'nin yer aldığı sergiler üzerinden örneklendirir. Kültür-sanat açısından tarihsel bağları, Osmanlı'dan bu yana Paris'te güzel sanatlar eğitimi gören öğrencilerin olması sebebiyle Türk sanatına ve sanatçısına daha aşina olan Fransa, diğer ülkelerin aksine Türk sanatında yerel karakterler aramayı, kendine özgülüğü ve otantikliği ön plana çıkarmaz. Paris Bienali'nin de kurucularından olan ve Paris Bienallerinde genç Türk sanatçıların üretimlerini gören Raymond Cogniat'ın *Le Figaro* gazetesindeki yorumu diğer eleştirilerden ayrılır;

Türk sergisini gezerken, geçmişin geleneksel biçimleri ile bugünküler arasında ilintiler aramak hatasına düşmemek gerekir. Burada çağdaş Türkiye ile karşı karşıyayız ve bu, yargılarımızı yürütmeye yeter bir olaydır. Türk eserlerini seyrederken geçmişi unutup sadece bugünü inceleme bizi, bir takım klişelerden kurtaracak bir tutumdur. Türk sergisinin genel karakteri, benliğine sahip olmaya başlamış ve tasaları içinde bir sükûnet, bir rahatlığa kavuşabilmiş bir sanatı empoze etmektedir. Bu sanat ilkel alışkanlıklar merhalesini aşmış, Batı sanatının araştırmalarına, problemlerine katılmıştır. Bugünün Türk sanatı Batı sanatı içinde hareketli bir rol oynamaya kudretli görünüyor. (Aktaran Berk, 1964, s. 12-17)

Les Lettres Française'de yazan M.T. Maugis'ye göre; Türk sanatçıların soyut sanatı kolaylıkla benimsemeleri, basitçe Doğu yazı kültürüne sahip olmaları değildir, Türklerin sahip oldukları bütün bir kültür, "Batılı olsun, Doğulu olsun bu etkilerin toplamı, Türk sanatı sergisine hayli ilginç bir olay olarak empoze etmektedir" (Aktaran Berk, 1964).

'Art Turc d'aujourd'hui' (Günümüz Türk Sanatı) sergisinin Berlin'de açılmasının ardından Alman basınında çıkan yazılarda Türk sanatındaki Paris etkisine, Avrupalı tarzda çalışmakla birlikte sanatçıların İslam geleneklerine olan bağlılıklarına vurgu yapılır: "Türkiye'de sanat alanında da peçenin artık kalktığı anlaşılıyor. Orada da Batılı tarzında resimler ve heykeller yapılıyor." "Gerek resimde, gerek heykelde, 20. yüzyıl Türkiyesine ait orijinal bir eser yoktur" (Aktaran Berk, 1964, s. 15). Avusturyalı bir yazarın eleştirisinde, soyut ya da figüratif eserlerdeki geleneğin etkisinden söz edilir. *Arbeiter Zeitung*'daki "Türklerin dekoratif sanatlara olan saf sevgisi, eskiden camilerdeki ve halılardaki tezyinata tezahür ederdi. Bugün ise, bu gelenek sadece soyut eserlerde değil, figüratif resimlerde de kendini göstermektedir" (Aktaran Berk, 1964, s. 16) sözlerinde Türk sanatında geleneğin etkisi vurgulanır. Bu eleştirilerde, kadının özgürleşmesinde olduğu gibi, sanat alanında özgürleşmede ve kendi dilini bulabilmede, peçenin kaldırılmasıyla batı dışı ülkelerin modern sanat icra etmesi arasında, oryantalist bakış açısından benzerlik kurulur. Yurt dışındaki bu sergilerde, Türk sanatıyla yeni karşılaşan bazı batılı ülkelerin eleştirmenlerinin tespitleri, Türk sanatında Batı'dan, çok Doğu'yu ve geleneği arama eğiliminin örneğidir.

VI. São Paulo Bienali'ne (1961) katılan Türk sanatçıların eserleriyle, Pennsylvania Academy of the Fine Arts'da açılan 'Contemporary Artists of the Turkish Academy of the Fine Arts' (Türk Güzel Sanatlar Akademisinden Çağdaş Sanatçılar, 22 Eylül - 21 Ekim, 1962) sergisi üstüne *sanat* eleştirmeni Dorothy Grafly, *Philadelphia Sunday Bulletin*'da yazdığı yazıda, Türk sanatçıların Avrupalılığına ve eserlerindeki Avrupa etkisine vurgu yapar. Sanatçıların Paris fırçası ile çalıştıkları, üsluplarının Ortadoğu değil, Avrupa etkisinde olduğu ve soyut çalışmalarının Atlantik'in iki tarafından bir büyük sergiye dağıtılsaydı, sanatçıların milliyetlerini tanımlamanın olanaksız olduğu yazılır (Turkish Artists Exhibit at Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1962). Grafly, Türk sanatçıların çalışmalarının evrenselliğinin altını çizer, "en iyi Türk yeteneklerin büyüleyici sunumu" sözleriyle sergiyi över (Turkish Artists Exhibit at Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1962).

Sanatçılar, bu sergilerle ilgili eleştiri yazılarında özellikle Batı'nın merkez dışı ülkelere gelen işlerde görmek istediği, geleneksel, yerel olanı, bastırılmış 'ötekini' ele alma, kökenlerine, kimliklerine yöneltilen

bakış açılarının üstesinden gelmeyi ve kendilerinden beklenenlere cevap vermemeyi nasıl sağlamışlardır? Türkiye gibi modernliği geç yaşadığı vurgulanan, gelişmekte olan ülkeler söz konusu olduğunda bu durum, -batılı eleştirmenlerin sergi eleştirilerinde görülebileceği gibi- oryantalist ve kolonyalist bakış açısından yorumlanıp ve tartışılmaya devam edilir. Nurullah Berk, Viyana'da ve Linz'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden seçilen eserlerle açılan sergi üzerine, batılı bakış açısından yapılan okumaları da eleştirerek şu tespitte bulunur:

(...) çağdaş plastik sanatlarımızın Linz ve Viyana'da uyandırdığı etkileri tahmin etmek zor olmasa gerek: Osmanlıyı, sarığı, fesi, çarşafı, yaşmak ve feraceyi, resim yapma yaşasını, İstanbul yerine Konstantinopl'u, padişahları, paşaları, haremi, dört karyı, Viyana seferini, haçlı savaşlarını, Türkiye üstüne kurulu bütün klişeleri, günü geçmiş bilgileri kafasından atamayan Avrupalı, yeni Türkiye'nin Batı tekniğindeki sanatını görünce ilkin biraz şaşırıyor. Ummuyordu böylesine kaliteli bir sanatın Türkiye'de yapılabileceğini. Üstün, yaratıcı, milletlerarası çapta bir ressamımız, bir heykeltıraşımız yok ama genel olarak getirilen eserlerin orta seviyenin çok üstünde olduğu besbelli. Her seferinde Avrupa'nın şaşması şimdilik en büyük kazancımız. (Berk, 1967, s.108-109)

Orhan Koçak'ın, Cumhuriyet'in kuruluş dönemi ve sonrasında kültür-sanat ortamı için tariflediği kültürel gecikmişliğe karşı hissedilen tedirginlik ve buna karşı geliştirilen savunma (Koçak, 2001), özellikle soyutun hakim olduğu 1950'lerde ve 1960'larda Akademi hocalarının ve eleştirmenlerin yazılarında kültürümüze, öze dönme ve ulusal bir sanat yaratma için çaba harcanması yönündedir. Bu konu, Cumhuriyet'in ilanının ardından uzun süre gündemde olmuştur. Hasan Ali Yücel "Ben Doğu ve Batı diye bir ayırım görmüyorum. Garplı kafasının metoduyla duymasak şarkıda bu özü bulamazdık", Bedri Rahmi Eyuboğlu ise "en derin düşünce kaynaklarının Doğu'da olduğunu kabul etsek bile Avrupasız bu kaynaklar kuru çeşmelerden farksızdır" (Aktaran Orhan Koçak, 2001) görüşlerini savunurlar. Cevad Memduh Altar farklı bir perspektiften, "Batıdan kültürde ne aldık sorusu kadar, "Doğudan batıya kültür transizyonu" ya da "Batıya kültürde ne verdik" sorusunu gündeme getirir (Altar, 1981, s. 21). Yazar Peyami Safa, milli bir ruh arayışı içinde olma ve "batının değerlerini Türkiyenin kendi geleneklerinde araması" gerektiği, "Yeni Türk sanatı ve felsefesinin evrensel değerini, iki kıtayı da birleştiren bu sentezde bulacağı", "güzel sanatlarda da o Batı bize bir taklit örneği değil, kendi şahsiyetimizi muhafaza imkanı veren bir yaratma örneği olmalı" inancındadır (Safa, 1955). Farklı politik görüşleri savunan yazar ve eleştirmenlerin ortak görüşü, Türkiye'yi konumlandırırken ve sanatını yorumlarken özgünlüğün ve yerelliğin korunması, Batı'nın evrensel değerlerinin reddedilemeyeceği, ancak bu değerlerin taklit edilmeden, özümsemekle alınmasıdır.

Bu dönemle ilgili olarak yurt dışı arşivlerindeki belgelerde yazarlar ve yapılan yorumlar, Batı'nın bakış açısının görülebilmesini sağlar. Örneğin; Türkiye'nin Venedik Bienallerine katılımı olan 1956 yılı öncesinde, İtalya'nın Ankara büyükelçisi Luca Pietromarchi, Giovanni Ponti'ye yazdığı mektupta (Luca Pietromarchi'nin Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup, 3 Aralık 1953) Türkiye'nin bienallere katılmamasının nedeninin sadece ekonomik olmadığı görüşündedir; dünya sanatıyla Türkiye'den eserlerin bir arada sergilenmesinin ve Batı ile karşılaştırma yapılmasından duyulan endişenin, Venedik Bienaline katılımların geç olmasında etkili olduğunu yazar (Yıldız, 2021, s. 609). Yabancı ülke bürokratlarının ya da eleştirmenlerinin benzer saptamaları, Türkiye'nin modern sanat üreten bir çizgide görülmemesinin ifadesidir.

Farklı dönemlerde uluslararası bienallerin Türkiye bölümünün koordinasyonunu üstlenmiş ve katalog yazılarını yazan sanatçı ve küratörler, Türk sanatçıların eserlerinde, eski kültürlerle olan bağların, yerelliğin ve otantikliğin izlenebilmesinin önemi üzerinde durmuş, Batı'nın ve batılı formların sanatçılar üzerindeki etkisini de vurgulamışlardır. Nijad Sirel 1958 Venedik Bienali kataloğunun Türkiye bölümü için yazdığı yazıda, bienale katılan daha genç kuşaktan Erdal Alantar'ın ve Şadan Bezeyiş'in çalışmalarında rengin kullanımını "oryantal" üslubun taşıyıcısı olarak değerlendirir (Sirel, 1958, s. 359). Yine Berk'in Türk sanatı için yaptığı tespitlere benzer biçimde Sirel, Türk sanatında iki eğilimden söz ederken; soyut ve non-figüratif tarzın dışında, dünya sanatındaki teknik değerleri izleyerek Türk sanatını oluşturan bir sanatçı grubuna vurgu yapar (Sirel, 1958, s. 359). Sabri Berkel, XXXI. Venedik Bienali'ne (1962) katılan genç sanatçıların gelenekten koptuklarını ve soyutla birlikte daha çağdaş eğilimleri aradıklarını vurgular (Berkel, 1962, s. 119). VII. São Paulo Bienali (1963) Türkiye bölümü yazısında sergi komiseri Cemal Tollu, Türkiye'nin Batı ile erken tarihli temasının İstanbul'un II. Mehmet tarafından alınmasıyla başladığını ve sonrasında Cumhuriyet döneminde Avrupa'da eğitim gören, batılı ustalarla temasta olan sanatçılarla bu ilişkinin devam ettiğini belirtir (Tollu, 1963). Türk sanatçılar, kendi ülkelerindeki eğitimlerinin ardından

Fransa, Almanya, İtalya gibi ülkelerde eğitimlerini devam ettirip, çağdaş eğilimleri bu ülkelerde izleyebilmişlerdir (Tollu, 1963, s. 377). Sabri Berkel IX. São Paulo Bienali (1967) Türkiye bölümü yazısında, Türk sanat eserlerinde (üslubun ilk bakışta uluslararası görünse de), dikkat edildiğinde ilhamın yerel ve otantik olduğunun görülebileceğini yazar (Berkel, 1967, s. 27). X. São Paulo Bienali (1969) için yazdığı yazıda Berkel, ülkemizin doğu ve batı kültürlerinin eşzamanlı etkisinde olduğunu belirtir, Türk sanatının geçmişin zengin sanat ve kültürüne sahip olduğu ve sanatımızdaki farklı eğilimlerin bir bütünün çeşitli parçaları olduğu görüşündedir (Berkel, 1969, s. 167).

1960'lı yıllarla birlikte Kıbrıs sorunu ekseninde Amerikan başkanı Johnson-İnönü arasındaki tartışmalı mektubun basına sızması, Vietnam Savaşı, 6. Filo'nun İstanbul'a ulaşması gibi olaylarla Türk toplumunda Amerikan karşıtlığının yükselmesi, Arap-İsrail Savaşlarında Arap ülkelerinin desteklenmesi gibi dış ve iç politikadaki gelişmeler Türkiye'nin Batı'dan uzaklaşma ve Orta Doğu ülkelerine yakınlaşma sürecini başlatır (Oran, 2002). Bu durum, Tahran Bienali ve İskenderiye Bienali gibi bienallere Türkiye'nin, Orta Doğu devletleriyle olan bu yakınlaşma döneminde davet edilmesiyle kültür-sanat arenasında da etkisini gösterir. Türkiye'nin 1955'te düzenlenmeye başlanan İskenderiye Bienalinin 1972'deki dokuzuncu edisyonuna, 1958'de birincisi yapılan Tahran Bienalinin 1966'daki sonuncusuna ve Hindistan Trienalinin 1971'deki ikincisine davet edilmesi, 1960'lı ve 1970'li yıllarda dış politikada Orta Doğu coğrafyası ile bu yakınlaşmanın ve etkileşimin kültür-sanat alanındaki yansımalarıdır.

Cumhuriyet'in ilerleme ülküsü, demokrasi, laiklik gibi değerlerin devletin temel değerleri olarak benimsenmesi, Türkiye'nin yüzünü politik ilişkiler ve kültür-sanat açısından Batı'ya dönmesini doğurmuştur. Bu sebeple dünyayla kurulan ilişkiler bağlamında Türkiye'nin ilk katıldığı bienallerin ve sergilerin Paris, Venedik gibi Batı'da düzenlenenler olduğu görülür. Venedik, Paris, São Paulo Bienali gibi bienallere 1950'lerden itibaren katılımın ardından, merkez dışı bir ülke olarak görülen Türkiye'nin 1960'lı ve 1970'li yıllarda, batı/merkez dışı Tahran Bienali, İskenderiye Bienali gibi bienallerde temsil edilmesi o ülkelerle kurulan siyasi, ekonomik ilişkilerin paralelinde gelişir. Batı'nın evrenselliği benimsenirken, Doğu'da düzenlenen bir bienalde Türkiye nasıl karşılanacaktır?

Türkiye, Pehlevi dönemi İran'ının modernizasyonunun kültürel alandaki karşılığı olarak birincisi 1958'de düzenlenmeye başlanan, modern sanatın İran'da tanıtılmasında etkili olan ve ilk dört edisyonunda İran'dan sanatçıları içeren (Keshmirshakan, 2005) Tahran Bienalinin 1966'da yapılan beşincisi ve sonuncusuna Sabri Berkel'in organizasyonu, günümüze kadar hiçbir yurt dışı bienalinde olmadığı kadar çok sayıda sanatçıyla katılır (36 sanatçı 66 yapıtıyla) (Şekil 5 ve 6). Tahran Bienalinin beşinci edisyonuyla ulusal sınırları aşarak bölgesel bir bienal olma isteği, bienalde yer alan üç ülkenin ortak kültürel mirası paylaşmaları gibi noktalar davet edilen ülkelerin katılımında etkili olur (Foreword, 1966, s. 4). Türkiye'de Adalet Partisi'nin iktidarda olduğu ve Hindistan-Pakistan arasında barış anlaşmasının imzalandığı yıl olan 1966'da düzenlenen ve 38 İranlı sanatçının katıldığı bienale, İran, coğrafi olarak yakın olduğu Orta Doğu ve Arap dünyasından çok, Pakistan'dan ve Türkiye'den sanatçıları davet eder. V. Tahran Bienalinin bu üç ülkenin katılımıyla gerçekleşmesi dış politikadaki gelişmelerle paraleldir. Bienal katalog yazısında da bölgesel işbirliği ile ilişkileri güçlenecek bu üç ülkenin, modern sanatı içeren bir alanda da yakın ilişki kurmasının doğal olduğu vurgulanır. ("Foreword", 1966, s. 4). Türkiye'nin bu dönemde Orta Doğu ülkeleriyle yakınlaşmasının sonucu olarak, Türkiye, İran ve Pakistan arasında, Pakistan devlet başkanı Eyüp Han, İran Şahı ve Cemal Gürsel'in İstanbul'da bir araya gelmesiyle Temmuz 1964'te 'Kalkınma İçin Bölgesel İşbirliği' örgütü kurulmuş ve örgüt, baş ekonomik işbirliği olmak üzere anlaşma imzalanan ülkeler arasında kültürel işbirliğini de hedeflediğini belirtmiştir (Zubeida, 1964, s. 278). Ekonomik ve politik alandaki işbirliğinin kültürel alanda da sürdürülmesi amaçlanmıştır. Devrim Erbil ve daha çok İslam hat sanatı etkili, kaligrafik çalışmalarıyla bilinen Abidin Elderoğlu (Şekil 3) V. Tahran Bienalinde ödül kazanır.⁷ Orta Doğu'daki bienallerde, soyutu yerel, gelenekselle birleştiren sanatçıların yapıtları ilgi çeker.

Türk sanatçıların Tahran Bienali gibi bienallerde kazandıkları başarılar ve ödüller, Batı dışındaki bienallerdeki varlıklarının da önemli bir göstergesidir. Batı'da olduğu gibi Doğu'da düzenlenen bienallerden de davet alınır ve sanatçılar ilgiyle karşılanır. Ancak, Batı'da ve Doğu'da düzenlenen bienallere yerel halkın gösterdiği ilgi karşılaştırıldığında, Batı'daki bienallerin aksine, Doğu'da düzenlenen bienallerin izleyicisi daha azdır ve bazen de sergiler izleyici ilgisizliği yüzünden erken kapatılmak zorunda

⁷ Güney bienallerindeki bu başarılar 1970'lerde de devam eder. Adnan Çoker 1972'deki İskenderiye Bienalinde ikincilik ödülü almasının ardından, bir sonraki İskenderiye Bienaline jüri üyesi olarak davet edilir.

kalınır.⁸ Bu ilgisizlik nedeniyle, Batı'da olduğu gibi bu coğrafyalarda düzenlenen bienallerdeki temsil ve sergilenen eserler yeterli tartışma ortamı yaratmaz.



Şekil 5. *Başka Dünya*, Abidin Elderoğlu, 1963, 114 x195,5 cm, tuval üstüne yağlıboya (Modern ve Ötesi, 2008).



Şekil 6. *Ağaç Heykel*, Zühtü Müritoğlu, 115 cm (Vth Tehran Regional Biennale, exhibition of painting, graphic & sculpture, 1966).

⁸ Nurullah Berk bu konuyla ilgili şu tespitlerde bulunur: "Doğu memleketlerini iyi bilirim. Mısır'a, Lübnan'a, İran'a, Tunus'a, Cezayir'e, Pakistan'a gittim. Oralara götürdüğüm resim sergilerinin nasıl ilgisizlikle karşılandığını gördüm. On beş gün açık durmaları gereken sergileri, gezici yokluğu yüzünden beş altı günde toplayıp, götürdüğüm oldu (Berk, 1968, s. 110)".

3. Sonuç

Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen uzun bir dönem, "milli kimliği tanımlamak, inşa etmekle ilgili her çaba hayali bir Batılılığa ve Batılı bir göze" göre şekillenir (Ahıska, 2005, s. 46) ve Batı'nın bakış açısından bir kimlik inşa edilir. Türkiye'nin ülke olarak katıldığı yurt dışı bienalleri ve sergileri, özellikle batılı bakış/özne üzerinden Türkiye'nin ve sanatının temsilinin görülmesini sağlar, Türkiye de kendi seçici kurullarınca yaptığı seçkilerle bunu yönlendirir. Bu nokta uzun bir dönem, Türkiye'nin uluslararası sergilerde geçmiş ile olan bağları, Osmanlı, Selçuklu ve Anadolu topraklarında kurulmuş diğer medeniyetlerin sanat eserlerinden yapılan seçkilerle temsil edilmesinde bulunabilir. Batı dışı modernitelerin inşasının yeniden düşünülmesi ve araştırılmasında uluslararası bienaller önemlidir; çünkü bienaller, tıpkı öncülleri olarak kabul edilen 19. yy'nın fuarları gibi, farklı coğrafyalardan temsil edilen ülkeler arasında, bir kıyaslama yapılmasına vesile olur, Batı'nın hegemonyacı, ötekileştirici anlayışını ifşa ederler.

Türkiye'nin bienallere ilk kez katıldığı dönemde iktidarda olan ve batılılaşmaya karşı olanların oylarıyla iktidara gelmiş Demokrat Parti, özel sermayeden yana bir batılılaşma hareketinin savunucusudur (Cem, 2002, s. 303), kültür ve sanatta da bunun farklı açılardan yansımaları olmuştur. Diğer taraftan, farklı iktidarlar ve dönemler açısından da benzer tespitler yapmak mümkündür. 1990'ların neoliberal atmosferinde Türkiye'nin çağdaş sanat alanında uluslararası alanda tanınırlığını artıran, modern ve çağdaş sanat müzelerinin olmadığı bir dönemde önemli bir işlev gören, ancak zamanla kendi kanonlarını ve hegemonik gücünü oluşturan İstanbul Bienalleri örneğinde olduğu gibi, devletin bıraktığı kültür ve sanat alanını özel kurumlar kendi çizgilerine göre yönlendirmişlerdir (Yıldız, 2020). Yine 2002'den beri siyasi iktidar olan, ancak kültürel alanda iktidar olmadığını belirten ve batılı değerlere mesafeye yaklaşan AKP'nin, çağdaş sanat alanında da var olduğunu göstermek için batılı bir formu, bienal formatını kullanması, 2018'de Yeditepe Bienalini düzenlemesi, kendi bakış açısını dünya normlarında Batı'yı referans olarak ispatlama isteği olarak da okunabilir. Farklı politik görüşlerden olan iktidarlar için Batı her zaman bir referans noktasıdır, ancak Batı'nın değerlerine karşılık, yerli ve milli olana sahip çıkılması gerekliliği savunulur.

Dipesh Chakrabarty'a göre, Avrupa'nın modern sıfatını kazanmasının tarihi Avrupa emperyalizminden ayrılmaz (Chakrabarty, 2012, s. 89). Batı'da düzenlenen uluslararası sergiler ve bienaller bu tarihe kültür sanat aracılığıyla eklenir, batı modern sanatının kültürel yayılmacılığının göstergesi olarak, batılı emperyal özneler batı dışındaki coğrafyalara kendi modern sanat anlayışlarını ve bunun üzerinden bir tarih yazımını dayatırlar. Örneğin; eleştiri yazılarında da görülebileceği gibi, Batı dışı ülkelerin modern sanat yapmasında o ülkeye özgülük, otantiklik, modern olanın yerelden kopmadan sunulması beklenir.⁹

Yerellik ve evrensellik tartışmaları, özellikle 1990 sonrası dönemde küreselleşmeyle devam etmiş, ancak sanat açısından bu durum İkinci Dünya Savaşı ile birlikte bienallerin dünyanın farklı ülkelerinden ve özellikle batı dışı coğrafyalardan daha fazla ülkenin sanatçısını sergilemesiyle gündeme gelmiştir. Küreselleşmeyle birlikte sanat alanındaki değişim döneminde, örneğin; 'Magiciens de la Terre' ('Yeryüzünün Büyücüleri', 1989) sergisi gibi batı dışı modernitelerin ve sanatların tartışıldığı sergilerde dile getirilen Avrupalı/Batılı olmayanların çağdaş sanatı, Avrupa/Batı ülkelerden farklı mı sorusu ve uzun bir dönem Batı'nın 'modern ya da çağdaş sanat, batı dışı ülkelerde var olabilir mi' önyargılı görüşü çerçevesinde ve kolonyalist bakış açısıyla sunulan Batı dışı modern ve çağdaş sanatçıları, belirli bir aşamadan sonra bu durumu sorgulamaya ve eleştiriye yönelmişlerdir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda Türkiye'nin katıldığı uluslararası sergilerde ve bienallerde sanatçıların ödüller alması ve eleştirmenler tarafından değerlendirilişi, Türk sanatına yönelik ilginin ve sanatçıların eserlerinin evrenselliğinin, Batı sanatı ile eşzamanlılığın kanıtıdır. Birkaç temsilcisi dışında Türkiye'yi temsilen uluslararası sergilerde ya da bienallerde yer almayan Paris Okulu sanatçıları, Avrupa ülkelerinde açtıkları sergilerle bu önyargıları 1940'ların sonundan itibaren kırmışlardır.

Bu dönemde yurt dışı bienallerinin ve sergilerinin küratörlüğünü üstlenen Güzel Sanatlar Akademisi hocaları, bize özgü olanı, yerelliği, ulusal değerleri işlemeyi, evrensel sanat normlarını yakalamak açısından gerekli görür. Bienaller ve uluslararası sergiler 'milli hudutları aşmak ve kendi değerlerini

⁹ Bu durum 1990 ve 2000 sonrasında sanatçılardan, eserlerinde, video, yerleştirme gibi batılı formlarla Türkiye ile ilgili politik meselelerin tartışılmasını beklemeye dönüşmüştür. Türkiye tarihinde hiçbir zaman sömürge devleti ya da sömürgesi olan bir ülke olmamış, diğer taraftan kendi içindeki azınlıklara uyguladığı politikalar her zaman tartışma konusu olmuştur. Ancak, 2000 sonrası AB'ye giriş müzakerelerinin hızlandığı süreçte, sanatçılardan Türkiye'nin meseleleriyle ilgili çalışma üretmeleri beklenmiştir. Türkiye'de üretilen sanata yönelik sözler ve eleştirmenlerimizce bize özgü bir milli sanatsal ruh arayışına karşılık, batılı eleştirmenler, Batı'nın dışında bir modernliğin yokluğunun ve imkânsızlığının taraflı biçimde altını çizer.

dünyanın diğer memleketlerine tanıtmak' (Güvemli, 1956, s. 15) açısından önemsenir. Ancak bu sergilerde, Batı'nın belli bir formu dayatmacı anlayışına, *vatan toprağı koku*, yerellikten beslenen eserlerle karşı çıkmak gerektiği savunulur. Yabancı eleştirmenler Türk sanatında 'özgün eserler' bulma arayışındadırlar, Türk sanatında 'peçe' artık kalkmıştır. Batılı tarzdaki resim ve heykellerde Türk sanatının evrenselliği de vurgulanır. Ali Hadi Bara, İlhan Koman ve Kuzgun Acar gibi sanatçılar bienallerde sergilenen soyut eserleriyle takdir toplarken, Doğu'da, Tahran Bienalinde ödüllendirilen sanatçılar yerel formları kullanan ya da gelenekten yararlanan sanatçılardır.

Kaynakça

- Acar, K. (2004). *İsimsiz* (63x75x80 cm.), Ural, M. (Ed.); Türkiye İş Bankası (1961).
- Ahıska, M. (2005). *Radyonun sihirli kapısı: Garbiyatçılık ve politik öznellik*. Metis Yayınları.
- Alok, E. (2014, 31 Mayıs). Fotoğrafçılığa yumruk yiyerek başladım (Röportaj: Arzu Akyol), *Akşam*.
- Altar, C. M. (1981). *Onbeşinci yüzyıldan bu yana Türk ve Batı kültürlerinin karşılıklı etkileme güçleri üstünde bir inceleme*, Kültür Bakanlığı.
- Aral, M. (1997). *Kuzgun Acar*, Millî Reasürans Sanat Galerisi.
- Art Turc d'aujourd'hui' (Günümüz Türk Sanatı) sergisi Brüksel Güzel Sanatlar Sergisi salonlarında, 1963. Berk, N. (1964, Temmuz). *Çağdaş Türk Sanatı Avrupada*, Akademi, 2, 12-17.
- Artun, A. (1998). *Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması*, *Toplum ve Bilim*, 79, 24-65.
- Berger, J. (2016). The biennale, *Landscapes: John Berger on art* içinde, Verso.
- Berk, N. (1937). 'Bir resim sergisi münasebetiyle I', *Varlık*, 5 (97).
- Berk, N. (1961). 'Turquie', 1961 Paris Bienali katalog yazısı, Erişim adresi: <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1961/pays/turquie.htm>.
- Berk, N. (1964). *Art Turc d'aujourd'hui*, Catalogue, Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- Berk, N. (1964, Temmuz). *Çağdaş Türk Sanatı Avrupa'da*, *Akademi*, 2, 12-17.
- Berk, N. (1966, Kasım). *Çağımızda plâstik sanatlar*, *Cep*, 1, 101-108.
- Berk, N. (1967, Mart). *Çağdaş Türk grafik sanatları sergisi*, *Akademi*, 6, 35-37.
- Berk, N. (1967, Mart). *Avrupada plastik sanatlar*, *Cep*, Sayı: 5, 97.
- Berk, N. (1967). 1967'de plastik sanatlar, *1968 Varlık Yıllığı* içinde, Varlık Yayınları.
- Berkel, S. (1962), "Turchia", La Biennale di Venezia, Stamperia di Venezia S.P.A.
- Berkel, S. (1967). *Turquia, IX. Bienal de São Paulo* içinde, Ediam, Edições Americana de arte e arquitetura, 27.
- Berkel, S. (1969), *Turquia, X. Bienal de São Paulo* içinde, Ediam, Edições Americana de arte e arquitetura, 167.
- Cem, İ. (2002). *Türkiye'de geri kalmışlığın tarihçesi*, Can Yayınları.
- Chakrabarty, D. (2012). *Avrupa'yı taşralaştırmak: Postkolonyal düşünce ve tarihsel farklılık* (İlker Cörüt, Çev.) Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Çağdaş Türk Grafik Sanatlar Sergisi Leningrad Ermitaj Müzesinde (1965). Berk, N. (1967, Mart). *Çağdaş Türk Grafik Sanatları Sergisi*, *Akademi*, 6, 35-37.
- Çelik, Z. (2005). *Şarkın sergilenişi: 19. yüzyıl Dünya fuarlarında İslam mimarisi* (Nurettin Elhüseyni, Çev.). Tarih Vakfı.
- Duben, İ. (2007). *Türk resmi ve eleştirisi, 1880-1950*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Edgü, F. (2003). *Görsel Yolculuklar*, Yapı Kredi Yayınları.
- Edgü, F. (2004). 'Nejad' (59-63), *Resme bakan yazılar* içinde (Ali Artun, Der.), Galeri Nev Yayınları.

- Elderoğlu, A. (2008). Başka Dünya, 114 x195, 5. cm, V. Tahran Bienali, tuval üstüne yağlıboya. Modern ve ötesi 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi, (1963).
- "Expo 2000 Fuarı'nda Türkiye'ye yoğun ilgi", 22 Ağustos, 2000, <http://www.hurriyet.com.tr/expo-2000-fuari-nda-turkiye-ye-yogun-ilgi-39176634>
- Eyuboğlu, B.R. (1958) Brüksel Fuarı Türk Pavyonu, mozaik pano.
<https://lcivelekoglu.blogspot.com/2013/10/tarihten-bugune-dusen-notlar-19-ekim.html>
- 'Foreword' (1966). *Vth Tehran Regional Biennale, exhibition of painting, graphic & sculpture, Pakistan, Turkey, Iran* (organised by Ministry of Culture & Arts with the co-operation of Cultural Committee of R.C.D. Ethnographical Museum, June-July 1966), Tehran Regional Biennale.
- Germaner, S. (2016). "1930-1950 ve 1950-1970'lerde Türkiye'nin modernleşmesi" konferansı, SALT Galata, İstanbul, <https://www.youtube.com/watch?v=q335Xd9HcVU>, Erişim adresi: Ağustos 2016.
- Gökalp, Z. (1976). *Türk medeniyeti tarihi*, Kültür Bakanlığı, 1976.
- Guilbat, S. (1983). *How New York stole the idea of modern art: Abstract expressionism, freedom, and the cold war*, (Arthur Goldhammer, Çev.), University of Chicago Press.
- Gürdaş, B. (2014). 1960'larda Türkiye'de sanatta ulusallık-evrensellik tartışmaları, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 31 (1), 179-180.
- Güvemli, Z. (1956). Yeni Türk Resmi, *Varlık*, 437, 15.
- Kalmık, E. (Kasım 1963). Avrupa'da Türk resim heykel sergisi. *Yeni İnsan*, 11, 18-21.
- Keshmirshakan, H. (2005). Neo-traditionalism and modern Iranian painting: The Saqqa-Khaneh school in the 1960s, *Journal of Iranian Studies*, 38 (4), 607-630.
- Koçak, O. (2001). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce* içinde, Kemalizm cildi (s. 370-418), İletişim Yayınları.
- Koçak, O. (2008). *Modern ve ötesi: Elli yılın sanatına kenar notları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Luca Pietromarchi'nin Giovanni Ponti'ye yazdığı mektup (1953, 3 Aralık). ASAC- Archivio Storico delle Arti Contemporanee (Venedik Bienali Çağdaş Sanatlar Tarihi Arşivi).
- Mürtoğlu, Z. (1966). Ağaç Heykel, V. Tahran Bienali, 1.15 cm Vth Tehran Regional Biennale, exhibition of painting, graphic & sculpture, Pakistan, Turkey, Iran (1963).
- Nabi, Y. (1958, 1 Temmuz). Brüksel sergisinde, *Varlık*, 481, 3.
- Nurullah Berk'in Raymond Cogniat'ya yazdığı mektup, (1961, 20 Temmuz), Fonds Biennale de Paris 1959-1985, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes.
- Safa, P. (1999). 'Batı örneği (1955)' (s.237-240). *20. Asır Avrupa ve Biz* içinde, Ötüken Yayınları.
- Oran, B. (Ed.), (2002). *Türk dış politikası: Kurtuluş Savaşından bugüne olgular, belgeler, yorumlar* (2. Basım), Cilt 1, İletişim Yayınları.
- Smith, S. N. (2016). Introduction to art criticism by Bülent Ecevit, *ARTMargins*, 5 (1), 108-120.
- Sözen, G. (Konuşma) (1968). Sanatçılarla Konuşmalar: Ali Teoman Germaner'le, *Varlık*, 724 (14), 13.
- Plastik sanatlarımızın bugünkü sorunları, Açık Oturum (1967). 1968 *Varlık Yıllığı* içinde, (s.253-254). Varlık Yayınları.
- Pozzi, J. (1953). Splendeur de l'art Turc, *Hommes et mondes*, 81, 87-94.
- Sirel, N. (1958). "Turchia", *La Biennale di Venezia*, Stamperia di Venezia S.P.A.
- Sönmez, N. (2014, 3 Mayıs). 'Nejad Devrim', <http://www.e-skop.com/skopbulten/turk-modernistler-nejad-devrim/1928>.
- Tekeli, İ. (1984). "The Social Context of the development of architecture in Turkey", Renata Holod, Ahmet Evin (Ed.) içinde, *Modern Turkish Architecture*, University of Pennsylvania Press.
- Tollu, Cemal. (1957) "Turchia", IV Bienal de São Paulo, Ediam, Edições Americana de arte e arquitetura.

- Turkish Artists Exhibit at Pennsylvania Academy of the Fine Arts, (1962, 18 Ekim). *News from Turkey*, Vol. 15, No: 42, 1-2.
- Yıldız, E. (2020). An Overview of cultural literacy in Turkey through private contemporary art institutions and independent arts and cultural spaces under the AKP rule, *Critical Arts*, 34 (5), 121-138, 10.1080/02560046.2020.1829669
- Yıldız, E. (2021). Türkiye'nin Uluslararası bienallere 1950'li yıllardaki katılımı, *Art-Sanat*, (16), 575-616. 10.26650/artsanat.2021.16.0020.
- Zaptçioğlu, D. (2012). *Yeterince otantik değilsiniz Padişahım: Modernlik, dindarlık ve özgürlük*, İletişim Yayınları.
- Zubeida, H. (1964). Iran, Pakistan and Turkey regional co-operation for development, *Pakistan Horizon*, 17 (3), 276-285.

The Identity Analysis of Yussef El Guindi's *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*

Yussef El Guindi'nin *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* Oyununun Kimlik Analizi

Gamze Ar, Department of Foreign Languages, Bartın University

Abstract

The meaning of home differs from one person to another. America hosts many hybrid cultures and one of them is the Arab American identity. These people suffer from many hardships not only because of their religious differences, but also their traditional alienation to American culture. This paper will analyze the Egyptian-American playwright Yussef El Guindi's play *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith* (2018), presenting the fear and anxiety for the unknown culture in an Arab American family who struggle with identity problems and the American lifestyle. The concept of in-betweenness will be analyzed in each character and as Stuart Hall mentioned in his theory, this study will carry out "the eye of the needle of the other before it can construct itself" (1996, p. 89). As for identity framework, each character will be examined in terms of identity, gender and religious perspectives. The hardships of each character throws light on various commentaries in relating to the identity analyses and this study will explicitly show how the concept of identity will be shown with different Arab Americans. The cultural conflict is understood with Arab American identities that captivated the hegemonic Americanized thought system in America. While analyzing all characters in the play, this study will present how El Guindi reflects upon the lives of in-between Arab Americans with various issues such as religion, gender and race. While studying themes such as identity, religion, gender and race, the framework will be considered according to the theorists like Homi Bhabha, Stuart Hall, Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Keywords: Otherness, identity, gender, Yussef El Guindi, *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith*.

Academical disciplines/fields: American culture, Arab American theatre, identity.

Özet

Evin anlamı her kişi için farklıdır. Tarih boyunca, Amerika pek çok farklı kültüre ev sahipliği etmiş ve bunlardan birisi de Arap Amerikalılardır. Bu insanlar sadece dinsel farklılıklardan değil, geleneksel yabancılaşmadan dolayı da pek çok zorluklar yaşamışlardır. Bu araştırma Mısırlı Amerikalı oyun yazarı Yussef El Guindi'nin oyunu olan *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith* (2018) inceleyecektir. Bu oyun, Amerikan yaşam tarzına alışmaya çalışan ve kimlik problemleri yaşayan Arap Amerikan kökenli bir ailenin bilinmeyen bir kültürdeki korku ve telaşını anlatmaktadır. Arada kalmışlık terimi her bir karakterde incelenecek ve Stuart Hall'ın teorisinde bahsettiği gibi çalışma "kendini oluşturmadan önce başkasının gözünü" okuyucuya sunacaktır. (1996, s. 89) Kimlik çerçevesinden bakıldığında, her bir karakter kimlik, cinsiyet ve din gibi farklı yönlerden incelenecektir. Bu karakterlerin çektiği zorluklar kimliksel olarak farklı yorumları aydınlatacak ve açık bir şekilde bu bakış açısının farklı Arap Amerikalılardaki yansımaları görülecektir. Kültürel çatışma kavramı, Arap Amerikalı kimlikler ile hegemonyan Amerikan düşünce sisteminde hapsolmuş karakterlere ışık tutmaya çalışacaktır. Oyundaki bütün karakterleri inceleyen çalışma, El Guindi'nin arada kalmış Arap Amerikalıları din, cinsiyet ve ırk gibi farklı konulara değinerek nasıl ele aldığı gösterecektir. Kimlik, din, cinsiyet ve ırk gibi temaları çalışırken, bu çerçeve Homi Bhabha, Stuart Hall, Gilles Deleuze ve Félix Guattari gibi teorisyenlere göre değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Ötekileşme, kimlik, cinsiyet, Yussef El Guindi, *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith*.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Amerikan kültürü, Arap Amerikan tiyatrosu, kimlik.

- **Corresponding Author:** Gamze Ar, The Department of Foreign Languages, Bartın University.
- **Address:** Bartın Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Ağdacı Kampüsü, Bartın.
- **e-mail:** gamzear@bartin.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-8918-2124
- **Available online:** 21.12.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.994814

1. Introduction

For each person, home and sense of belonging are defined differently; for instance, some evaluate home as a geographical place, others consider it as the place where they feel comfortable, or home can mean nostalgic feelings. The most significant point here is to explain identity to understand the concept of home better. Stuart Hall (1996, p. 89), defines identity as “the eye of the needle of the other before it can construct itself.” Culture shapes identity in that all the practices such as everyday language, beliefs and cultural practices affect people subconsciously. At the end of all immediate effects, people are culturized. Hall states:

Identity is always a temporary and unstable effect of relations which define identities by marking differences. Thus, the emphasis here is on the multiplicity of identities and differences rather than on a singular identity and the connections or articulations between the fragments or differences. (Hall and Gay, 1996, p. 89)

This definition shows how identity has a fluid character because mankind with his mind and body is always a mobile being. Therefore, they are open to diverse experiences. The play is a great projection of the intercultural practices and multiculturalism, and it reveals how each character represents the problems of Arab American identity and from which perspectives they are affected. This research examines the struggles and survival of an Arab American family in terms of four aspects: identity, race, religion, and gender.

Minority groups such as Arab Americans experience some generational conflicts in their families in terms of understanding and adapting to the culture. In the history of Arab Americans, 9/11 in 2001 is the most important tragic event and it is considered as the starting point for the Arab American theater as it reflects the historical prejudices against Arab communities in the U.S. Islamophobia is the peak level in those times and many Arab American playwrights highlight this issue. Another definitive word that indicates the essence of Arab American theatre is *transnationalism*. This term is explained as “the processes by which immigrants build social fields that link together their country of origin and their country of settlement” (Schiller, Basch and Blanc-Szanton, 1992, p. 1). He also adds that “Transmigrants develop and maintain multiple relations— familial, economic, social, organizational, religious, and political, that span borders. Transmigrants take actions, make decisions, and feel concerns, and develop identities within social networks that connect them to two or more societies simultaneously” (Schiller, Basch and Blanc-Szanton, 1992, p. 1–2). The multiple social communities that connect construct the mosaics of culture in terms of assimilation or acculturation.

Historically, Egyptian Americans are seen as recent comers to the U.S and so they began to emigrate to America in the twentieth century. Because of being far away from their cultures and traditions, they feel alienated in their new country, America. They suffer from various historical chaotic experiences such as the Arab-Israeli War, and their traumatic minds attempt to create a space for living better. Many of them settled down in New York, Florida, California and Texas. Their historical background is narrated by Mikhail as follows:

Although the majority left for economic or educational reasons, many Copts, Jews, and conservative Muslims emigrated because they were concerned about political developments in Egypt. Thousands of others left after Egypt's 1967 defeat in the Arab-Israeli War, with approximately 15,000 Egyptians immigrating to the United States from 1967 to 1977. The following three decades witnessed unprecedented movements of large Egyptian populations not only to the United States and Canada but also to Australia, Europe, and the Gulf Arab countries. Records from 2005 break down the immigration patterns by percentage: 11 percent of Egyptian Americans living in the United States at that time arrived before 1970. Another 18 percent immigrated in the 1970s, with the largest percentage—27 percent—arriving in the 1980s. (Mikhail, 2014, p. 62)

In *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith* (2018), the characters are the embodiment of psychologically continuous mobility and fragmented identities. As mentioned in the headline, ten implies the characters' numbers, and each is seen as the acrobat because of acting according to society's regulated roles. At that point, the sending and receiving countries do not harmonize and they create conflict between each other because the cultural and traditional practices have diverse characteristics in terms of revealing the religious and social worldviews. The question of home and belongingness can play important roles in addressing the issue of identity searching in Arab American theatres, and one of them is Yussef El Guindi's *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith*. El Guindi has both identities such as Egyptian and American because of being born in Egypt but growing up in America. His play projects the Arab American family drama which deals with different problems in Los Angeles. Ten acrobats, which Guindi refers to each character of the play, suffer from some identity problems and El Guindi reflects this story with sharp humor.

The Introduction part will focus on the play *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith* and its writer Yussef El Guindi (1960-) that are briefly examined with the historical and cultural backgrounds in relating to the Arab American context. After that, the paper will present El Guindi's life to understand better the context of the analysis. Afterward, the main part which is the analysis of *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith* will reflect the character analysis via four diverse perspectives such as identity, religion, race and gender. Each constructs the analysis differently. The identity analysis will be seen with significant theorists like Stuart Hall, Gilles Deleuze, Félix Guattari and Julia Kristeva. The eleven characters will be examined with these theorists' cultural practices. The other analysis will be about religion which states how the Arab identities see Islam and, indeed, how America reacts towards them. The racial analysis will be also shown with the discriminated Arab identities in American society. Ethnic diversity always creates a problem in hybrid American life, and El Guindi indicates this multidimensional aspect with perfect illustrations in the play. Lastly, the gender analysis will emphasize the hijab issue in Islam, and it analyzes how Arab American women suffer from the hijab and covering their heads in dominant Christian society. The last part of the study will be the conclusion with the summarizing clues and information about El Guindi's play and analysis. The aim of this paper is to highlight the Arab American struggles within the frame of diverse theories like identity, race, religion and gender.

Yussef El Guindi is an important Egyptian-American playwright in the field of Arab American theatre because his plays are involved in both personal and political outlook. His personal experiences construct the background of his plays and he states: "I see myself as writing in the tradition of the quintessential American narrative, which is primarily the immigrant narrative. That has been my life experience" (Qualey, 2012, para. 12). In his plays, he generally deals with the immigration contexts and identity analysis such as the search of belongingness, otherness, the concept of home, roots, etc. El Guindi is a great playwright with his authentic themes which reflect the conflict between two cultures like Arab and America. His ethnic background and growing up experiences provide to shape his artistic style. He also "the 2009 winner of the Osborn Award by the American Theater Critics Association and 2008 winner of ACT's New Play Award" (Sierra, 2010, para. 5). All these successes indicate how he is a good projector of Arab American experiences, especially the generations collide in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*.

He generally deals with immigrant experiences and intergenerational conflicts. At that point, the Muslim family life constructs the background of his plays. "Egypt should have felt like home, but with his European childhood and broken Arabic, Mr. El Guindi says in many ways he did not fit in and was called by a mildly derogatory Arabic word for foreigner" (Stack, 2015, para. 10). He determines the atmosphere of his plays with the language choices; for example, he presents the colloquial Arabic speeches in the conversation of Arab Americans and it is the most obvious indicator to imply the characters' identity complexities. Furthermore, he mostly uses traditional motifs and symbols to demonstrate cultural differences such as Islamic motifs or traditional iconographies. The sense of belonging and home are other important themes in El Guindi's plays in that these issues create the in-betweenness in the context of Arab American theatre.

2. The Analysis of *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith*

Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith (2018) is Yussef El Guindi's play after post 9/11 which can be considered as the starting point for the Arab American theatre. In addition to the historical background of the play, present-time elements such as the special fest Ramadan, family matching marriage, and hijab which is a special cloth for covering women are shown in the play. All these things are the symbolizations of Arab culture, but the problem arises that all of them appear in American society. America is known as the melting pot with embracing many diverse nations; however, these nations start to lose their own cultures and practices under the oppressive and dominant American capitalist system. At that point, the definition

of assimilation can light on this issue. Sociologically, assimilation “has been defined as a multidimensional process of boundary reduction and brokering which blurs or dissolves an ethnic distinction and the social and cultural differences and identities associated with it” (Rumbaut, 2015, p. 2). The determinative elements such as age, gender, citizenship, and generations can vary in receiving and sending countries, and so these differences create the otherness for Arab Americans in this context. Moreover, the social and political situations of home and host countries provide to understand better the background of play and characters’ moods.

The play is mainly about an Arab American family who is suffering from many hardships like in-betweenness, otherness and the complexity of home. Their searching constructs the essential part of the play. This family’s parents are Kamal and Mona. The father Kamal is a typical Arab character because he is still using the language of his own nation such as “Assalam alaykum.” (El Guindi, 2018, p. 25) On the other hand, the mother Mona seems more adaptable than Kamal. However, she lives her feelings in herself. She is trying to be peacemaker in the family. They have three children: Tawfiq, Huwaida and Hamza. Tawfiq does not believe his Arab American identity. Instead, he thinks himself as an American. He is against Arabic traditions. Huwaida lives in-betweenness with the differences of clothing system and marriage stuffs. The last child is Hamza who cannot determine his sexuality. Besides this main family, there is one more family with Aziz and Murad. The father Aziz tries to make his son marry with Huwaida that these children do not see each other in the beginning of the play. It is a kind of family arranged marriage. This family’s males are mentioned and they also suffer from identity problems with Americanization. In the play, there are also some Americanized representations such as the psychologist Pauline, customs officers and cops. These characters are the great symbolizations for indicating the superficial Americanized ideologies such as the prejudiced discourses about Islam or its practices. All these characters will be explained with their identity struggles from the play’s dialogues.

2.1. Identity Analysis

El Guindi’s play is an Arab American drama, mainly involving the issues of family, immigrant, and intergenerational conflicts. He creates ten scenes throughout the play and each of them reflects the state of becoming which can be also integrated with Julia Kristeva’s abject position. For Kristeva (1982, p. 2), abject “draws me toward the place where meaning collapses.” In the play, El Guindi creates his characters in their destructive worlds that symbolically refer to their fragmentations on the path of identity and home. Transnational identity is an important aspect of stating the collapse of belongingness to somewhere or something. The play’s main characters Kamal and Mona are the parents of three children Tawfiq, Huwaida, and Hamza, and all these children are lost in their identity searches as they conflict with their own homeland culture. The parents’ Kamal and Mona are first-generation Arab Americans and they are strictly bounded with their cultural identities and Islam. In America, they are still using Arabic words and carrying out the traditional practices such as fasting in Ramadan or praying in their language. On the other side, their children are in different depressions such as atheism, homosexual desires, and the cloth of hijab. Throughout the play, some characters such as psychologist Pauline, the customs officer, and Kevin are seen as the embodiment of prejudiced American society that rises with 9/11 in America. They see Arabs as terrorists and their acts are misunderstood in their outlook. Besides, their religious practices are contrary to the American belief system, and so there is another cause of prejudices that is created by American society.

From the perspective of identity conflict, Kamal and Mona are the authentic figures to be examined in the play. Kamal is the father of the Arab-American family and he strictly carries out the principles of Islam in American society. He also uses Arabic expressions such as “Inshallah...Inshallah” (El Guindi, 2018, p. 25) and “Allah yarhamah” (El Guindi, 2018, p. 93). He also obeys the rules of Ramadan while fasting at that time. He wants to see that all his children follow the Islamic rules and obey himself as the father. However, he is disappointed with their aggressive behaviors which will be explained. Kamal also tries to create his home with some iconographies such as carpet and oud in the play. Thus, it can be said that the sense of belongingness is attached with the iconographic concept as he tries to construct his ideally suitable world with Islamic and Arabic cultural practices in America.

Mona is the mother of this Arab-American family in the play and she is much more modest than Kamal as she does not judge her children except for Huwaida’s clothes. She carries out Arabic cultural practices and Islamic rules in her life, but she also adapts to the life of America because of her sympathetic behaviors toward her children. For instance, she tries to stop Kamal’s ironic statements to Tawfiq’s atheistic beliefs.

KAMAL. Of course, it matters. It matters if our children have become so irresponsible, they don’t know how to behave.

MONA. Kamal, it's the floor. It's dirt, it's not a crisis.

KAMAL. It tells me they have no respect for anything anymore. Were you here the entire time?

MONA. Don't worry about it. (El Guindi, 2018, p. 28)

In this scene, Kamal is angry about his son Tawfiq who behaves inappropriately in the context of Arab traditions. For example, he is not kissing his father's hand or not using Arabic words in his life. As clearly stated in these dialogues, Mona tries to tell that it is not a crisis and she tries to show the respect here or she behaves in this way in case of not extending the discussion between Kamal and Tawfiq. Both of the parents, Mona and Kamal are always changing the furniture, which is the embodiment of their Arabic identities in the play. It is the indicator of their adaptation process in America as they do not get accustomed to living with American cultural practices. This alteration symbolizes their fluidity and 'becoming' process in the Western world. There is always an uncertainty in their identities because they are living in "a process of celebrating dynamic spaces of cultural change characterized by shifting identities" (Kalua, 2009, p. 23). This quotation reflects Homi Bhabha's (1994) third space theory defined "as a metaphorical space in which two or more disparate social or cultural paradigms interact to form new or hybrid ways of thinking or being" (Bhabha, 1994, as cited in Roy, 2017, p. 3). Mona and Kamal create their third space as they are located far away from their home country which is not seen on the map according to the statement of Mona "What roots? These sounds come from a country that is not on the map" (El Guindi, 2018, p. 2).

Unlike Kamal, the mother Mona's roots are everywhere just like *rhizome*¹ which is the definition of Deleuze and Guattari in *A Thousand Plateaus* as she does not want to live in Egypt, but she is still carrying out Arabic principles in her life despite living in America. From the Westernized side, Mona is also a modest and understandable character. Thus, it can be said that she has a much more harmonious nature rather than other characters in the play. Mona, here, uses the performativity which shows her suitable behaviors in the American culture, and her adaptable side with her reactions against Tawfiq and Hamza also makes her Americanize. However, she is strongly against Huwaida's cloth in the play and it can be commented Mona's reaction against Huwaida is the symbolization of subconsciously restricted gender roles in her mind.

Murad and Aziz also live different identity struggles in the same family. They do not live in America, but they are affected by the American popular culture. In the play, they come from Egypt so that the father Aziz wants his son Murad and Huwaida from the Fawzi family to get engaged. However, Huwaida and Murad do not want. At that point, Murad's dream and behaviors indicate how he is afraid of the dominant American culture even though he does not live there. He thinks that he can lose himself in America, and his statement "I'd never survive in America" (El Guindi, 2018, p. 81) clearly explains his anxiety towards the capitalist American society. His emotional weakness and fear are the background of this feeling.

From the aspect of identity analysis, Tawfiq can be seen as self-abjection because he questions God and later rejects it. Julia Kristeva's explanation about the loss abjection states how the self individually experiences the state of loss. Kristeva presents: "The abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural loss that laid the foundations of its own being" (Kristeva, 1982, p. 5). The loss here illustrates the absence of God in that Tawfiq cannot see or understand this phenomenon because of living cultural dilemmas and multiplicity. Moreover, the intergenerational conflict between Kamal and his children explores the idea of incompatible behaviors because Kamal's identity belongs to his home country; on the other side, his children have fragmented identities because of being born into the American lifestyle. Kamal's following statements show his regret of coming to America:

This will be in his record. This - stain. This...abomination. This is public record. You know this is public record? For everyone to see. This will spread like wild fire - in the community, and back to Egypt. Oh, they will love this. We will be the best show in town. We are supplying them with all the drama they need. Switch off your televisions and come see the Fawzi family as they explode. First my son goes insane and becomes an atheist. Then my daughter goes insane and dumps the engagement. And now my other son goes insane and goes fornicating in the bushes. What happened? Did they change the drinking water on us? Is there a

¹ This philosophical term is created by Gilles Deleuze and Félix Guattari in their *Capitalism and Schizophrenia* (1972-1980) project. It means multiplicity and connection to any other things in life. There is no strict or boundary here. Thus, *rhizome* perfectly explains Mona's situation with her unbounded life and desires in life.

virus going round that is affecting our ability to be sane? Decent? Oh. (El Guindi, 2018, p. 84-85)

In the analysis of identities for each character, religion is one of the most significant issues in this play and El Guindi reveals this concept with the use of anger, fear, love, and disappointment. Tawfiq can be the best projection for the fragmentation of religion as he is lost in the religious phenomenon. He is also the representation of religious collapse in Islam. Tawfiq is the son of Kamal and Mona, and he is a second-generation Arab American because of being born in America. His religious emptiness causes him to be an atheist in the play and each character reacts towards his atheism differently; for example, Kamal sees this situation as an illness with the statement "I would seek medical advice" (El Guindi, 2018, p. 62). On the other hand, Aziz is curious about atheism and he tells: "Every family should have an atheist. It keeps God's voice fresh and the faithful on their toes" (El Guindi, 2018, p. 97). Aziz's statement can be seen as an ironic commentary in El Guindi's perspective because it manifests how people are oppressed by religious practices and they change their religions in the end. Tawfiq's character embraces the American cultural system because of having free and open-minded ideas. For instance, he is also against the arranged marriage and he tries to meet Huwaida and Murad before their engagement. Even the following brief conversation between Kamal and Tawfiq sheds light on their diverse characters:

TAWFIQ. Hi.

KAMAL. Assalam alaykum. (El Guindi, 2018, p. 25)

Tawfiq does not use any Arabic expression because he does not consider himself as an Arab. He is much more American with his free individual state of being. Tawfiq also approaches the events rationalistically and rationalism is one of the principles in American culture. For example, he states the choices of Hamza, Huwaida, and himself with the following expression "No one was harmed. This isn't a crime" (El Guindi, 2018, p. 85).

There are also some examples showing the prejudgments of America in the play. The first example is the conversation between Pauline and Huwaida, indicating the religious conflict. Pauline explains Islam in her mind as follows:

[...] your religion has stopped being a living, breathing support and has become instead an excuse for men to put down women... It's not okay that we take on the prejudices of one gender and make them our own. So that we women end up being the gatekeepers of our own oppression; to the point that we make of our manacles things of pride and even become vain about it. I don't know how you can call yourself a feminist and say that, and cover yourself as if you have something to be ashamed about, as if you have anything to apologize for. (El Guindi, 2018, p. 72)

Pauline here criticizes Islam in terms of creating taboos for women in society because it is in favor of men. Veiling is seen as covering something ashamed in the Western perspective. Thus, Islam is considered as the opposition to the development of women and feminism in the Westernized thought system. Huwaida in her dream saw herself as wearing a bikini and covering her head. It is a great projection of the clash between two religions in Huwaida's subconscious mind. She cannot explain herself but she is the in-between situation.

The end of the play reveals the theme of universality and it is an absolute message in the play. This unifying theme embraces all kinds of human beings without recognizing their religious or ethnic differences. The most important thing is to share life. In the end, H.D. (Huwaida's Double) states the significance of Ramadan while emphasizing the idea of God and uniting all family members as follows:

The thing I like most about Ramadan?... it encourages you to remember God. [...] But - what really makes Ramadan special for me - is the time just before we eat. When the whole family and the friends you've invited gather around the table and there's this wonderful anticipation of something delicious about to happen. Of relief. And bounty. Of something about to be shared. And it's that. That's the thing that makes the month of fasting extra special. The sense in the room that you've all been through something together. Most times of the year you come to the table all in your own little worlds, but at Ramadan - you come to the table experiencing a shared world. [...] (El Guindi, 2018, p. 119-120)

These statements show not only the moral but also the humanistic message because of gathering all the family together. It is great solidarity especially for Muslims and El Guindi here implies the significance of faith. Even though Arab Americans live far away from their home country, these kinds of activities such as religious practices prevent them to feel like foreigners and construct their little home in America. This home can be considered as the third space in Homi Bhabha's theory. However, there is no clash between the two cultures at the end of the play. Besides, it is all about the Muslim heritage and its practices, and it awakens good feelings and hope for the audience. For Bhabha, third space means "the encounter of two social groups with different cultural traditions and potentials of power as a special kind of negotiation or translation" (Ikas and Wagner, 2009, p. 2). Bhabha's definition is seen in many parts of the play such as the contest of Huwaida's beauty pageant, Hamza's sexual dilemma, and Tawfiq's questioning God. All these examples point out the cross-cultural issues and they bring about the identity crisis for themselves.

Each character is perfectly constructed for revealing the collision of ethnicities. The prejudice of the Western thought system is seen with a customs officer in the dream of Murad who comes to America to get engage with Huwaida. This marriage decision is taken by the parents of children and it reveals how the family is the decision-maker in Arabic culture. In the dream of Murad, a customs officer behaves as if Murad's supposed bag is the bomb squad. In the play, these prejudices are indicated in this way:

CUSTOMS OFFICER. Whose suitcase is this?

MURAD. I didn't come with that.

CUSTOMS OFFICER. Uh-huh. (Into a walkie-talkie.) Bomb squad.

H.D. Murad!

CUSTOMS OFFICER. (To Murad.) Passport please. (Murad searches his pockets for his passport.) (El Guindi, 2018, p. 78-79)

These dialogues show the post-traumatic 9/11 event in history. In the minds of people, there is still some stereotypical Arab image that causes emotional difficulties. The characters' dreams symbolize their fear of the American culture in which they have to live. Some characters' dreams such as the ones of Huwaida or Murad sheds light on their psychological background. Multicultural outlooks construct their marginalized identities in the minority groups like Arab Americans in this context.

In *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith* (2018), it is important to consider how iconographic things such as hijab, Ramadan, oud, mosque create the home and belongingness for the first-generation Arab Americans such as Kamal and Mona. The oud reveals the nostalgia for a homeland because its melodies remind their ancestry. Hijab which is a covering cloth for women represents the religious principles in Islam that are included in the clothing rules such as covering women's head or not drinking alcohol. It causes to feel the otherness for Huwaida in her daily life. In the play, Huwaida is also seen with H.D. and she reflects her anger and fear against hijab and Islam in her dream with H.D. who is Huwaida's Double. In her dream, H.D. wears a bikini and hijab together and it implies the sense of becoming rather than being because of her in-betweenness. It can be said that race or ethnicity comes with religious iconographies and practices, and it creates the characters' subconsciously affected minds.

Kevin is the great symbolization of Arab American's sexual fear in American society because of being a homosexual. He approaches Hamza who plays the oud, and Kevin tries to seduce him. In the conversation between Kevin and Hamza, some statements express Kevin's thoughts about the mythic appearance of the oud. These dialogues are shown with the following statements:

KEVIN. You know, there's a funny myth attached to the invention of the oud. Do you know it? (Kevin holds out the oud. Hamza takes it.)

HAMZA. No.

KEVIN. Well...it is said - the myth goes, that the oud was invented by Lamak, a direct descendant of Cain. The sixth grandson of Adam. And when Lamak's son died, he hung his remains on a tree, for some reason. And when the remains dried out, when they were completely desiccated, the skeleton suggested the form of the oud.... And from that moment on, God gave the sons of Cain the know-how to make musical instruments. And so... they did. Lamak invented the oud, the drum and the harp. And these instruments became celebrated for treating illnesses. For reviving the heart; invigorating the body. Creating balance. - Fascinating, huh? (El Guindi, 2018, p. 52)

This Orientalist mythical story starts with Kevin's prejudiced expression such as the "funny myth." Moreover, the religious identities such as Cain and Adam are seen as the parts of mythological story in the eyes of Kevin who is the representation of the dominant Westernized belief system. The conversation between Hamza and Kevin also reflects how Hamza is a passive character in front of Kevin who is an active authority with his speeches and gestures. Also, Kevin does not accept the answer 'San Diego' when Hamza tells them where he is from. Kevin's question "I mean - where's your family from?" typically reflects that Americans do not consider Arab Americans are from anywhere in America. It is a kind of ethnic discrimination.

Gender is another significant point for revealing the characters' fragmented identities. For example, Huwaida's family matching marriage plan and her sufferings with hijab are great projections for demonstrating the domestic nature of women. On the other side, men like Kamal are seen as the leader of the Arab society in that Aziz and Murad come to the engagement rather than women. It sheds light on the patriarchal Arab society like many parts of the world. It is an interesting point that Pauline cannot understand the veiled women and criticizes them despite being a woman. Rather, she is a woman despite her ethnic difference, and her prejudiced commentary about the veiling and hijab makes Muslim women outcasted beings in American society. Another fragmentation in gender is Hamza's homosexuality, and his oppressed sexual desires come from his completely homeless between two countries. Hamza's marginalized identity cannot be seen as normal in both Arab and American societies as the conservative American policies put him in jail in the Reagan times. These gendered choices such as homosexuality are seen as an illness in the eyes of most people and it creates a big problem all over the world.

From the perspective of gender, Huwaida is another victim living inner conflicts. Huwaida is the daughter of Kamal and Mona, and she is a second-generation Arab American. She is studying mathematics besides minoring in art because of her family's artistic background. She is seen as the embodiment of in-betweenness as her dream showing the subconscious field explores her duality like the combination of bikini and veiled cloth. In the dream of Huwaida, her double-conscious character Huwaida's Double appears and this character symbolizes Huwaida's real self in that she reveals the untold speeches which even Huwaida cannot admit herself. Huwaida and H.D. are always in a conflict due to support different world views. Furthermore, veiled figures in the dream are the reflection of the Arab community believing in Islam and its rules. These figures judge H.D. because of breaking the rules of Islam while wearing a bikini or expressing her ideas comfortably. The following dialogue explicitly shows how Huwaida and H.D. are in discussion and veiled figures projects the oppressive Islam religion in the mind of Huwaida:

HUWAIDA. (To Pauline.) And that's the end of the dream.

H.D. No, it's not. I haven't sung yet.

HUWAIDA. (To H.D.) I'm sorry, you're done.

H.D. And I haven't made my speech about making the world a better place.

HUWAIDA. Please get off the stage. (El Guindi, 2018, p. 13)

Huwaida also criticizes the marriage system in America, but later she decides not to get engage with Murad in the family matching procedure. This issue shows that she is neither American nor Egyptian. Her continuous 'becoming' situation indicates her fragmented identity because there are some uncertainties inside her thoughts.

Pauline is the psychologist of Huwaida and she is inquiring what the choices of Huwaida are. She is seen as the embodiment of prejudiced Western thought system because the following statements demonstrates her ideas about the veiled women and Islam:

[...] And I can't imagine that's what any religion is supposed to do. Protect, yes, but imprison? - I am trying to be sensitive to your faith and I know I'm woefully ignorant and God knows we could all do a little more to jump these abysses that separate us but, I do think...I just...I have to come right out and say that I think your religion is bad news for women [...] your religion has stopped being a living, breathing support and has become instead an excuse for men to put down women [...] It's not okay that we take on the prejudices of one gender and make them our own. So that we women end up being the gatekeepers of our own oppression; to the point that we make of our manacles things of pride and even become vain about it. I don't know how you can call yourself a feminist and say

that, and cover yourself as if you have something to be ashamed about, as if you have anything to apologize for. (El Guindi, 2018, p. 72)

Pauline here judges Huwaida's feminist identity because of her hijab, and indeed, she thinks that Islam captivates women with its principles such as the obligation of veiling. Pauline's statements mentioned-above create the marginalization for Huwaida and they also show how even the psychologist Pauline is the lack of understanding Arab American identities. Pauline does not understand the essence of Islam and she states: "Because I don't see any signs of God in demanding women hide themselves" (El Guindi, 2018, p. 74). It can be said that without internalizing Islam, it is impossible to accept it for American society. It comes from the cultural conflict that the principles of Islam and Christianity opposes between each other. With this quota, it is also seen that America makes Arab Americans otherize and it is the result of prejudiced American society.

Hamza is also seen as the victim of gendered society. He generally plays the oud which is the ancestral musical instrument. Hamza does not question anything else in his life, and he is the victim of religious oppression in that he cannot admit his homosexual desires to himself. His obedient nature makes him a passive human being, unlike Tawfiq. The conversation mentioned-below between Hamza and Kevin shows that Hamza wants to believe in Islam and he does not accept bad thoughts about them:

HAMZA. I have to go home.

KEVIN. Is it a high? Fasting? I'd love to try it one day. I find so much of that culture intriguing. I wish I was a Muslim.

HAMZA. Why?

KEVIN. I don't know. I just think I'd take to it.

HAMZA. Muslims don't do this.

KEVIN. Sure, they do. One of my best lovers was a Muslim.

HAMZA. He wasn't a real Muslim then.

KEVIN. He thought he was. Is that what's troubling you? Not what a devout Muslim does? Is a devout Muslim and a devout human being two different things? It's a shame how so many religions end up being such killjoys.

HAMZA. My religion isn't that.

KEVIN. I can relate. I was a Catholic. I loved the whole thing. Loved the saints, loved praying to Mary. I just couldn't take being called a perpetual sinner. (El Guindi, 2018, p. 55)

For Hamza being Muslim is to obey the rules according to this conversation; however, he recalcitrates the Islamic principles and gets love with Kevin. This situation reveals how he is in-between in terms of religious choices as he does not know how to behave. He tries to carry out the Islamic principles such as fasting or praying, but his sexual desire breaks the rules in Islam. Hamza also keeps silent after having come home from jail and this silent behavior can be seen as his resistance against the oppressive and religious practices. Kevin can be seen as the representation of religious freedom with his homosexual identity here. Furthermore, Kevin, like Pauline, reflects the prejudiced American culture with the question of where Hamza originally comes from. He does not accept San Diego as the answer and this behavior pushes Hamza to feel like an *other* because he does not belong to America in the eyes of Westernized people.

3. Conclusion

The Arab American identity is the state of becoming rather than being because they are always seen as the other and alien in America. For them, not only identity but also religion creates a problem in that their cultural practices are completely different from American practices. Yussef El Guindi's *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith* (2018) is a perfect projection of the Egyptian American family which experiences the world of fear, anger, and love. The collision of ethnicities such as Arab and American mostly affects the second-generation Egyptian Americans in terms of creating disillusionment in their lives. The Arab American theatre was born with the event of 9/11 because after this event many Arab American playwrights started to construct networks between each other. El Guindi talking about his opinions on 9/11, says that "For the longest time Arab issues or Muslim issues just had not been on the radar. Then came 9/11. 'Suddenly there were calls for plays.'" (Smith, 2006, para. 3). They generally deal with religious, national,

and ethnic themes which reveal the idea of belongingness. The identity crisis is seen as the primary result in the Arab American theater in that these people carry out different cultural practices in America. The migrant experiences also present the idea of multiplicity and transnational identities in addition to the migrant's adaptation processes.

In El Guindi's *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith* (2018), each character draws an authentic image in the eyes of audiences; for example, the second-generation children such as Tawfiq, Huwaida, and Hamza are the embodiment of American society's victims. There is no beginning and ending for them; these generations are the projection of in-betweenness. In this context, the home country is Egypt whose religion is Islam and it is ruled under the patriarchal system; on the other side, America is the country of freedom. These distinctions between receiving and sending countries create the psychological emptiness in the characters' mental states. The first generations like Mona and Kamal differently experience rather than their children. For example, both use Arabic words in their daily lives. However, Kamal has a nostalgia for his home country; on the other side, Mona thinks that it was the right choice to come to America because of Egypt's tumultuous historical complexities. Thus, it is important to understand the background of migration experiences.

Yussef El Guindi is a significant playwright in the field of diasporic studying and he examines the meaning of home and hybrid identities. Immigrants' explorations of their selves are the main problems for achieving their identities. They are still using their language in America and it can be seen as a resistance to the mainstream American culture. They try to protect their own cultures and El Guindi addresses them as acrobats who perform the great balance on a thin rope. This resemblance implies how the characters strive to balance between two cultures. El Guindi's great simile shows his genius ability and he also merged this simile with the faith which creates the irony here as many characters' faiths are in the fragmented structure. It can be said that they search for who they are and where they belong to. The study offers some important insights into the identity analysis and diasporic studying of Arab American theatre. El Guindi states his ideas about the invisibility of Arab Americans as follows:

Because there are so few depictions of Arab American life in our theater, people have wanted me to give it a very, very affirmative view of who we are... But in order to humanize a people, you need to show them warts and all. Our humanity lives in our cracks and wounds. How can you affirm something without talking about everything? (Hill, H. and Amin D, 2009, p. xxvi)

It is seen that Arab Americans want to be visible in America and Arab American playwrights such as El Guindi achieve it with their masterpieces. The self-identification with these kinds of plays attributes the authentic symbolization for Arab Americans, and *Ten Acrobats in An Amazing Leap of Faith* is one of the plays revealing the immigrant family drama. All characters experience cultural conflicts from diverse sides and each is the embodiment of marginalized fragmented life in America. With America's mosaics in its culture, it becomes a complicated nation for immigrants living in America. El Guindi's play is one of them that suffers from the identity crisis and in-betweenness with the alienated Americanized behaviors. Immigrant experiences arise from the search for a new place, and people had to leave their home countries because of some reasons such as historical oppressions, economic problems or social fragmentations in themselves. El Guindi explores the idea of home and feeling alien or outcast with different traditional practices. He emphasizes these people are in the process of becoming rather than being because they always search for their belongingness psychologically and psychically. Thus, it is fundamental to say that there is no definitive point of view for the Arab Americans as they are in-between nations.

References

- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- El Guindi, Y. (2018). *Ten acrobats in an amazing leap of faith*. Robert A. Freedman Dramatic Agency.
- Hall, S. and Gay, P. D. (Eds.). (1996). *Questions of cultural identity*. Sage.
- Hill, H. and Amin D. (2009). *Salaam. Peace an anthology of Middle Eastern-American drama*. Theatre Communication Group.
- Ikas, K. and Wagner, G. (Eds.). (2009). *Communicating in the third space*. Routledge.
- Kalua, F. (2009). Homi Bhabha's third space and African identity. *Journal of African Cultural Studies Publication*, 21(1), p. 23-32.

- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror a essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia UP.
- Mikhail, M. (2014). Egyptian Americans. In T. Riggs (Ed.), *Gale encyclopedia of multicultural America* (3rd Ed.) (pp. 61-71). Gale.
- Roy, B. K. (2017). *Cultural identity and third space: An exploration of their connection in a title I school*. [Doctoral Dissertation, Arizona State University]. ProQuest Dissertations and Theses database (Order No. 10607271).
<https://www.proquest.com/openview/044ab6cd6f38d32b60e091aaad9da06b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Rumbaut, R. G. (2015). Assimilation of immigrants. In James D. Wright (Ed.), *International encyclopedia of the social & behavioral sciences* (2nd Ed.) (pp. 81-87). <https://ssrn.com/abstract=2595896>
- Schiller, N. G., Basch, L. and Blanc-Szanton, C. (1992). Transnationalism: A new analytic framework for understanding migration. *Annals of the New York Academy of sciences*, 645 (1), pp. 1-24.
doi:10.1111/j.1749-6632.1992.tb33484.x
- Sierra, G. (2010, May 18). ACT & Icicle creek announces new play festival: An uncorked conversation 8/23, 8/24. *Broadway world Seattle*. <https://www.broadwayworld.com/seattle/article/ACT-Icicle-Creek-Announces-New-Play-Festival-An-Uncorked-Conversation-823-824-20100518>
- Smith, D. (2006, February 11). For Arab-American playwrights, a sense of purpose. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2006/02/11/theater/newsandfeatures/for-arabamerican-playwrights-a-sense-of-purpose.html>
- Stack, L. (2015, July 29). In Yussef El Guindi's plays, personal and political are in bed together. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/08/02/theater/in-yussef-el-guindis-threesome-personal-and-political-are-in-bed-together.html>
- Qualey, M. L. (2012, April 15). Yussef El Guindi: Staging the Egyptian-American experience. *Egypt Independent*. <https://egyptindependent.com/yussef-el-guindi-staging-egyptianamerican-experience/>

Joseph Beuys'un Sanatında Yağ ve Keçe

Oil and Felt in Joseph Beuys Art

Derya Şahin, *Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, İnönü Üniversitesi*

Özet

Her insan sanatçıdır, söylemiyle toplumdaki herkesi sahip oldukları sanatsal yetiler aracılığıyla sanatsal yaratım sürecine dahil eden Alman sanatçı Joseph Beuys; grafik, resim, heykel, performans, video sanatı ve enstalasyon üzerine çalışmalar yapmış çok yönlü bir sanatçıdır. Alışılmış sanat nesnesinin dışlandığı, bitmiş eser yerine sürecin değer kazandığı, insanı düşünmeye ve sorgulamaya yönelten bir sanat anlayışını benimseyen Beuys, sanatın iyileştirici gücüne de inanmaktadır.

Sanatçının çalışmalarında ses ve düşünce gibi görünmez malzemelerin varlığının yanı sıra geçmişte mitsel öyküye uzanan keçe ve yağ önemli yere sahip olan malzemelerdir. Mite göre esir kaldığı dönemlerde sanatçıyı yeniden hayata bağlayan yağ ve keçe ikilisi, sanatçının ileride gerçekleştireceği yapıtlarında da sıkça karşımıza çıkacak ve Beuys'un sanatının temel malzemelerinden olacaktır.

Betimsel tarama modeli ile gerçekleştirilen araştırmada, Beuys'un sanat anlayışı ve yapıtları ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Araştırma, Beuys'un genellikle tercih ettiği malzemelerinden olan yağ ve keçe kullandığı eserlerle ve bu malzemeleri kullanımına yönelik görüşlerle sınırlandırılmıştır. Buna yönelik sanatçının malzeme seçiminde bağlantısı olduğu düşünülen yaşamı, sanat anlayışı ve mitsel öyküsüne de yer verilmiştir.

Araştırma bulgularına göre yağ ve keçeyi sembolik anlamlar yükleyerek kullanan sanatçının bu malzemeleri, dönüşümün, enerjinin, yalıtımın, iradenin, hayata bağlayıcılığın, toplumsal sağlamanın birer simgesi olarak kullandığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Joseph Beuys, sanat, yapıt, malzeme, yağ, keçe.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Plastik Sanatlar, heykel, enstalasyon.

Abstract

German artist Joseph Beuys included everyone in the creation process through their artistic abilities with the words *Every person is an artist*. He was a versatile artist who worked on graphics, painting, sculpture, performance, video art and installation. Beuys also believed in the healing power of art, adopting an understanding in which the ordinary art object is excluded, in favour of the value of the finished work which leads people to think and question.

In addition to the existence of invisible materials such as sound and thought in the works of the artist, both felt and oil, which can be seen in history and mythology, have an important place.

According to the myth, oil and felt, which reconnected the artist to life during his captivity, frequently appeared in the artist's future works and became one of the basic materials of Beuys' art.

In the research carried out using the descriptive scanning model, a literature review was conducted on Beuys's understanding of art and his works. The research is limited to the works in which oil and felt are used, which were among the materials that Beuys generally preferred, and the views on the use of these materials. This is then related to his life, and his understanding of art and mythology.

According to the research findings, it has been seen that the artist, uses oil and felt these as symbols of transformation, energy, insulation, will, binding to life, and social recovery.

Keywords: Joseph Beuys, art, artwork, material, oil, felt.

Academical disciplines/fields: Plastic Arts, sculpture, installation.

- **Sorumlu Yazar:** Derya Şahin, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, İnönü Üniversitesi.
- **Adres:** İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı, Kampüs, Malatya.
- **e-posta:** derya2181@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-6814-898X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 27.12.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.1015346

Geliş tarihi: 27.10.2021 / **Kabul tarihi:** 06.12.2021

1. Giriş

Sanat dünyayı değiştirebilecek bir güç müdür ya da değiştirebilecek kadar güçlü müdür? Sanatçı Joseph Beuys için sanat her ikisidir. Beuys, değişime önce düşüncelerden başlamak gerektiğine inanır. Çünkü düşünceler plastiktir ve şekil alabilmektedir. Değişen düşünceler dünyayı da değiştirecektir. İnsan düşüncesi ve eylemi olan sanat, bu değişime öncülük edecektir.

Beuys'a göre "Bütün bu bozuk düzeni yerinden oynatabilecek tek şey heykel kavramıdır" (Beuys vd., 2005, s. 108) ve "(...) toplumsal sistemin baskıcı etkilerini söküp ortadan kaldırmaya ancak sanatın gücü yeter" (aktaran Yılmaz, 2013, s. 165). Sanatın gücünün de ancak her insanın toplumsal yapının bir yaratıcısı olduğu zaman gerçeklik kazanabileceğine inanır. Böylece sanatı; her yerde ve herkes tarafından var edilebilen bir olgu, açıklayıcı olmaktan öte, -değiştirici- bir güç olarak görür. Çoğu çalışmasında da sanatın iyileştirici rolüne vurgu yapar. Çünkü hasta olarak gördüğü toplumun iyileştirilmesi gerektiğine inanır.

Bu iyileştirme sürecinde yaralara iyi gelecek şeylerden biriydi sanat onun için. Bu yüzden sanattan beslenmiş, sanatla yeniden hayat bulmuştur. Çalışmalarında özellikle iç yağ ve keçeyi tercih etmiş ve bunlara sembolik anlamlar yüklemiştir. Bu çalışmada Beuys'un eserlerinde neden genellikle yağ-keçe kullandığının ve bunlara hangi anlamlar yüklediğinin anlaşılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Beuys'un yaşamı, sanat görüşü ve mitsel öyküsü ile malzeme kullanımı (yağ-keçe) arasındaki ilişki açığa çıkarılmak istenmiştir.

2. Yöntem

Araştırmada; Beuys'un yaşamı, sanat anlayışı ve özellikle yağ-keçe kullandığı yapıtları ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Çalışma nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilmiş ve betimsel tarama modeli ile desenlenmiştir. Araştırmanın verileri ulusal ve uluslararası yazınsal ve görsel kaynaklara dayandırılarak toplanmıştır. Araştırma, Beuys'un genellikle tercih ettiği malzemelerinden olan yağ ve keçe kullandığı eserlerle ve bu malzemeleri kullanımına yönelik görüşlerle sınırlandırılmıştır. Buna yönelik sanatçının malzeme seçiminde bağlantısı olduğu düşünülen yaşamı, sanat anlayışı ve mitsel öyküsüne de yer verilmiştir.

3. Efsanevi Beuys

12 Mayıs 1921'de Almanya'nın Krefeld kentinde doğan Joseph Beuys, gençliğini Düsseldorf'un kuzeyinde, Aşağı Ren'in Hollanda sınırına yakın, ağırlıklı olarak Katolik bir bölge olan küçük Kleve kasabası yakınlarındaki Alman kırsalında geçirdi. Zengin mistisizm tarihi ile tanınan bu bölge, ne tam olarak Hollandalı ne de Alman olan bir ara-kara olarak varlığını sürdürmektedir. Batıda Kaiserwald ormanı ve doğuda Avrasya ovasıyla sınırlanan arazinin kendisi, Roma döneminden bu yana sayısız siyasi çatışmaya karıştığı bilinmektedir (Jordan, 2017, s. 24).

Beuys'un erken çocukluk dönemleri bu alanı keşfetmekle geçmiştir. Bütün bu keşifler, hayvanlara, doğaya, enerjiye ve müziğe olan ilgisi, sanat pratiğinin oluşumuna temel oluşturmuştur.

Joseph Beuys sanat kariyerine Almanya'da İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından siyasi ittifakların sorgulandığı, eğitim sisteminin kargaşa içinde olduğu, ölüm ve yıkımın ardından sanat ve kültürün yeniden su yüzüne çıktığı bir dönemde başlar. Sıradan insanlarda var olduğunu hissettiği yaratıcı dürtüyü geliştirerek, kırık sosyal yapılar olarak gördüğü şeyleri şekillendirmek için Soğuk Savaş siyasetinin zeminine karşı Sosyal Plastik kavramını (toplumsal heykel) geliştirir.

Joseph Beuys, hasta olarak gördü toplumu bütün insanların aktif katılımıyla daha yeni, daha sosyal ve daha demokratik yaşam biçimleri bakımından yapısını ve mekanizmalarını kolektif eylemle değiştirerek iyileştirmek için 'Plastik Sanat Teorisi'nin ilkesini sanat anlayışının özü olarak kendi tecrübesine yayar. (Paust, 2005, s. 18)

1947'de iyileşme sürecinin bir parçası olarak sanata döner ve Düsseldorf Sanat Akademisi'ne kaydolur. Akademiye sadece profesör olmakla kalmaz aynı zamanda savaş sonrası Alman sanatında önde gelen şahsiyetlerden biri olarak tanınır (Killian, 1993, s. 11). 1940 'da hava kuvvetlerine alınan Beuys, 1941 de

Erfurt'ta pike pilotu eğitimi alır. O dönem aynı zamanda Hitler Gençliği¹ üyesidir. 1943' te Kırım üzerinde uçarken uçağı düşürülür ve ağır yaralanır (Duman, 2005).

Mite göre; Beuys'un hayatını uçağının düştüğü yerde yaşayan göçebe Tatarlar kurtarmıştır. Tatarlar, Beuys'un vücudunu önce yağ ile daha sonra keçe ile sarmışlar ve bu şekilde soğuktan donmasını engellemişlerdir. Sanatçıyı hayata bağlayan gereçler olarak gördüğü yağ ve keçe ikilisi, sanatçının yapıtlarında toplumsal sağalmanın da sembolik imgeleri olarak sık sık karşımıza çıkacaktır.

Beuys bu olayı şöyle anlatır: "Eğer Tatarlar olmasaydı bugün hayatta olmazdım... Tamamıyla kara gömülmüştüm. Günler sonra Tatarlar beni böyle buldu. 'Voda' (su) diyen sesler hatırlıyorum; ondan sonra da çadırların keçesini, keskin yağ, peynir ve süt kokularını. Vücut ısıyı canlandırmak için bedenimi yağla kapladılar ve keçeye sardılar" (aktaran Tasdall, 1979, s. 19). Beuys'un mitsel bir kurtuluş hikayesi olduğu varsayılan bu hikâyenin doğruluğuna dair kesin bir kanıt yoktur. Daha sonra Beuys, bir grup Tatarın onu enkazdan kurtardığını, vücudunu yağla kapladığını ve keçeye sardığını hatırladığını ve kurtarılmasına yol açan olaylar zincirine ilişkin anılarının sadece *bilincine nüfuz eden* görüntülerle sınırlı olduğunu kabul eder.

Beuys'un bu efsaneyi eserlerinin biyografisine dahil etme motivasyonunu dikkate almaya değer. Bunun yirminci yüzyıl sanatının standart uygulaması olduğunu yineleyebilirsiniz, ancak en azından kısmen sanatçı-kahramanın yaratılması, sanatçının bu mite katkıda bulunma isteğine bağlıdır. Çoğu durumda bunu destekleyen belirli miktarda bilgi vardır; ama Beuys örneğinde, son yıllarda ileri sürülen, kasıtlı olarak planlanmış, sistematik bir kurgudur. (Buchloh, Michelson ve Krauss, 1980, s. 8)

Nisbet'e göre, kazanın kurgusal versiyonu, 1968 ile 1970 arasında (iddia edilen olaydan yaklaşık otuz yıl sonra), ortaya çıkmıştır. İlk olarak, Tatarlar ve kaza hakkında konuşan Beuys, ikisini birbirine bağlayıcı açıklamalar yapmadı. Sonraki yıllarda bağlantılar kurarak hikaye tamamladı. Örneğin, *Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor* (1974) isimli performansında olduğu gibi 1970'lerin ortalarında Beuys'un çalışmalarının yorumlanmasında bu hikaye kullanılmamıştır. Beuys'un 1979 Guggenheim sergisi için kataloğunu yazan Caroline Tisdall, kurtarmayı heykellerindeki malzemelerle somut olarak ilişkilendiren ilk kişi olmuştur (Jordan, 2017, s. 27).

Krauss'a göre, bu efsanenin Alman hayal gücü için bu kadar çekici olmasının nedenlerinden biri; geçmiş, kişinin kendi geçmişi olarak düşünmesine gerek kalmadan, asla yakın bir geçmişle veya belirli bir şimdikle ilişki içinde olmadan düşünmenin bir yolunu sunmasıdır (Buchloh, Michelson ve Krauss, 1980, s. 11).

Sanatçının bu mitsel öyküyü kurguladığı dönemde, eserleri Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki büyük koleksiyonlar tarafından satın alınıyordu ve Beuys'un kendi mitolojisi, eleştirmenler ve küratörler tarafından hem heykellerini hem de eylemlerini tartışmak için kullanılan ayrılmaz bir yorum aracı haline gelmiştir. Anlaşılan bu mitsel hikaye ilgi çekici gelmiştir.

Yarattığı kaza efsanesi, Beuys'un insanlığa karşı korkunç vahşeti işleyen partinin bir üyesi olmasının ruh haliyle, hem geçmişle hem de halkıyla bir nevi uzlaşma isteğinin bir sonucu olarak da görülebilir. Bu bağlamda Beuys'un çalışmaları, özellikle Alman halkının, savaş sonrası büyük yıkımı, manevi kayıpları bağlamında değerlendirilmelidir. Savaş sırasında Holocost ve yıkımlar sanatçıyı derinden etkilemişti ve bu savaş deneyimi, seçici amnezi etkileri üretecek kadar önemli bir zihinsel travma ile sonuçlanmıştı. Tüm bu travmatik unsurlar mitsel bir öyküyle başkalaşmış, öyküde geçen *yağ* ve *keçe* Beuys'un sanatının başlıca göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Psikolog Rollo May'e göre; "Düşler, sembol ve mitlerin başlıca diyarıdır. Bunlar dünyayı anlamlı kılma yollarıdır" (May, 2020, s. 148). Beuys'un efsanesi de, sanat yoluyla hayatı anlamlandırma çabaları olarak görülebilir.

4. Beuys'un Sanatı ve Malzemeleri: Yağ ve Keçe

Beuys'un sanatının özüne inmek istediğimizde; müzik, felsefe ve doğa bilimlerine olan ilgisinin yanı sıra Rudolf Steiner, Friedrich Schiller ve Goethe gibi isimlerle karşılaşmak olasıdır. Avusturyalı antroposofist Rudolf Steiner ve Alman Aydınlanma filozofu Friedrich Schiller üzerine yaptığı çalışmadan yola çıkan Beuys, 1960'ların başında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde ve uluslararası Fluxus grubuyla olan ilişkisiyle uygulamaya koyduğu pedagojiye radikal bir yaklaşım uygular. Fikirleri, savaş sonrası Batı Almanya'nın kaotik siyasi, ekonomik ve sosyal yaşamına bütünsel ve manevi niyetlerle sanat eserleri üretmek bir alternatif arama arzusunu somutlaştırır. Siyasi aktivizmi ve kurduğu Alman Öğrenci Partisi, Doğrudan

¹ Nazi Partisi'nin 1922'den 1945'e değin varlığını sürdüren yarı askeri organizasyonlarından biri.

Demokrasi Örgütü ve Özgür Uluslararası Üniversite gibi örgütlere ve partilere katılımıyla, yaygın toplumsal değişimi etkilemeye çalışır (Jordan, 2017, s. 18).

Sanatçının yaratıcılığın doğasını, insan tarafından yaratılan formun kökenlerini keşfetmesi onu daha da ileriye götürür ve burada Rudolf Steiner'in felsefi yazılarından çok etkilenir (Adams, 1992, s. 28). Steiner, oluşturduğu Antropozofi ve tin biliminde modern bilimin verilerine de yer verir. Fakat esas üzerinde durduğu konu, insanın dikkatini maddeden tine yöneltmektir. Çünkü ona göre asıl hakikat tinde ve tin dünyasındadır. Tin için dünya bir nevi giysidir (Özdoğan, 2020, s. 667). Steiner, Antropozofi'yi insan doğasının duyular, imajinasyon, esin ve sezgi düzeyi üzerine kurulu spiritüel büyüme yolu olarak tanımlar. Bu anlayışa göre insan doğasında yaratılışın ve evrenin sırlarını çözebilecek imkân vardır (Salt ve Çobanlı'dan aktaran Özdoğan, 2020, s. 668). Steiner'in felsefesi insan merkezli bir yapı üzerine kuruludur.

Steiner, kitaplarında ve diğer çalışmalarında sürekli olarak insana ve insanın evrendeki müstesna konumuna vurgu yapar. Onun bakış açısıyla insan, kendisini meydana getiren doğayı bilir ve anlarsa kendini gerçekleştirme yolunda önemli bir yol kat edecektir. Steiner, insanı kendi içine çağırır. İnsan ruhsal olarak uyanmalı ve içindeki hakikati keşfetmelidir. Bu uyanışla insan içerisinde şoklar yaşar, gerginlikleri ve çözümleri deneyimler (Özdoğan, 2020, s. 670).

Bu bağlamda Beuys'un ruhsal olarak uyanmasının bir aracıydı sanat; aynı zamanda hasta olarak gördüğü toplumu iyileştirebilecek bir güçtü. Beuys için yaratıcılık da görünmez tinsel bir öze sahipti ve "Yaptığım her nesnenin görünümü, içsel insan yaşamının bazı acılarının eşdeğeridir" diyordu Beuys. İnsanın bunlar üzerine bilinç geliştirmekle kendisinin ve toplumun sorunlarını çözebileceğine inanıyordu (Beykal, 2005, s. 72).

1950'lerde çoğunlukla insan figürünü betimleyen baskılar, çizimler ve heykel çalışmaları yapan Beuys, 1950'lerin sonlarında geleneksel heykel fikrinden uzaklaşarak çalışmalarında, yağ, keçe, balmumu, gazlı bez gibi geleneksel olmayan aynı zamanda sıradan malzemeler tercih etmeye başladı. Kullandığı malzemeleri, herhangi bir organik madde gibi doğanın güçlerine maruz kalabilen, kalıcılık iddiası olmayan, süreç odaklı bir anlayışla seçmişti. Aynı zamanda müzelerde görmeye pek alışık olmadığımız bu malzemeler, heykel sanatında nelerin mümkün olabileceğini modelleyen türdendi. Diyalog yoluyla sürekli değişen ilişkilerin varlığını gösteren ve aynı zamanda çabuk tüketilemeyen bir anlayışa sahip olan Beuys'un sanat pratiği içindeki bu araçlar Plastik Sanat Teorisinin de biçimleyicileriydi.

"Beuys, Plastik Sanatlar Teorisi'nin ilk aşamasında yağ ve keçe malzemeleri aracılığıyla canlandırdığı biçimlendirme süreçlerini başka bir düzlemde insan bedeninin bütün hareketlerine, sindirim veya kalp dolaşım sistemine, embriyonun gelişimine ve bununla bağlantılı doğuma veya duyma ve konuşmaya, ayrıca doğum ve ölüm kutupları arasında gidip gelen insan yaşamının tümüne yayar" (Paust, 2005, s. 17). Ayrıca, bal, iç yağı gibi malzemenin niteliklerine ve alabildikleri biçimlere dayanarak kurduğu ısı kuramı, güneş küresinden yaşama güç veren besleyici kordon ile doğrudan ilintilidir. Gıda, ısı ve ışık: yaşamın temel gereksinimleridir (Van der Grinten, 2005, s. 23).

Beuys'un ürünlerinin tüketimi zordur. Bir nesnelere topluluğu olarak görünen her ürün tüketimde çeşitliliğin önünü açar. Bunun anlamı, sanatçının ürünü yapma amacına bağlı olarak bir araya gelen nesnelere bu amacın dışında tüketiciler tarafından yeniden ilişkilendirilmesidir. Ürünün yapılış amacıyla belirlenen anlam alanı, tüketici tarafından kayganlaştırılır böylece. Hem ürünü oluşturan nesnelere kendi aralarındaki ilişkinin kayganlaşması, hem de bir nesne olarak ürünün yerleştiği alanın kayganlaşması Beuys'un ürünlerinde karşılaşılması olası bir durumdur. (Okan, 1996)

Bu durumda geçmiş eserleriyle de ilişkilendirilerek izleyiciyle eser arasında karşılıklı bir diyalog amaçlar. Estetik kaygıdan çok toplumsal kaygıların öne çıktığı eserleri aracılığıyla Beuys, zihinsel bir uyarı da önerir ve şöyle demektedir: "Benim nesnelere, heykel düşüncesinin ya da genel olarak sanatın dönüştürülmesi için birer uyarıcı olarak görülmelidir. Onlar heykelin ne olabileceğini ve heykel yapma kavramının nasıl herkesin kullandığı görülmez malzemeler kadar yaygınlaştırılabileceği konusunda düşünceleri tahrik etmelidirler" (aktaran Pektaş, 2006, s. 44).

Bu bağlamda Beuys için önemli olan, kalıcı materyal olarak sanat üretimi değil, evrim süreci içerisinde değişecek olan malzeme kullanımı önerisidir. Beuys bunu "Her şey bir değişim içindedir" diyerek iletmektedir (Arapoğlu, 2009, s. 26) ve sanatı "kendine hizmet eden basit bir olay yerine, kutsal bir sosyal hizmet" haline getirmeyi hedeflemiştir (Lachman-Chapin, MED, A.T.R., 1993, s. 143).

Beuys'un yapıtlarına baktığımızda, malzemeler ve bunların karşılıklı ilişkileri bir gerilim yaratmaktadır. Böylece izleyiciyi meraklanmaya teşvik etmekte ve estetik olgu yerini enerjisel anlama, keyif alma bazen de huzursuzluk süreçlerine bırakmaktadır. Sürekli olarak üretilen anlam, izleyicinin dünyayla etkileşimini değiştirmeyi hedeflerken, dönüştürme sürecini de başlatmakta ve bununla birlikte, sanatının gerçeğini, az malzemeyle çok anlam mantığıyla örtüştürmektedir. Bu ilişkiler, basit malzemelerden karmaşık ifadeler alanına geçmeyi hedeflemektedir. Beuys'a göre sanat sadece insanın yaratıcı aygıtını, yani duyu organlarını ayakta tutmakla kalmamalı, aynı zamanda yeni duyular da geliştirebilmelidir. Toprak, yağ, keçe bu yönde işaretler olabilir (Beuys vd., 2005 s. 137).

Beuys ilk olarak, materyalleri metaforik amaçlar açısından seçmektedir. Yağ kullanımı, sıcaklık ve iyileştirici güç anlamına gelebilirken; yumuşaklık veya memeli hayvan anlamına da gelebilir; yağ, bir yere nüfuz ettiğinde kaotik ve akış halindedir. İkinci olarak, malzemesinin düzenlenmesi, estetiğin ötesinde, diğer eserleri ve dünya görüşü ile ilişkilerinde hem metonimik hem de metaforik anlamlar taşımaktadır. Böylece izleyiciyi ve dolayısıyla insanlığı 'toplumsal rezonans' olarak adlandırılacak şey aracılığıyla değiştirme niyetini ifade eder. Çalışmaları, malzemelerinin ve düzenlemelerinin retorikini, bir dizi kesişen anlamı teşvik edecek şekilde çevrelerine ve eylemlerine yükselttiği kadar bu yankılanmaya katkıda bulunur. Beuys, izleyicinin eseriyile daha önceki karşılaşmalarının vasıtasıyla, her karşılaşmada düşük anlam üretimi üzerinde çalıştığını vurgular. İzleyicinin potansiyel kısmı üretici rolüne bu şekilde yerleştirilmesi, Beuys'un işlevler kompleksinin kabulü ve anlaşılması için gerekli konumdur. Örneğin, Beuys'un sanatındaki tinsel işlevi anlamak için, yapıtı aracılığıyla eşbiçimli olarak yapılan simgesel çağrışımlar dizisinin en azından bir kısmını kavramak gerekir. Estetik gibi, spiritüel işlev de kısmen izleyicinin anlamlık bir tatminden ziyade sağlam bir idrakine izin verme isteğine dayanmaktadır (Fisher, 2008, s. 2-3).

Keçe, çalışmalarında en çok karşımıza çıkan malzemedir. Özellikle keçenin yağ ile birlikte kullanımı söz konusudur. Bu da mitsel hikayesinde geçen elemanları aklı getirir. Keçenin yağ ile birlikte vücuda sarılıp, sıcaklık oluşturmaya ve böylece donmaktan kurtarılması, bu ikiliye hayat kurtarıcı roller yüklemektedir. Yağ ve keçe, kurgusal kurtarma olaylarıyla uygun bir şekilde ilişkili olsa da, bu unsurlar Beuys için Tatarlarla veya onun ölümüne yakın deneyimiyle olan bağlantılarından daha fazla anlam ifade etmektedir. Beuys'un savaştan sonra Steiner'in sosyal teorilerinin yardımıyla geliştirdiği genişleyen sanat kavramı için malzemelerin doğal halleri ve özellikleri önemliydi (Jordan, 2017, s. 28). Ayrıca 'bakır' işlerine sokması, keçeden ve yağdan sağladığı bu enerjinin insanlara aktarılmasını sağladığı içindir. Beuys, bu aktarılmanın iletişimi sağladığını ve toplumun gelişmesini yansıttığını düşünmektedir (Sucuoğlu, 2014, s. 49-50).

Beuys'un çalışmaları ve dolayısıyla seçtiği malzemeler savaş sonrası dönemin sosyal ve politik bağlamıyla da ilintilidir. Malzeme olarak yağ ve keçeyi yalnızca efsanedeki Tatarları temsil ettikleri için değil, aynı zamanda işlerinin kavramsal temellerini oluşturmasına yardımcı olduğu için seçmiştir. Yağ ve keçe gibi malzemeleri tercih ettiği çalışmaların amacı izleyicileri şaşırtmaktan çok kışkırtmaktır. Beuys için yağlar dönüştürücü niteliklere sahiptir. Bu bağlamda yaşam enerjisiyle toplumda büyük değişimlerin yaratılabileceğinin altını çizmek istemiştir. Yağın aksine keçe çevrelediği şeyi ısı ve enerjiden yalıtıp koruma sağlayan bir materyaldir.

Keçe ve yağ kaosun iki kutbunu temsil eder. Birlikte sunulan bu iki malzeme dengeyi yansıtır. Beuys'un sanat eserleri aracılığıyla ulaşmaya çalıştığı şey budur. Bunlar, Beuys'un kendi anılarını, kolektif bir savaş, kayıp, trajedi ve yıkım deneyimiyle somut biçimde birleştiren anımsatıcı referanslardır. Deneyimini anlamlandırmak ve onu sanatla ilgili daha geniş fikirleriyle ilişkilendirmek için bu referansları kullandı. Onun vizyonuna göre, bedensel travmanın iyileşmesini simgeleyen materyaller, sanatın daha büyük toplumsal hastalıkları tedavi etme yeteneğinin bir metaforu olabilirdi. (Jordan, 2017, s. 31-58)

Beuys'un çalışmalarında sıklıkla kullandığı bir diğer malzeme yağdır. Beuys'a göre yağ, yakılmış depolanmış enerji ve irade demektir. Akışkan olabilen yağın bir de kaotik özelliği vardır. Yağ gibi kaotik maddeler ısıtılınca eriyip harekete geçer ve dışarıdan gelen etkiler doğrultusunda farklı şekiller alabilirler. Beuys da bu malzemelerin kaotik bir durumda bulunduğu görüşünden hareket ederek işler üretiyor şekilsiz bir kütle halindeki yağı istediği forma sokabiliyordu. Yağı niçin kullandığını Beuys şöyle açıklar:

Yağ kullanmaya tartışma yaratmak amacıyla başladım. Yağın esnekliği, ısı değişimlerine karşı gösterdiği değişimleri dikkatimi çekti. İstedğim şey, kültür ve heykelin gizil gücünü tartışmaya açmaktı. Ve sonra heykelde uç bir noktaya geldim (yağ yaşam için temel ama sanatla ilgisi olmayan bir malzemedir). O sıralar bu maddeyi gören öğrenciler ve sanatçılar, bir köşeye yağ yerleştirme konusundaki düşüncelerimi haklı çıkaran garip davranışlar sergilediler. İnsanlar

sinirlendi ve ona zarar vermeye çalıştılar. Yağın kaotik özelliğine vurgu yapmak için yağı bir sandalyenin üstüne yerleştirdim, çünkü sandalye insan anatomisini temsil ediyordu. (aktaran Yılmaz, 2013, s. 346)

Tisdall'a göre (1979), Beuys'un eserlerinde yağ ve keçe, "anlatı unsurları olarak ya da materyal gösterileri olarak değil heykelin potansiyeli ve anlamı ile ilgili bir teorinin unsurları olarak sunuluyordu". Beuys yağı bir keşif olarak nitelendirip şöyle der: "Onu sıcak veya soğukla etkilemeyi başardım. Bu şekilde, yağın karakterini kaotik bir durumdan çok sağlam bir biçim durumuna dönüştürebildim" (aktaran Jordan, 2017, s. 29). Böylece sanatçı için yağ, bir amaç olarak biçimlendirmenin en uygun temsili haline gelir. Elbette şematik bir temsil, ancak bu haliyle, genel düşünce süreci, insan ve insan toplumu fikrini en iyi iletecek olan bir temsildir: belirsiz veya 'kaotik' bir enerji durumundan belirli bir duruma geçiş (aktaran Michaud ve Krauss, 1988, s. 39).

Beuys'un, Amerika'yı severim Amerika da Beni Sever, Kötü Durum, Yağ İskemlesi, Samuray Kılıcı, Terremoto, Keçe Televizyon, Keçe Takım, Kızak, Sürü, Yağ köşesi gibi pek çok çalışmasında yağ ve keçeyi farklı mekânlarda farklı açılımlar yaratacak şekilde kullandığı görülmektedir.



Şekil 1. *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni (I Like America and America Likes Me)*, Joseph Beuys, 1974.

Bu işlerinden şekil 1'deki *Amerika'yı severim Amerika da Beni Sever* isimli aksiyonunun malzemelerine baktığımızda; bir kır kurdu, bir ahşap baston, bir çift eldiven, el feneri, bir üçgen metal, Wall Street Journal gazetesi, tribün sesi yayan bir cihaz ve tabii ki keçeyi görürüz. Beuys aksiyon mekânına keçeye sarılı olarak gelir. Aynı zamanda mekân içinde iki büyük parça keçe bulunmaktadır. Bunlardan birinin içinde el feneri vardır.

Beuys bu aksiyonunda New York'a uçakla gelir, havaalanında keçeye sarılarak bir ambulans aracılığıyla galeriye getirilir. Galerinin içinde bir kır kurdu ve beraberinde getirilen saman yığını mevcuttur. Aynı zamanda mekânda tribün sesi yayan bir cihaz çalışmakta, Wall Street Journal gazetesi yığınları da bir köşede durmaktadır. Üzerinde üçgen bir metal ve ellerinde eldiven bulunan Beuys'a sarılı keçe dışında mekânda iki büyük keçe de vardır. Beuys üç gün boyunca bu galeride yaşar. Aksiyon bitiminde keçeye sarılı bir biçimde ambulansla havaalanına geri götürülür.

Beuys bu aksiyonunda keçeyi kendiniyalıtmak için kullandığını dile getirmiştir:

Sadece kır kurduna konsantre olmak istedim. Kır kurdu dışında hiçbir şeyi görmeyerek kendimiyalıtmak istedim. Her şeyden önce orada getirdiğim keçe vardı. Sonra kır kurdunun samanı vardı. Bu öğeler hemen aramızda değiş tokuş edildi: O benim alanıma uzandı ben de onun alanına. O keçeyi kullandı ve ben de saman yığını. (Kuoni'den aktaran Merdaner, 2016, s. 95)

Beuys insanın doğaya bağlı olduğu, hayvanlar ile arasında özel bir bağın olduğunu düşüncelerinden yola çıkarak "insanın doğa alemi ile arasındaki diyalogu düzeltmesi" gerektiğini ileri sürer ve Beuys'a göre iletişim sadece insanlar arasında değil, insan ile diğer canlılar arasında da olmalıdır. Beuys bu eyleminde kecelere bürünmesiyle sadece insansı biçimini terk etmekle kalmaz; hayvandan elde edilen bu malzemenin, yani keçenin somut ve metafizik düzlemine de işaret etmektedir. Beuys hayvanları *insanın harici organı* olarak görmektedir (aktaran Paust, 2005, s. 85).

Sanatçının Şekil 2'deki *Kötü Durum (Plight)* isimli çalışmasında ise keçe yine yalıtımın sembolü olarak boy gösterir. Beuys'un düzenlediği galerideki iki ayrı mekân keçe tomarlarıyla kaplanmış ve mekânda sadece üzerinde bir karatahtayla bir termometre bulunan bir piyano vardır. Keçe kaplı duvarlar mekâna belli bir ağırbaşlılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra'nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyor. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu (Lynton, 2004, s. 343-44).



Şekil 2. *Kötü Durum (Plight)*, Joseph Beuys, 1985.

Beuys'un başka bir çalışmasında piyanoyu keçeyle kaplı görürüz. Şekil 3'teki *Kuyruklu Piyano için Filtreleme* isimli çalışmasını Beuys şöyle açıklamaktadır:

Kuyruklu piyanonun tınısı keçeyle örtülmüştür. Normal olarak kuyruklu piyano tını elde etmek için kullanılır. Kullanımda sessiz değildir, ama hala bir tını potansiyeli vardır. Burada ise hiçbir tını çıkarma olanağı yoktur, kuyruklu piyano sessizliğe mahkumdur. İnsanla bağlantı, acil durum sembolü olan iki kırmızı haçla işaretlenmiştir, yani sessiz kalır ve gelecek evrimsel adımı atmaya kaçırırsak, tehdit eden tehlikeyi simgeler. (aktaran Türkyılmaz, 2021)

Sanatçının heykellerini devinim ve enerji üzerine konumlandığı görülmektedir. Beuys (Beuys vd., 2005, s. 137) "yağ veya toprak gibi belirsiz bir maddeye el atarım ve onu belli bir devinim aracılığıyla bir biçime kavuştururum. Bu arada bu biçimin bir devinimle belirsiz bir biçime geri götürülebilmesi de önemlidir" sözleriyle eserlerinde kullandığı doğal malzemelerle oluşum ve yok oluş süreçlerini önemseddiği anlaşılmaktadır.



Şekil 3. Kuyruklu Piyano için Filtreleme (*Infiltration for Piano*), Joseph Beuys, 1966.

Yağ köşelerinin yanı sıra, Beuys'un, yağı malzeme olarak kullandığı işlerinden biri de şekil 4'teki, 1964 tarihli *Yağ Sandalyesi*'dir. Yağ sandalyesi çalışmasında; yağı sandalyenin üstüne yerleştirir ve bu şekilde sergiler. İki organik malzeme olan yağı ve tahtayı insan bedenine benzetmek mümkündür. İnsan hayatının da yağ gibi eriyince bir akış halinde olduğunu vurgulamak isteyen Beuys, beden geçiciliğine rağmen insanın mevcut düzene uymak zorunda oluşunu da eleştirir. Bu çalışma aynı zamanda 1965'te camdan bir kutuya yerleştirildikten sonra diğer pek çok işinde olduğu gibi doğal akışına bırakılır ve 1985'e kadar sandalyedeki yağ yavaş yavaş buharlaşıp yok olur. Beuys:

Yaratmak istediğim tartışma heykelticiliğin ve kültürün potansiyeliyle, bunların ifade ettiği şeyle, dili, üretimi ve yaratıcılığı ilgilendiren şeylerle ilgiliydi. O zaman heykelticilikte uç bir konum belirledim kendime ve sanatla ilgisi olmayan, yaşam için temel bir maddeyi seçtim...Bugün on beş yıl sonra, şunu söyleyebilirim ki, bu "Yağ Sandalyesi" ya da "Yağ Köşesi" gibi taşıyıcı araçlar olmasaydı, gerçekleştirdiğim hiçbir etkinlik bugün yarattığı etkiyi yaratamazdı. (aktaran Merdaner, 2016, s. 50-51)



Şekil 4. Yağ İskemlesi (*Fat Chair*), Joseph Beuys, 1964.

Fenomenoloji, estetik ve göstergebilim alanlarında uzman olan Dror Pimental çalışmaya farklı açıdan bakar ve *Filozof Olarak Beuys: Yağın Açılımı* isimli makalesinde şunları söylemektedir;

Beuys'un sanatı, sanatı felsefeden ayıran geleneksel kategorik ayrımı alt üst eder. Nietzsche bir sanatçı-filozof olarak görülebildiği gibi, Beuys da bir filozof-sanatçı olarak görülebilir. Bu yapısökümcü düşünce hareketi, aynı insanlık durumu sorunsalıyla da ilgilenebilecek, ancak farklı anlam üretimi prosedürleri uygulayan sanat ve felsefe arasındaki gizli yakınlığı gün ışığına çıkarır. (Pimental, 2019, s. 164)

Beuys, yağ yığını sandalyeye yüklediğinde, onu tamamen ötekiyle karşı karşıya getirir. Sandalye bir kültür nesnesidir, yağ ise bir doğa nesnesidir. Sandalye sert ve çileci bir forma sahiptir; yağ ise şekilsiz ve aşırıdır ve içinde bulunduğu kabın şeklini alır. Sandalye yapılandırılmış, yağ ise yapısaldır. Bu çalışmada yağ, vücudun hareketi sınırlayarak ona bir nevi şiddet uygular. Sandalye vücudu belli bir forma sokmaya zorlar, onu sınırlandırır. Yağa bir form dayatır. Yağ ise fazla depolanan enerji olarak görülebilir. Aynı zamanda yaşam enerjisini koruyabilen ve onu her yere iletebilen bir malzemedir yağ. Yağ ısı kaynağı ve iyileştiricidir denebilir.

Pimental'e göre, sandalye, bir yandan insan ve hayvan arasındaki farkı simgeleyen bir kültür ürünüken, diğer yandan, şiddetli bir nesnedir. Beden üzerindeki zorlayıcı sınırlama ve düzenleme uygulamaları zorlayıcı bir eylem içermektedir. Bu nedenle Beuys'un sandalyesi bizi şiddet ve kültür arasındaki ilişki ve dolayısıyla şiddetin doğası üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Başka bir bağlamda sandalye iki tür şiddeti temsil eder. Birincisi, *Baba'nın şiddeti* (Elbette bu, et ve kanın biyolojik babasına değil, Lacan'ın dilinde sembolik babaya atıfta bulunur. Bu, yasanın aracısı olarak babadır, bu yasayı yeni doğan özneye zorlayarak ve şiddetle uygulayan ve onu Simgesel Düzene sokan bir araçtır) diğeri ise *Ötekinin şiddeti*dir. Yani önceden yetiştirilmiş varlığın şiddetidir. Sandalye bu şekilde, bir bütün olarak kültürü işgal eden açmazları dile getirir (Pimental, 2019, s. 163-169).

Başka bir açıdan bakacak olursak; keçe ve yağ, Şamanist topluluklarda özel ve önemli malzemelerdir. Beuys'un sanatsal çalışmalarının çoğunda Şamanist bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür. Sanatı bir şaman edasıyla icra eden Beuys'un çalışmalarının başlıca elemanlarından sayılan yağ ve keçenin Şamanizm içindeki yerine baktığımızda farklı açılımlarla karşılaşırız.

Şamanizm, doğadaki tüm canlı veya cansız varlıkların bir 'ruh' a sahip olduğunu varsayan animist bir düşünce sistemidir (Hoppal'dan aktaran Merdener, 2016, s. 69). Şamanın temel işlevleri; öteki dünyanın bu dünyadaki temsilcisi ve ezoterik bilgilerin aktarıcısıdır. Kutsal bilgileri veya karşılıklı istekleri (ruhların insanlardan insanların da ruhlardan istediklerini) ileten arabulucudur. Şamanın pratik işlevleri ise; hastaları iyileştirmek, ölen kişinin ruhunu öteki dünyaya götürmek, kısırlığı tedavi etmek, avın bol olmasını sağlamak, gelecekte haber vermek, evi kötü ruhlardan arındırmak, mevsim ritüelleri düzenlemek, kayıp şeylerden haber vermek, evcil hayvanlara zarar veren ruhları uzaklaştırmaktır (Bayat'tan aktaran Merdener, 2016, s. 77).

Şamanistlerin tanrı sembolleri de keçedendir ve bunlara iç yağı sürülür. Şaman kültüründe şamanlar doktordur ve hastanın yerine geçerek onun için acı çeker ve genellikle hastasını konuşarak iyileştirmeyi seçerler (Yılmaz, 2013, s. 343- 344). Beuys'un işlerinde tüm bunların izlerini görmek mümkündür. Örneğin, bir işinde Beuys'un Kassel'deki bir galeride 100 gün konuştuğu bilinmektedir.

Beuys'un bir şaman rolüne bürünmesinin altında yatan detaylara yakından bakıldığında; Şamanın bir inisiyasyon sürecinden geçtiği görülür. Bu inisiyasyon sürecinde şaman adayı zorlu fiziksel sınamalardan geçer. Bu fiziksel zorlamalarla bilincini kaybeder. Rüya ve görümler görür. Ruhlarla karşılaşır. Bu zorlu süreç atlatıldığında şaman kendisinin yardımcı ruhlarını elde eder. Bir geleneksel şema vardır: şaman adayının bedeni parçalanır, organları yenilir, simgesel ölüm ve yeniden doğum...Şaman adayı bu sürecin sonucunda nasıl şaman olduğunun bir mitsel öyküsüne de sahip olur (Merdener, 2016, s. 20). Tıpkı Beuys'un mitsel öyküsü gibi her şamanın da böyle bir öyküsü vardır ve olmak zorundadır.

Merdener'e göre (2016, s. 19), Beuys'un sanatı simyasal simge ve alegorilerle doludur. Sanat kuramını oluştururken kendi mistik-ezoterik ve Şamanist görüşlerinden olduğu kadar simya geleneğinden de beslenmiştir. Kuspit, son kitabı *The Cult of the Avant Garde* (1993)'da da uzun uzadıya bir şaman olarak Beuys'dan bahseder. Ve Kuspit, bir konferansında Beuys'a şöyle atıfta bulunur: Şifacı olarak sanatçı fikrinin "son nefesi" (Lachman-Chapin, MEd, A.T.R., 1993, s. 143).

"Sanat aracılığıyla bütünlüğe varmanın çok sayıda yöntemi var. Genişletilmiş sanat kavramı aracılığıyla çok şey yapılabilir... Ahşap ya da metalden yapılma bir sanat eseri değil, tersine insanlara çok yüksek düzeyde

istemler yönelten bir tinsel bağlam söz konusu” (Beuys vd., 2005, s. 156), diyerek malzemelerini bu bağlamda seçmektedir. Keçe yığınları, yağ köşeleri ile sanatın doğasını sorgulamakta ve sorgulatmaktadır. Sanat nesnesinin yararsızlığı fikrine karşı çıkmakta ve sanatın bir sanatçının egosunun aracı olduğu fikrini de reddetmektedir.

5. Sonuç

Sanatın metalaştırılabilir nesnelere olarak pazarlanmasından rahatsız olan Beuys, sanatı ayrıcalıklı bir gruba ait olmayan, herkese ulaşabilen doğal bir eylem olarak görmektedir. İroni, politika ve merak uyandıran işleriyle dikkatleri üzerine toplamaktadır. Aktif bir sanatçının nasıl olması gerektiğine bir örnektir kendisi ve kendi bedeni. Evrensellik düşüncesi, sürekli diyaloglar, kolektif eylemler, doğal akışla sonu olmayan ve son bulmayan yapıtlardır Beuys’u bugün hala güncel tutan.

Yazılarının ve röportajlarının çoğunda Beuys, sanatı ve yaratıcılıkla ilgili teorileri aracılığıyla Alman halkının hastalığını iyileştirmeye yardımcı olma niyetinden bahsetmektedir. Beuys için sanat, eşzamanlı olarak hem bireysel hem de toplumsal bir iyileşme sürecidir. Her insanla iletişim kurmayı, kendini sanat yoluyla ifade edebilmesi için umut beslemeyi ve katılımcı sanatıyla toplumsal değişimler yaratmayı amaçlamaktadır. Sanat eserlerinin sadece formları üzerinden değerlendirilmemesi gerektiğini, sarsıcı yapısıyla insanı düşünmeye, sorgulamaya yöneltmesi gerektiğini vurgulayan Beuys, sonunda da en büyük eseri olan kendini tüketmektedir.

Tek bir dille birçok şeye dokunamayan Beuys çok dilliliği tercih etmekte ve iletişimsel bir anlam üretebilmek için çok konuşmaktadır. Çok daha geniş bir kitleye hitap eden, çok daha erişilebilir bir sanat anlayışını savunmaktadır.

Geçmiş yaşantılar yoluyla doğal nesnelere gerçekliği üzerine yeniden düşünülmesini öneren Beuys’un eserlerinde, malzemeler süreç odaklıdır ve bu yüzden de Beuys’un çalışmaları çoğunlukla bitmiş değildir. Kullandığı nesnelere ilgili olarak mayalanma, renk değişiklikleri, çürüme, büyüme gibi değişim durumları devam etmektedir. Hayatı boyunca ürettiklerini bir bütünün parçaları olarak gören Beuys’un seçtiği organik malzemelerden yağ ve keçe, canlı yapılarından kaynaklı kimyasal reaksiyon göstermeye meyillidir. Yağ ve keçeyle sembolik anlamlar yükleyerek kullanılmaktadır.

Özellikle yağ ile keçenin birlikte kullanımı, Beuys’un mitsel hikayesinde geçen elemanları akla getirirken, keçenin yağ ile birlikte vücuda sarılıp, sıcaklık oluşturmaya ve böylece donmaktan kurtarılmasına göndermede bulunmaktadır. Ancak bu malzemelerin bundan daha fazla anlam barındırdığı görünmektedir. Beuys’un Steiner’in sosyal teorilerinin yardımıyla geliştirdiği genişleyen sanat kavramı için bu malzemelerin doğal halleri ve özelliklerinin önemli olduğu açıktır.

Beuys için yağlar dönüştürücü niteliklere sahiptir ve yaşam enerjisiyle toplumda büyük değişimlerin yaratılabileceğinin altını çizmek istemiştir. Keçe ise yalıtım ve korumanın sembolüdür. Bedensel travmanın iyileşmesini simgeleyen bu materyaller aynı zamanda sanatın daha büyük toplumsal hastalıkları tedavi etme yeteneğinin bir metaforu olarak okunabilmektedir.

Seçtiği malzemelerin kaotik özelliğine de vurgu yapmak isteyen Beuys için yağ ve keçe; belirsiz veya kaotik bir enerji durumundan belirli bir duruma geçiş fikrini en iyi ifade eden temsillerdir. Kimi eserinde bu malzemeler geçmişi anımsatıcı referanslar, bazen de sanatın dönüştürülmesi için birer uyarıcıdır. Aynı zamanda Şamanizm ile de ilişkili olduğu görülen yağ ve keçe, toplumsal sağlamanın da öncüleridir. Böylece Beuys, bu malzemeleri kullanarak oluşturduğu düzenlemelerle, estetik kaygıların önüne geçerek izleyiciler için basit malzemelerden karmaşık ifadeler alanına geçiş sağlamayı hedeflerken, sanatı aracılığıyla ruhun yeniden doğuşunu da temsil etmektedir.

Kaynakça

- Adams, D. (1992). Joseph Beuys. *Art Journal*, 51(2), 26-34. doi: 10.1080/00043249.1992.10791563.
- Arapoğlu, F. (2009). Joseph Beuys ve öğrencileri. *Genç Sanat*. 10(176), 26-29.
- Beuys, J. (1964). Yağ İskemlesi [Yerleştirme]. Tate Modern, Londra.
<http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>
- Beuys, J. (1966). *Kuyruklu piyano için filtreleme* [Yerleştirme]. <https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi>.

- Beuys, J. (1974). *Amerika'yı seviyorum, Amerika da beni* [Performans].
<http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>
- Beuys, J. (1985). *Kötü durum* [Yerleştirme]. <https://www.arenablock.com/block/1409615>
- Beuys, J., Kounellis, J., Kiefer, A. ve Cucchi, E. (2005). *Bir katedral inşa etmek* (A. Cemal, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Beykal, C. (2005). Joseph Beuys'u nasıl açıklamalı. M. Haydaroglu (Ed.), *Joseph Beuys: Aslolan çizgidir, Schloss Moyland müzesi koleksiyonundan bir seçki*, içinde (s. 69-78). Yapı Kredi Yayınları.
- Buchloh, B. H. D., Krauss, R. ve Michelson, A. (1980). Joseph Beuys at the Guggenheim. *October*, 12, 3-21. doi: 10.2307/778572
- Duman, O. (2005). Joseph Beuys yaşam öyküsü. M. Haydaroglu (Ed.), *Joseph Beuys: Aslolan çizgidir, Schloss Moyland müzesi koleksiyonundan bir seçki*, içinde (s. 185-192). Yapı Kredi Yayınları.
- Fisher, A. (2008). Monuments to the future: Social resonance in the art of Joseph Beuys. In A. Fisher (Ed.), *Imperfect Fit Aesthetic Function, Facture, and Perception in Art and Writing since 1950*. University of Alabama Press.
- Jordan, C. M. (2017). *Joseph Beuys and social sculpture in the United States* (Publication No. 1731) [Doctoral dissertation, City University of New York]. Cuny Academic Works.
https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1731
- Killian, M. (1993, Mart 11). Art as healer. *Chicago Tribune*, s. 11.
- Lachman-Chapin, M. MEd, A.T.R. (1993) The art therapist as exhibiting artist: Messages from Joseph Beuys, Suzi Gablik, and Donald Kuspit. *Art Therapy*, 10(3), 141-147.
doi:10.1080/07421656.1993.10758999
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). Remzi Kitabevi Yayınları.
- May, R. (2020). *Yaratma cesareti*. Metis Yayınları.
- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys*. Tekhne Yayınları.
- Michaud, E. ve Krauss, R. (1988). The ends of art according to Beuys. *October*, 45, 37-46.
<https://doi.org/10.2307/779042>
- Okan, M. (1996). *Joseph Beuys: Geçit* [Belge].
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47806?mode=simple>
- Özdoğan, M. (2020). Rudolf Steiner'in düşünce dünyası ve çalışmaları. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 665-683. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/johass/issue/57478/774802>
- Paust, B. (2005). Eminim bu tavşan ömür boyu süren bir çalışmanın eseridir. Hayvanların Joseph Beuys'un eserlerindeki önemi. M. Haydaroglu (Ed.), *Joseph Beuys: Aslolan çizgidir, Schloss Moyland müzesi koleksiyonundan bir seçki*, içinde (s. 9-22). Yapı Kredi Yayınları.
- Pektaş, N. (2006). Kaidersiz heykel. *Artist Dergisi*, Haziran, 40-46. Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd.
- Pimentel, D. (2019). *Beuys as philosopher: The aporia of fat*.
https://www.researchgate.net/publication/330369076_Beuys_as_Philosopher_The_Aporia_of_Fat
- Sucuoğlu, M. (2014). *Fluxus bağlamında hazır nesne kullanımı ve Joseph Beuys örneğinde araştırılması* (Tez No. 419478) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. Guggenheim Museum.
- Türkyılmaz, H. Ö. (2021). Galerici-sergi yapımcısı olarak René Block ve Fluxus sanatı. *Art-e Sanat Dergisi*, 14(27), 352-378. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/62751/897469>
- Van der Grinten, F. J. (2005). "...siz yaratıklar". M. Haydaroglu (Ed.), *Joseph Beuys: Aslolan çizgidir, Schloss Moyland müzesi koleksiyonundan bir seçki*, içinde (s. 23-26). Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ütopya Yayınevi.

Seramiğin Bir Kap Olarak Ölü Gömme Geleneklerinde Rolü

The Role of Ceramics in Dead Burial Traditions as a Container

Ali Temel Köseler, *Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

İnsanlığın yerleşik yaşama geçmesinden sonra ortaya çıkan ihtiyaçlarını karşılamak üzere seramik çamurunu şekillendirip pişirerek kendisine seramik kap yapması, belki de en önemli buluşlarından biri olmuştur. Seramik kapların üretilmeye başlanmasından günümüze kadar geçen tarihsel süreçte seramik, değişen işlevi ve biçimiyle hep insanın yanında olmuş, ona eşlik etmiştir. Bu uzun tarihsel süreçte kendi içinde sürekli bir değişim ve gelişim göstererek zengin bir gelenek, zengin bir bilgi birikimi yaratmıştır. Doğada çok bulunması ve şekillendirilmesi kolay bir malzeme olmasının avantajıyla, onu şekillendiren seramikçilerin ellerinde sayısız biçimde ve çeşitlilikte eşsiz güzellikteki seramiklere dönüşmüştür.

Seramik kaplar, yiyecek ve içecekleri, değerli sıvıları, mücevherleri, ilahi güçlere verilen sunuları ve daha birçok şeyi; sahip olduğu iç boşluğunda saklayıp korumanın, bir yerden bir yere taşımının yanında, bu dünyadaki yaşamı sona eren insanı, içinde saklayıp koruyarak, insanın bilinmeze olan yolculuğunda ona eşlik eder. Ölenin ardından tutulan yas, düzenlenen törenler ve ölünün gömülme biçimi her toplumda farklılık gösterse de seramik gömme gelenekleri içinde farklı roller üstlenmiş ve insanla yaşamı boyunca sürdürdüğü ilişki ölümünden sonra da devam etmiştir.

Bu çalışmada, antropolog ve arkeologların ölü gömme gelenekleri üzerine yaptıkları araştırmalar ve saptamalar ışığında, seçilen tipik seramik kapların ölü gömme geleneklerinde oynadıkları roller incelenecek ve seramiğin ölüm sonrası insanla kurduğu ilişki ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Seramik, ölü gömme, gelenek.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Güzel sanatlar, seramik ve cam tasarımı.

Abstract

It has been perhaps one of humanity's most important inventions to make ceramic containers by shaping and firing clay to meet the needs that emerged after its settled down. In the historical period since the production of ceramic containers, ceramics have always been with a man and accompanied him with his changing function and form. This long historical process has created a rich tradition and knowledge by constantly changing and developing within itself. With the advantage of being a very present and easy-to-shape material in nature, ceramics has become uniquely beautiful in numerous shapes and varieties in the hands of the ceramicists who shaped it.

Ceramic containers are aimed to contain food and beverages, precious liquids, jewelry, presentations to divine powers and many other things, in addition to hiding, protecting, moving a place from one place to another, keep and protect the person whose life on this earth ends in it, accompany him on his journey into the unknown. Although the mourning, ceremonies, burial of the deceased differed in each society, ceramic burial traditions played different roles and the relationship with man throughout his life continued after his death.

In this research, in the light of the researches and determinations made by anthropologists and archaeologists on the traditions of burial, the roles played by the typical selected ceramic containers in the dead burial traditions will be examined and the relationship of ceramic vessels with the postmortem human will be tried to be revealed.

Keywords: Ceramic, dead burial, tradition.

Academical disciplines/fields: Fine arts, ceramic and glass design.

- **Sorumlu Yazar:** Ali Temel Köseler, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi Tınaztepe Yerleşkesi Güzel Sanat Fakültesi 35390 Buca / İzmir.
- **e-posta:** temel.koseler@deu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0001-8380-9355
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 27.12.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.1027373

Geliş tarihi: 23.11.2021 / **Kabul tarihi:** 13.12.2021

1. Giriş

Seramik, doğumla başlayıp ölümle biten yaşam süreci içinde insana ihtiyaçlarını karşılamak üzere farklı biçimlerle eşlik etmiştir. İçinden yiyeceğini, yemek suyunu içmek, yiyecek ve içeceklerini saklamak, dini ayinlerde kullanmak için üretilen seramik kaplar ve heykelcikler ile binlerce yıl önce başlayan bu ilişki, günümüze kadar artan insan ihtiyaçlarıyla birlikte çeşitlenerek sürmüştür. Seramiğin şekillendirme, bezeme ve pişirim yöntemleri, üretimde kullandığı çömlekçi çarkı, fırınlar gibi araçlar dünyanın farklı bölgelerinde farklı zaman aralıklarında olsa da gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Bu gelişim süreci içinde üretilen seramiklerin biçimleri de toplumların kültür yapısına, inançlarına, coğrafyalarına bağlı ortaya çıkan ihtiyaçlara cevap vermek üzere çeşitlenmiştir.

Seramikler, yemek içmek kadar doğal olan tuvalet ihtiyacı için lazımlık, tuvalet taşı, rezervuar, pisuar ve benzerleri biçiminde üretilirken, çay kültüründe demlik, fincan, fincan tabağı, sütlük, şekerlik, tepsi olarak üretilmiştir. Tütün içmek için farklı biçimlerde pipo, sigara ağızlığı olurken; nargileler için lüle biçimiyle üretilmiştir. Mimaride iç ve dış duvar kaplaması karolar, çatılara kiremit, baca ve yapı malzemesi olarak farklı boyutlarda sırlı, sırsız, delikli veya içi dolu tuğla biçiminde üretilen seramikler; aydınlatma için gaz lambası hazneleri, yağ ve cami kandilleri olarak üretilmiştir.

Hediye verme kültüründe, birçok toplumda seramik yemek takımları, çay, kahve setleri evlenen çiftlere evlilik hediyesi olarak verilirken çiftlerde nikâha gelen davetlilere seramik biblolar ve içinde şeker olan seramik kutular hediye ederler. Çanakkale yöresinde görülen yeni doğan çocuk hediyesi ise kız ve erkek çocuklar için farklı biçimlerde akıtacak ağız olan sürahilerdir (Aldırmaz vd., 2009, s. 46). Ülkeler arasındaki diplomatik ilişkilerin güçlendirilmesi ve geliştirilmesi için de seramikler hediye olarak verilmiştir.

Ming Hanedanının, Osmanlı Devleti ile diplomatik ilişkiler kurduğu ve bu durumda porselen nesnelere büyük rol oynadığı görülmüştür. Bu rolün en belirgin belgesi bugün Topkapı Sarayı'ndaki Çin Porselenleri Koleksiyonudur. Bu koleksiyon, Çin ve Osmanlı toprakları arasında karşılıklı olarak sık sık ziyaret gerçekleştirildiğinin göstergesidir (Cengiz, 2019, s. 75).

İnsan yaşamının farklı alanlarında kullanılmak üzere üretilmiş seramik örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür. Seramikler insan yaşamının sona ermesinden sonra ölü gömme geleneğinin bir parçası olarak da ölümlere eşlik etmektedir. Ölü gömme geleneği üzerine farklı disiplinlerde yapılan araştırmalarda doğal olarak seramikler de yer almıştır. Ancak bu çalışmaların bazıları ölü gömme geleneklerindeki uygulamaları bazıları da uygulamalarda rol oynayan özel bir grup seramiği tanımlamayı hedeflemektedir. Bu araştırmada seçilen tipik seramik kapların ölü gömme geleneklerinde oynadıkları roller incelenecek ve bir seramiğin bakış açısıyla seramiğin ölüm sonrası insanla kurduğu ilişki ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

2. Ölü Gömme Geleneklerinde Seramik Kaplar

2.1. Ölü Gömme Geleneği

“Ölüm, insanlığın var olduğu ilk andan itibaren hep merak edilen (ölümden sonra ne olduğu), çözümünü aranan (ölümsüzlük), tanınmaya, tanımlanmaya çalışılan bir olgudur” (Parılı ve Uhri, 2018, s. 15). İnsanlık kendini tanımlayabildiği ilk andan itibaren ölüm olgusu karşısında duramamış ve ölüm fikrini bir türlü kabullenememiştir. Bu nedenle hayatı sonlanan kişinin bu dünyadan ayrılarak başka bir dünyaya göç ettiğine, orada yaşamaya devam ettiğine inanılmıştır. Öteki dünya anlayışıyla, inanışıyla birlikte insanlar ölümlerini gömmeye başlamışlardır. Bu anlayış ve inanış insanların gömü uygulamasını yaptıkları mezarlardaki çeşitliliği arttırmıştır. İnsana özgü duygusal bir hareket ile en başından itibaren mezara ölenin gündelik hayatta kullandıkları eşyalar öteki dünyada da kullanması için bırakılmıştır. Geçmişten günümüze kadar değişerek ve gelişerek gelen mezarların kendisi ve uygulanan ritüeller geçmişte yaşayan toplumları anlayabilmek için önemli bilgiler sunan olgulardır. Üst Paleolitik'ten itibaren insanların ölümlerini armağanlarla beraber gömmeye başlamış olmaları din etkisinin başladığını ve öteki dünya inancının var olduğunu göstermektedir (Parılı ve Uhri, 2018, s. 15).

Bu armağanlar genellikle ölenin gündelik hayatta kullandıkları ve öteki dünyada kullanılabileceği düşünülen eşyalar, bazen de ölenin statüsünü gösteren eşyalar olmuştur.

Ölü gömme geleneğinde, toplumsal ve kültürel farklılıklar görülse de temel iki gömme biçimi vardır. *İnhumasyon* denilen ölünün bedeninin doğrudan gömülmesi ve *kremasyon* denilen ölünün bedeninin yakılarak geriye kalanların gömülmesidir.

Ölü gömme geleneğinde, farklı malzemelerden üretilmiş eşyaların yanı sıra seramikler de oldukça çok görülmektedir. Seramik çamuru doğada kolay bulunabilir ve plastikliği nedeniyle kolay biçimlendirilebilir

bir malzemedir. Bunun yanında seramik ürünler pişirim sonrası dayanıklı bir yapıya kavuşur. Bu özellikleri ile seramik, insan yaşamının her alanında yer almakta, hatta ölümden sonra bile ona refakat etmektedir. Doğal etkilere karşı dayanıklılığı ile toprak altında çok fazla bozulmaya uğramadan binlerce yıl kalabilir. Bu özelliği ile araştırmacılara üretildiği döneme, bölgeye ve kültüre ait ipuçları vermektedir. Geçmişten günümüze farklı coğrafyalarda ölü gömme geleneğinde yer alan seramik; küp ve çömlek mezarlar, lahitler, mezar taşları veya işaretleri, çeşitli ölü hediyeleri, ölünün kemiklerinin, küllerinin veya organlarının konulduğu özel kaplar ve benzeri formlarda görülmektedir.

2.2. Küp Mezarlar

Birincil amaçları depolama olarak üretilen ve kullanılan büyük seramik küpler, *pitos* olarak da adlandırılır, dünyanın pek çok yerinde ve farklı kültürlerde içlerine ölü gömmek için kullanılmışlardır. Anadolu'da özellikle Kalkolitik Dönemde yaygın olarak görülen mezar tipleridir. Küp mezarlara ölüler doğrudan ya da yakıldıktan sonra kalan kül ve kemikleri koyularak ağzı taşla veya çatı kiremiyle kapatılarak gömülmektedir. Böylece ölü beden rutubete, zararlı hayvanlara ve benzeri olumsuz etkenlere karşı korunmaya çalışılmaktadır. Genellikle *hocker* (cenin) pozisyonunda küp içine yerleştirilen ölünün yanına yaşarken kullandığı eşyalar, takılar ve benzeri hediyeler bırakılmaktadır. Ölünün bedeninin yakılarak veya bütün olarak gömülmesine bağlı olarak küplerin boyutları da değişmektedir. Küp mezarın yapılmasındaki amaçlardan birinin de insanın dünyaya nasıl ana karnında cenin pozisyonunda geldiyse dünyadan öyle gitsin mantığı olduğu düşünülmektedir (Kırkıl, 2019, s. 6). Bu küpler farklı boyutlarda olmanın yanında, yapıldığı bölge, dönem ve kültüre bağlı olarak biçimsel farklılıklar göstermişlerdir. Yüzeylerinde kulplar, yapıldığı kültüre ait semboller, şeritler ve çeşitli geometrik bezemeler, kabartma ya da kazıma olarak görülmektedir.

Anadolu'da farklı bölgelerdeki kazı alanlarından, biçimleri birbirlerinden farklı çok sayıda küp mezar çıkarılmış ve hala çıkarılmaktadır. Bazı küplerde birden fazla ölüye ait buluntu görülmekte, bunların da aile küp mezarları olduğu düşünülmektedir. Şekil 1'de görülen örnek küp mezar, Balıkesir'in Edremit ilçesindeki Kazdağları'nın eteklerinde bulunan Antandros Antik Kenti'ndeki mezar alanında yapılan kazılarda bulunmuş ve M.Ö. 6. yüzyıla ait olduğu düşünülen bir küp mezardır (Firik, 2018). Büyük boyutlu bir saklama, depolama kabı olarak üretilen ancak ölü gömme işleminde de kullanılan, dibine doğru daralan geniş ağızlı, üzerinde kabartma şeklinde şeritler olan bir küptür.



Şekil 1. Antandros Antik Kentinde bulunmuş M.Ö. 6. yüzyıla ait olduğu düşünülen bir küp mezar (Firik, 2018).

Dünyadan örneklere baktığımızda, Uzak Asya, Japonya'da, 1998'de gün yüzüne çıkarılmaya başlayan mezar alanında bulunan küp mezarlar ilgi çekmektedir. Yoshinogari'de tarih öncesi döneme tarihlenen (M.Ö. 100- M.S. 100) Yayoi Dönemine ait bu mezar alanında 2000'nin üzerinde küp mezarı bulunmuştur ve 15.000'nin üzerinde olduğu tahmin edilmektedir. Bulunan örneklerden bazıları Anadolu'daki örnekleri gibi ağzı bir taşla kapatılmış tek bir küpten oluşan mezarlar, bazıları da ağız açıklığı çok geniş iki küpün ağız kısımlarından üst üste koyulmasıyla oluşan küp mezarlardır. Yan yana sıralar halinde toprak altına gömülen küp mezarlarda, birçok kültürde görüldüğü gibi ölümler, kullandıkları günlük eşyalarla; küçük seramik kaplar, Çin veya Japon tarzında yapılmış bronz aynalar, kılıç, kama gibi silahlar, kolye, iğne, tarak gibi çeşitli takılarla gömülmüştür (Hudson ve Barnes, 1991). Küp mezarlar Asya'da Japonya'nın dışında Filipinler, Kore, Tayvan, Endonezya, Hindistan gibi daha birçok ülkede de görülmektedir. Asya'nın dışında daha birçok coğrafyadan bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

2.3. Çömlek Mezarlar

Çömlek mezarlar, küp mezarlara kıyasla daha küçük seramik kaplar olup ölünün yakılması sonrası kemik ve küllerinin gömüldüğü ve boyutlarından dolayı sıklıkla içine bebek ve çocukların da gömüldüğü mezar tipleridir. Tıpkı küp mezarlar gibi günlük kullanım için üretilmiş çömlekler olup, ağızları bir taşla veya sığ bir kâse ile kapatılarak mezar alanlarında bir arada gömülürler.

Çömlek mezara Anadolu'dan, Adıyaman Samsat'ta Geç Kalkolitik Döneme ait birçok tabakalanmanın bulunduğu kazı alanında çıkarılan bir buluntu, örnek olarak verilebilir. 16. kat mezarlığından buluntular arasında bir çocuğa ait çömlek mezar da bulunmaktadır. Çömlek mezarda 3-4 yaşlarında bir çocuğa ait iskelet ve bir bileziğe ait obsidyenden yapılmış, taş ve kireçtaşı boncuklar bulunmuştur (Kırkıl, 2019, s. 30). Şekil 2'de görülen bu çömlek mezar, alttaki geniş ağızlı bir çömlek ve üzerini kapamak için kullanılacak hemen hemen aynı ağız genişliği olan başka bir sığ seramik kaptan oluşmaktadır. Çömlek mezarlar da tıpkı küp mezarlar gibi dünyanın birçok bölgesinde, içine yiyecek içecek koymak için üretilseler de ölü gömmek için kullanılmışlardır.



Şekil 2. Adıyaman Samsat'ta Geç Kalkolitik Döneme ait bir çocuk çömlek mezarı (Kırkıl 2019, s. 31).

2.4. Seramik Lahitler

Bir veya daha çok ölünün gömülmesi için kullanılan, genellikle tekne ve kapak olmak üzere iki parçadan oluşan; taş, kurşun, ahşap ve seramik gibi farklı malzemelerden yapılmış; üzeri sade veya bezemeli, bitkisel, insan veya hayvan figürlü kabartmalı sandık biçimli kaplara lahit adı verilmektedir. Lahit için Eski Yunanca'da et yiyici anlamına gelen *sarkophagos* adı da kullanılmıştır. Muhtemelen lahit içine gömülen ölünün bir süre sonra bedeninin çürüyerek geriye yalnızca kemiklerinin kalmasını gözlemledikleri için et yiyen anlamında *sarkophagos* adı verilmiştir (Kucur, 2013, s. 5).

İlk lahitlere, Mezopotamya ve Mısır'da (M.Ö. 2686- 2613) rastlanır. Bu dönemde daha çok pişmiş toprak ve ahşap olan lahitlerde, yeniden dirilişe inanılması sebebiyle, sandukaların üzerinde, ev görünümü vermek için pencereler ve kapılar yer almaktadır. Mısır'da Eski İmparatorluk Dönemi'nde lahitler, önceleri ev biçimindedir. Daha sonraları *antropoid* (insan vücudunun dış hatları görünümünde) lahitler yapılmaya başlanmıştır (Kucur, 2013, s. 7).

En erken seramik (pişmiş toprak) lahitler M.Ö. 2200'lerde Mısır, Mezopotamya ve Suriye'de görülürken Anadolu'da, M.Ö. 6. yüzyılda Klazomenai'de görülmeye başlanmıştır. Batı Anadolu yerleşim yerlerinden olan Klazomenai aynı zamanda seramik lahitlerin üretim merkezi olmuştur (Kucur, 2013, s. 5). Dünyanın birçok bölgesinde özellikle mermer ve kireç taşından yapılmış çok görkemli örnekleri bulunan lahitler görülürken seramik örneklerine daha az rastlanır. Anadolu ise kireç taşı ve mermer lahitlerin yanında seramik lahit örnekleriyle de çok zengindir. Konusunu mitolojiden veya günlük yaşamdan alan sahnelerin betimlendiği detaylarla yapılmış, mermer ve kireç taşı örneklerden İskender Lahdi, Ağlayan Kadınlar Lahdi dünyada da en çok tanınan lahit örnekleri arasındadır.

Anadolu'da seramik lahit örneklerine baktığımızda, farklı bölgelerde yapılan kazılarda Klazomenai Lahitleri diye anılan lahitlerin yanı sıra dairesel kesitli lahitler de çıkarılmıştır. Klazomenai Lahitleri ilk dönemlerinde ağız çevreleyen bitkisel ve hayvan motiflerin yanı sıra günlük yaşama ait betimlemelerin kullanıldığı astar bezemeli dar pervazlı olan dikdörtgen sandık biçiminde iken daha sonraları ayakucu başucuna göre daha dar olan ve ağız çevresi yine bezemeli ancak daha geniş pervaz olan sandıklar

biçimindedir. Pervazlarında görülen bezemelerde kullanılan betimlemelerde dönemsel farklılıklar görülmektedir. Dairesel kesitli lahitler ise kesitleri daire biçiminde olup bir birine eşit veya alt kısmı daha geniş iki parçadan oluşan genellikle kabartma dekorlu lahitlerdir. Torpido, kozalak, koza ve benzeri biçimlerde, farklı kapak büyüklüklerinde ve yüzeyleri farklı kabartma bezemelere sahip çok örnek vardır. Kabartmalara bakıldığında, ekleme yöntemiyle yapılmış, genellikle ince veya kalın bantlar, fitiller, metal işlerden öykünülerek yapılan kabaralar ve madalyonlar, biçimindedir. Bu madalyonlarda üretildiği uygarlığa ait semboller, mühür dekorlar görülmektedir (Kucur, 2013, s. 10-17).

Anadolu'dan seramik lahitlere bir örnek olarak Şekil 3'de görülen Urla Klazomenai mezar alanında çıkarılan ve M.Ö. 5. yüzyıla tarihlenen Seramik Klazomenai Lahdi verilebilir. Lahit İzmir Arkeoloji Müzesinde sergilenmektedir. Daire kesitli seramik lahitlere örnek olarak Şekil 4'de görülen, Roma (M.S. 1. yüzyıl sonu-2. yüzyıl başı) Dönemine ait kozalak biçimli lahit verilebilir. Yozgat Müzesinde sergilenen bu lahit baş kısmından ayakucuna doğru daralmakta ve üzerinde biri küçük biri büyük iki kapak bulunmaktadır. Lahit yüzeyinde birbirine paralel kabartma bantlar ve aralarında yine kabartma zikzak motifi vardır. Boyu 185 cm genişliği 76 cm olan lahdin et kalınlığı 3 cm'dir (Kucur, 2013, s. 83).



Şekil 3. M.Ö. 5. yüzyıla tarihlenen Seramik Klazomenai Lahdi, İzmir Arkeoloji Müzesi (Tarih ve Arkeoloji. 2014).



Şekil 4. Yozgat Müzesinde sergilenen Kozalak biçimli, daire kesitli 185 cm boyunda 76 cm eninde lahit (Kucur, 2013, s. 168).

Seramik lahitlere bir örnek de çok tanınan ancak nadir bir örnek olan, Roma'da Museo Nazionale di Villa Giulia sergilenen Eşlerin Lahdi'dir. M.Ö. 520'de yapılmış bu astarlı seramik lahit, 19. yüzyılda antik Caere'nin Banditaccia Nekropol'ünde arkeolojik kazılar sırasında gün yüzüne çıkarılmıştır. Yaklaşık 210 cm uzunluğunda 110 cm genişliğinde olan ve içinde yakılmış insana ait kemik ve külleri bulunan lahidin kapağında kanepede oturmuş bir çift tasviri bulunmaktadır. Her iki figür, çok güzel kıyafetler içerisinde, son derece detaylı yapılmış bir kanepede oturmuş ve yastıklara dayanarak uzanmaktadır. Kıyafetleri, saç biçimleri sivri burunlu tipik Etrüsk çizimleri ile uzanan çift dönemin uzun orantılarına sahiptir. Bu mutlu çift tablosu ve eğlence, geleneksel Etrüsk ölüm seremonilerinin tipik bir tavrıdır (Becker, t.y.).

Şekil 5'de görülen Eşler Lahdi, seramik üretim tekniği açısından incelenirse Arkaik Dönem Seramik ustalığının ne kadar başarılı olduğunu gösterir ve bu boyutta astarlı bir seramik için dönemine göre çok başarılıdır.



Şekil 5. Eşlerin Lahitleri, M.Ö. 520 (Becker, t.y.).

2.5. Urneler

Ölü gömme geleneğinde yakarak gömme inancının bir uzantısı olarak çıkan urne (*urn*) terimi, aslında ölümü çağrıştıran bir sembol olarak bilinmektedir. Tarih boyunca, dünyanın birçok bölgesinde ve farklı kültürlerde, nerede bir ölü yakma geleneği varsa orada urne vardır denilebilir. Bu sebeple ölü gömme geleneğinde en geniş coğrafyada görülen ve çeşitlilik gösteren gruptur. Günlük yaşamda kullanılan ve tiplerinden dolayı urne adı verilen özellikle seramik kaplarla karıştırıldığından dolayı mezar urneleri, cenaze urneleri olarak adlandırılmışlardır. Urnelerin bilinen eski örnekleri Çin'in Jiahu Bölgesinde arkeolojik kazılarda bulunmuştur ve M.Ö. 7000'lere kadar uzanmaktadır (Death io, t.y.). Urneler yakılma işleminden sonra geriye kalan kül ve kemiklerin içine doldurulduğu geniş ağızlı vazo biçimindedir. Taş, cam ve metal olmasının yanında seramik örneklerine de rastlanılmaktadır ve seramik urneler çeşitlilik açısından çok zengindir.

Urneler, yakılma işleminin ardından geriye kalanlarla doldurulup, gömü alanında toprağa gömülmüşlerdir. Roma döneminde urneler toprağa gömülmek yerine *columbarium* adı verilen yer altında veya üstünde inşa edilmiş odalarda nişler içerisinde veya raflara koyularak saklanmışlardır (Death io, t.y.). Yakılarak gömme geleneğinin günümüzde devam eden bir gelenek olması nedeniyle urneler ve *columbariumlar* hala kullanılmaktadır. Ve günümüzde seramikten urnelerin üretimi ve ticareti devam etmektedir.

Şekil 6'da görülen Anadolu'dan örnek, Samsun'un kuzeybatısındaki Toraman Tepe Amisos Antik Kentinde yapılan kazılarda ortaya çıkarılmış urne mezardır. MÖ geç 2. yüzyıl - 1. yüzyıl'ın başlarına tarihlenen urneye ölünün yakılarak gömüldüğü, içinden çıkan kemik ve küllerden anlaşılmaktadır. Yarısından itibaren üst kısmı kırmızı astarlı olan kulplu urne yaklaşık 15 cm'dir (Alper ve Kolağasıoğlu, 2018).



Şekil 6. Amisos Antik Kentinde çıkarılmış urne, M.Ö. 2.- 1. yüzyıl. (Alper ve Kolağasıoğlu, 2018).



Şekil 7. Helenistik Döneme ait Urne (Huntsman ve Becker, 2013).

Büyük lahitlerin maketi gibi kutu ve kapaktan oluşan, üzerinde savaş sahnesi veya mitolojik olayların tasvir edildiği kabartma figürler bulunan urneler de oldukça tipik urne örneklerindedir. Şekil 7’de M.Ö. 3. yüzyıla tarihlenen Helenistik Döneme ait, üzerine savaş sahnesi betimlenmiş kalıp ve elle biçimlendirilmiş seramik urne içinde az miktarda kemik ve kül ile bulunmuştur. Yaklaşık 66 cm x 33 cm boyutlarındaki urne Metropolitan Sanat Müzesinde bulunmaktadır (Huntsman ve Becker, 2013).

2.6. Kanopik kavanozlar

Kanopik kavanozlar, Mısır’da mumyalama işlemi sırasında ölünün çıkarılan iç organlarının koyulması için yapılmış kavanozlardır. Her bir organ farklı kavanozlara koyulmuştur. Genelde kireç taşından ve

seramikten yapılan bu kavanozlar ölen kişinin iç organlarını öbür dünya için saklamak ve korumak amacıyla kullanılmıştır. Eski Krallık Dönemi kanopik kavanozlar nadiren yazılıyken ve düz bir kapağı varken, Orta Krallık Döneminde yazıtlar daha olağan hale gelmiş ve kapaklar genellikle insan kafaları biçiminde yapılmıştır. On Dokuzuncu Döneminde ise dört kapağın her birinde Gökyüzü tanrısı Horus'un dört oğlundan biri, organların koruyucusu olarak tasvir edilmiştir (Canopic jar, t.y.).

Şekil 8'de görülen kanopik kavanozlar, Metropolitan Sanat Müzesinde sergilenen, 18. Kraliyet Dönem'inden Ruiu'ya aittir ve Metropolitan Sanat Müzesinde sergilenmektedir. Mumyalandıktan sonra organlarının saklandığı bu seramik kanopik kavanozlar, devetüyü renginde ve baş biçimindeki kabartmalı kapakları mavi beyaz boyalıdır. Kapağı ile birlikte 33,5 cm olan kavanozlar bulunduğu nemden dolayı yıpranmış olsa da üzerindeki yazıtlar çözümlenebilmiştir. 14. Yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bu kavanozların üzerinde yazıtlarla beraber mumyaların koruyucusu tanrıçaların Isis, Nephthys, Selkit, ve Neit'in sembolleri de vardır (Metmuseum, t.y.).



Şekil 8. Ruiu ait seramik Kanopik kavanozlar, M.Ö. 1504–1447 (Canopic jar , t.y.).

2.7. Larnax

M.Ö. 14. yüzyılın başlarında Girit Adası Minos Kültürü'nde sandık biçimli seramik tabutlar, dönemin standart gömü eşyası olarak görülür. Muhtemelen Mısır'da görülen ahşap örneklerinden esinlenerek önceleri ahşaptan daha sonra ise seramikten yapılmıştır. Dört ayağı üzerine yerleşen larnax, dikdörtgen prizma biçimde ve çatı tipinde kapaklıdır. Genellikle gövdesi ve kapaklarında iki veya daha çok sayıda çift kulp bulunan seramiklerin yüzeyi bezemelidir. Alttaki kutunun ve kapağın ağız kenarlarında iki parçanın birbirine iple bağlanması için delikler mevcuttur. Larnaxlar'ın dibinde muhtemelen bedenin çürümelerini hızlandırmak için çok sayıda delik vardır. Seramik larnaxlar ortalama olarak 1m boyunda 60 cm yüksekliğinde 45 cm genişliğinde ölçülere sahiptir. Kazı araştırmalarında çıkarılan bu seramik tabutların içlerinde çoğunlukla insan kemikleri ve basit kişisel eşyalar, seramik vazolar bulunmuştur (Watrous, 1991, 285-307).

Larnaxlar'ın üzerindeki astar bezemeler soyut tasarımlar, törensel insan, hayvan figürleri, kutsal bitkiler ve öte dünya tasvirleri olarak dört grupta görülmektedir. Larnaxlar'ın üzerinde görülen soyut tasarımlar veya desenler en yaygın grup olup spiraller, dalgalı, kavisli, dama tahtası gibi çizgilerdir. İkinci bezeme grubunda ise törensel eylemleri gerçekleştiren kadın figürleri, boğalar, kuşlar, boynuzlar, kutsama ve sunak tasvirleri görülmektedir. Üçüncü grupta, doğadan esinlenerek çizilen çiçekler, yunuslar, deniz yosunu, denizyıldızı gibi geleneksel Minoan motiflerinden oluşur. Ahtapotlar bu gruptaki en popüler deniz canlılarıdır. Dördüncü grupta gemiler, geyik avı, vahşi keçi, boğa ve savaş arabası kalkışı, Ege kökenli olmadığı düşünülen Nilotik (Mısır kültürüne ait) motifler, su kuşları, papirüs ve palmyeler görülür (Watrous, 1991, s. 285-307). Şekil 9'da Minos Dönemine ait kuş ve deniz canlılarının tasvir edildiği astar bezemeli seramik Larnax görülmektedir.



Şekil 9. Minos Dönemine ait kuş ve deniz canlılarının tasvir edildiği astar bezemeli, seramik Larnax (Minoan larnax, t.y.).

2.8. Ölü Kemiği Muhafaza Kapları (*Ossuary / Nâvs*)

Batı literatüründe Ossuary ve Ortaçağ Araplarında *Nâvs* denilen ölü insan kemiklerinin ve bazen de kutsal sayılan kalıntıların saklandığı muhafazalardır. Daha çok, Hindistan'dan doğarak Orta ve İç Asya ve Çin'e yayılan Budizm'den ve *stupa* kültüründen kaynaklanan bu kapların, yeterli sayıda örneği Orta Asya kazı ve araştırmalarında ele geçmiştir. Zerdüştlük ve atalar kültü, ateş kültü gibi inanışların da söz konusu muhafaza kaplarının doğuşunda etkili olduğu anlaşılmaktadır (Çoruhlu, 2019, s. 873).

Ölü kemiği muhafaza kaplarını diğerlerinden ayıran belirgin özelliği biçimsel farklılık ve büyüklük değildir. Ölünün doğrudan veya yakılarak gömüldüğü geleneğinin dışında bedeninin ağaçların veya tepelerin yüksek yerlerinde çürümeye bırakıldığı bir başka ölü gömme geleneği ile ilişkili olmasıdır. Çürüme sonrası kalan kemikler bu kaplara koyularak muhafaza edilir. Bu kapların zerdüş inancıyla ilişkilendirilmesinin nedeni budur.

Zerdüş inancında, sessizlik kulelerinde ölümlerini terk edip, ölü bedenlerini kuşlar veya başka hayvanlar tarafından yenilerek yok olması için ağaçlara bırakıp sonra gelip kemiklerini alarak kutulara koyarlar. Ayrıca, Türklerin ölümlerini çadır içinde bekletme geleneklerinden ve bazı kemik kutularının biçimlerinin çadıra benzemesinden dolayı da kemik kutuları Türkler'le ilişkilendirmişlerdir. Zerdüştlükten yeniden dirilmenin kemiklerden başlayacağına inancı ve Türklerin öte dünyada yaşamak için kemiklere ihtiyaç olduğuna inancı bu ilişkilendirmeleri desteklemektedir (Çoruhlu, 2019, s. 880).

Bu kaplar lahitler kadar büyük boyutlu değildir. Genelde dörtgen, oval veya çadır biçimindedir. İnsan biçiminde olanlara da rastlanılmaktadır. Bazılarının yüzeyi sade iken bazıları kazıma bezemelidir. Çoğunluğu seramikten yapılmıştır, az sayıda madeni veya taş örnek de vardır. Bir kapak kısmı ile alt gövdeden oluşan kaplarda, kapakta ve gövdede ajur tekniğiyle açılmış delikler bulunmaktadır. Deliklerin dinsel inanışlardan dolayı açılmış olduğu ileri sürülür. Bazılarına göre öteki âleme geçiş kapısı veya tapınak giriş kapısı ya da pencereleri ifade ederler (Çoruhlu, 2019, s. 873-881). Deliklerin yapılması amacına dair farklı kültürlerde de benzer düşünceler görülmektedir. Kuzey Amerika'nın güneyinde seramik üreten Pueblo Yerlileri seramik yüzeylerde çizdikleri bantların uçlarını birleştirmeyip aralık bırakmaktadırlar. Böylece ruhun kabın içinde hapis kalmayıp özgürlüğe kavuştuğuna inanılır.

Şekil 10'da görülen örnek 1.- 2. Yüzyıla ait Özbekistan, Koy Kırılğan Kale'den ölü kemiği muhafaza kabıdır. Seramikten yapılmış insan biçimli kaba baktığımızda kaide üzerine oturan bir kadın figürü görülüyor. Figür kalçanın biraz üzerinden kesilmiş iki parçadan (ana gövde ve kapaktan) oluşuyor. Kadının elbisesinin ucundaki dantel veya fırfırlar ve yüzü, detaylı olarak çalışıldığını gösteriyor. Yüze kırmızı renkte astar uygulanmıştır.



Şekil 10. Pişmiş topraktan yapılmış insan biçimli ölü kemiği kabı (*Ossuary*), 1-2. Yüzyıl (Çoruhlu, 2019, s. 892).

2.9. Mezar Taşları (Mezar İşaretleri)

Gelişen ve değişen inanç sistemleri içinde insanlar sadece ölümlerini gömmekle yetinmemiş, aynı zamanda öbür dünyada ruhun huzur içinde varlığını sürdürmesi için, bağlı buldukları kültürlerin inanç sistemleri dahilinde belli ritüelleri uygulama ihtiyacı da hissetmişlerdir. Bunu gerçekleştirmenin ilk ve belki de en önemli adımı, mezarın yerini gösterecek işaret veya işaretlerin kullanılmasıdır. Bu işaretler en basit şekliyle mezarın üzerine küçük bir tepcecik oluşturacak şekilde toprağın yığılmasından devasa tümüslere, işlenmemiş doğal bir taş kütesinden figürlü ve motifli mezar *stellerine*, pişmiş toprak kaplardan insan heykellerine ve anıtsal mezar yapılarına kadar çok farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır (Yağız, 2014, s. 130).

Farklı kültür ve inançlarda ölünün doğrudan toprağa gömüldüğü mezarlarda mezarın başucuna dikilen mezar taşları üzerinde, ölüye dair bilgiler olmasının yanında, ait olduğu toplumun inancına ait sembol ve yazılar da olabilir. Dayanıklılığından dolayı çeşitli taşlar mezar taşı olarak tercih edilirken, seramik de ölü gömme geleneklerinde mezar taşı olarak yerini almıştır.

Günümüzde mezar taşları biçimleri, boyutları ve üzerindeki yazılar, bezemeler ve semboller ölen kişinin statüsüne dair mesaj verir. M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren Erken Yunan sanatında zengin bir elit kesimin saygınlıklarını, güç ve statülerini ölümden sonra da göstermek amacıyla hizmet eden işler yapılmıştır. Geometrik Dönemden Arkaik Döneme uzanan bu süreçte mezarlar için yapılan bu işler, izleyici üzerinde etki bırakan daha anıtsal, daha gösterişli ve ayrıntılı işler olmuştur (Scott, 2015).

Geometrik Dönemde, ölü gömme geleneğinde sosyal statünün ve tanrıya iyi davranışlar göstermenin göstergesi olarak kraterler, amforalar ve diğer seramik kaplar, günlük kullanım nesnelere olmanın dışında bir rol üstlenmiştir. Ölü gömme sahneleri ve törenleri öleni onurlandırmak amacıyla seramik yüzeylerde tasvir edilmiştir. Amforalar önceleri yakılan ölünün küllerinin saklandığı kaplar olarak kullanılırken mezar taşı olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Erkekler için kraterler, kadınlar için amforalar mezar belirleyici olarak kullanılmıştır. Geometrik Dönemin sonlanıp Arkaik Dönemin başlamasıyla mezar belirleyici seramiklerin kullanılması bitmiş ve heykeller kullanılmaya başlanmıştır. Erkekler için çıplak erkek heykelleri, kadınlar için de giyinmiş bakire heykelleri kullanılmaya başlanmıştır (Scott, 2015).

Antik Yunanda Geometrik Dönem'e ait mezar taşlarından (mezar işaretlerinden), güzel bir örneği Şekil 11'deki Newyork Metropolitan Sanat Müzesinde sergilenen Dipylon Krateri'dir. 110 cm yüksekliğinde ve 65 cm çapındaki krater, Kerameikos'taki Dipylon Mezarlığında bulunmuştur. Astar bezemeli kraterin iç

boşluğuna bakılınca dibinde delik olduğu görülür (şarabı su ile karıştırma işlevinin dışında kullanıldığını gösterir). Bantlarla ayrılmış yüzey stilize insan ve hayvan figürleri ve soyut motiflerle tamamen doldurulmuş, açık üzerine koyu etkisiyle bezenmiştir (Dipylon Krater, t.y.).

Ağız kısmındaki geniş *meander* motifi altında figürlü sahnelerde bir ölü gömme töreninin üç aşamasından ikisi tasvir edilmiştir. İlk aşamada olan matem aşamasında, ölünün bir kaide üzerine yatırıldığı, her iki yanında kadınların matem anlatan hareketle kollarını başlarına kaldırıp saçlarını yolduğu tasvir edilmiş ve figürlerin arasındaki boşluklar soyut geometrik motiflerle doldurulmuştur. İkinci aşamada, ölünün mezarlığa taşınması aşamasında cenaze alayında cesedi taşıyan at arabaları ve kum saati şeklindeki kalkanlarla savaşçılarını tasvir edilmiştir (Dipylon Krater, t.y.).



Şekil 11. Mezar işareti olarak kullanılmış Dipylon Krater (Dipylon Krater, t.y.).

Günümüzde işlevsel seramik formların mezar işareti (mezar taşı) olarak kullanıldığı görülmesine de seramikçilerin daha ucuz olmasının da etkisiyle tercih edilen sırsız seramik mezar işaretleri ürettikleri görülmektedir.

2.10. Ölü Hediye

Ölü hediye, ölü gömme geleneği içinde önemli bir yer tutmaktadır. Mezar hediye, ölününle beraber gömülmesinin amacı öte dünyada kendini evinde gibi hissederek bu eşyaları kullanabilmesi ve bu yeni dünyanın tanrılarına hediye sunması inancı ile beraber, ölünün onurlandırılması düşüncesidir denilebilir. Bunların dışında ölüye gösterilen saygının ona verilen hediye aynı zamanda tanrıya da saygı gösterme ve onu memnun etme olduğuna inanmak, ölünün sosyal statüsünü, zenginliğini göstermek gibi amaçlarda ölüye beraber hediye gömülmesinde etken olmuştur. Ölü hediye gömüldüğü döneme, bölgeye ve kültüre göre değişiklik gösterir ve birçok arkeolojik veriyi de beraberinde taşır. Ölü hediye ölünün günlük yaşamda kullandığı kaplar, takılar, silahlar, mesleğine ait aletler olduğu gibi ölü gömme törenine gelenlerin getirdiği hediye, törende kullanılan tören kapları olabilir. Bunların bir kısmı altın, gümüş gibi değerli madenlerden; bir kısmı cam, ahşap, seramik ve başka malzemelerden olmuştur. Seramik heykelticikler ve kaplar, kandiller, oyuncaklar ve benzerleri oldukça çok rastlanılan hediye türüdür (Harke, 2014).

Seramik ölü hediye, hayranlık uyandıracak örnek olarak Mimbres Kaseleri verilebilir. M.S. 600- 1150 arasında Kuzey Amerika'nın güneyinde, New Mexico yakınlarındaki bölgede, Mimbres Vadisinde yerleşik yaşayan Mimbres Kültürü, beyaz üzerine siyah bezemeli kaseleri ile ünlüdür. 20. yüzyılın son çeyreğinde

bölgede yapılan kazılarda, M.S. 1000 ile 1130 arasına tarihlenen kaseler çıkarılmıştır. Kaselerin iç yüzeylerine, günlük yaşamlarını, yaşadıkları doğal çevreyi ve doğal çevreyle olan ilişkilerini ustalıkla betimlemişlerdir (Jude, 2013).

Mimbres Mezarlarından çıkarılan bu kaseler, ölü hediyesi olarak ölünün yanına, bazen de ölünün başını kapatacak şekilde mezara bırakılmıştır. Ölü hediyesi olarak mezarlara bırakılan bu kaselerin dikkat çeken başka bir özelliği ise, büyük çoğunluğunun diplerinde delik olmasıdır. *Kill hole* adı verilen bu deliklerin kaseleri mezara koyma aşamasında açıldığı düşünülmektedir. Deliklerin açılma sebebi olarak iki düşünce vardır; bir düşünce, ruh deliği de denilen bu delikten ölünün ruhunun çıkararak huzura kavuşacağı inancı; diğer düşünce, ölünün hayattayken kullandığı kâsenin bir başkası tarafından kullanılmasını engellemektir (Jude, 2013).

Şekil 12'de balık ve iki insan figürünün bulunduğu beyaz zemin üzerine siyah bezemeli Mimbres Kasesi görülüyor. Mimbres kaselerinde görülen insan ve hayvan arası figürler bu kâsede de görülmektedir. Mezar hediyesi olan kâsenin ortası delinmiş.



Şekil 12. Beyaz üzerine siyah bezemeli Mimbres Kâse, M.S. 1100-1400 (Detroit Institute of Arts, t.y.).

3. Sonuç

Seramiğin ölü gömme geleneklerinde, ölüyü koruma amacıyla içine aldığı bir kap; öte dünyada kullanılmak üzere yoldaşlık yapmak, ölüye gösterilen saygı ve değeri göstermek amacıyla hediye ve ölünün yerini belirtmek, yaşayanlara hatırlatmak için işaret olduğu görülmüştür. Arkeologların gün yüzüne çıkardığı bu seramikler, ölü gömme gelenekleri ve ölüye ilişkin bilgiler dışında dönemin doğal çevresi ve toplumun yaşam biçimi, gelişmişlik düzeyi hakkında yani yaşayanlar hakkında da bilgi verir.

Bölgesel, dönemsel ve kültürel farklılıklar beraberinde çeşitliliği getirir. Seramik alanının kendi içinde yaşadığı gelişim ve değişim etkisi de eklendiğinde bu çeşitlilik ile seramikler daha da artmaktadır. Araştırma kapsamında seçilen örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak farklılıklara rağmen benzer işlevleri karşılamaktadırlar. Sonuç olarak seramik kapların ölü gömme geleneğindeki yeri ve ölüm sonrası insanla ilişkisi hakkında şunları söyleyebiliriz.

Seramik ölü gömme geleneklerinde; ölüyü koruma amacıyla içine aldığı bir kap, öte dünyada kullanılmak üzere yoldaşlık yapmak, ölüye verilen saygı ve değeri göstermek amacıyla bir hediye ve ölünün yerini belirtmek, yaşayanlara hatırlatmak için bir işaret olmuştur. Arkeologların gün yüzüne çıkardığı bu seramikler, ölü gömme gelenekleri ve ölüye ilişkin bilgiler dışında dönemin doğal çevresi ve toplumun yaşam biçimi, gelişmişlik düzeyi hakkında yani yaşayanlar hakkında da bilgi vermektedir. Belki de öte dünya için hazırlanan hediyeler kendinden sonra gelen nesiller içindir.

Kaynakça

- Aldırmaz, C., Okumuş, H. ve Cengiz, Ş. (2009). Doğum adetlerinde kullanılan Çanakkale testi ve sürahilerin sembolik dili. *Zeynep Kâmil Tıp Bülteni*, 40(1), 46.
- Alper, O. ve Kolağasıoğlu, M. (2018). Amisos'ta urne mezar geleneği. *Amisos Dergi*, 3(4), 167-200.
- Becker, J. A. (t.y.). Sarcophagus of the Spouses (Rome). *Khan Academy*.
<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/ancient-mediterranean-ap/ap-ancient-etruria/a/sarcophagus-of-the-spouses-rome>
- Canopic jar. (2021, Kasım 26). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Canopic_jar
- Cengiz, C. (2019). *Doğudan batıya kültür nesnesi olarak porselen* (Tez No. 600430) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çoruhlu, Y. (2019). Orta Asya'da ölü kemiği muhafaza kapları (Ossuary / Navs) ve Türk Sanatı'ndaki yeri üzerine değerlendirmeler. *Akdeniz Sanat Dergisi* [Özel sayı], 13(23), 873-896.
- Death io. (t.y.). A brief history of the urn. <https://www.death.io/brief-history-urn/>
- Detroit Institute of Arts. (t.y.). Mogollon Mimbren, Bowl. <https://www.dia.org/art/collection/object/bowl-54783>
- Dipylon Krater. (t.y.). In *Wikiwand*.
https://www.wikiwand.com/en/Dipylon_krater#/Description_of_the_Dipylon_krater_in_New_York
- Firik, H. (2018, 23 Eylül). Antandros Antik Kentinde pitos mezarlar bulundu. *Arkeolojik Haber*.
<https://www.arkeolojikhaber.com/haber-antandros-antik-kentinde-pitos-mezarlar-bulundu-16973/>
- Harke, H. (2014, 9 Haziran). Grave goods in early medieval burials: Messages and meanings. *Mortality*, 41-60. doi: 10.1080/13576275.2013.870544
- Hudson, M. ve Barnes, G. L. (1991). Yoshinogari. A Yayoi Settlement in Northern Kyushu. *Monumenta Nipponica*. 46. 211-235.
https://www.jstor.org/stable/2385402?seq=15#metadata_info_tab_contents
- Huntsman, T. ve Becker, M. J. (2013). An analysis of the cremated human remains in a terracotta cinerary urn of the third-second century BCE from Chiusi now in the Metropolitan Museum of Art in New York. *De Gruyter*, 153-164. doi: 10.1515/etst-2013-0011. .
- Jude, I. (2013, Mayıs). On the trail of the Mimbres. *Archeology. A publication of the Archaeological Institute of America*. <https://www.archaeology.org/issues/89-1305/features/738-mimbres-bowls-southwest-collapse-reorganization>
- Kırkıl, D. (2019). *Anadolu kalkolitik dönemi'nde ölü gömme uygulamaları* (Tez No. 596465) [Yüksek lisans tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kucur, D. (2013). *Anadolu'da dairesel kesitli pişmiş toprak lahitler*. (Tez No. 340543) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Metmuseum. (t.y.). Canopic jar of Ruiu. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/549138>
- Minoan larnax. (t.y.). In *Wikimedia commons*.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Minoan_larnax,_brids,_carriage,_seascape,_Crete,_AMH,_145315.jpg
- Scott, N. (2015, 19 Kasım). Grave markers of the ancient elite. *Furman University scholar exchange*.
<https://scholarexchange.furman.edu/art231/1/>
- Tarih ve Arkeoloji. (2014, 15 Temmuz). Klazomenai/Urla lahitleri.
<https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2014/07/klazomenai-urla-lahitleri.html>
- Watrous, L. V. (1991). The origin and iconography of the late Minoan Painted Larnax. *The American School of classical studies at Athens*, 60(3), 285-307. doi: 10.2307/148065
- Yağız, K. (2014). Antandros mezar taşları. *TÜBA-AR Dergi*, 17, 129-142.

Body Worlds Sergisi'nin Bilim ve Sanat Ekseninden Değerlendirilmesi

Evaluation of *Body Worlds* Exhibition from the Axis of Science and Art

Emrah Yücesan, *Tıbbi Biyoloji AD, Bezmialem Vakıf Üniversitesi*
Mehmet Üzel, *Anatomi AD, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa*
Aslıhan Erkmen, *Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi*

Özet

Uygarlık tarihi boyunca sanat ve bilim ne zaman bir araya gelse bu birliktelikten doğan itici güç insanlığın yararına olmuştur. Şu an için bildiğimiz kadarıyla insan evriminin geldiği en ileri seviye soyutlama yeteneğidir. Bu yeteneğini insanlık, en çok bilim ve sanat etkinliklerinde göstermektedir. Bilim ve teknolojiadaki gelişmeler, sanatın da belli konularında ilerlemesine sebebiyet vermektedir. Bu durumun tersi de genellikle doğrudur. Günümüzde gelişmiş toplumlara bakarsak, gelişme denilen kavramın tümel olarak bilim, teknoloji ve sanatı kapsadığı görülecektir. Bu bağlamda bilim ve sanatın güncel, somut ve bazı açılardan tartışmalı bir birlikteliği olarak *Body Worlds* Sergisi'nin inceleneceği çalışmanın kuramsal çerçevesinde öncelikle anatomi, bir bilim dalı olarak tanımlanacak ve tarihesi verilecektir. Bu giriş zorunludur, zira bir bilim dalı olarak anatominin serüveni aynı zamanda bilimsel düşüncenin, dogmalara karşı aydınlanmanın, sanatın ve teknolojinin gelişiminin de tarihidir. Makalenin temel araştırma sorusu, *Body Worlds* Sergisi'nin anatomi bilimindeki bir inovasyonu sergilenebilir bir sanat etkinliğine nasıl dönüştürdüğüdür. Serginin bilimsel içeriğinin, Biosanat akımı ile ilişkilendirildiği bu çalışma aynı zamanda, anatomi disiplininin sanattan ve teknolojiden etkilenmesinin ve günümüzdeki halini almasının gösterilmesi ile alana özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Diğer bir katkı da insan anatomisinin diğer canlıların anatomilerinin incelenmesine nazaran farklılıklarına hem teknik hem de etik değerler açısından yaklaşımı olacaktır. Yirmi birinci yüzyılın bilim, teknoloji ve sanat ara kesitinde yer alan bu istisnai çalışmanın incelenmesi neticesinde, bahsedilen birliktelik somutlaştırılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Anatomi, *Body Worlds* sergisi, biyosanat, plastinasyon, bilim-teknoloji-sanat arakesiti.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Bilim, teknoloji ve sanat tarihi.

Abstract

Whenever art and science have come together throughout the history of civilization, the driving force arising from this union has been for the benefit of humanity. Our current understanding of human biology indicates that abstraction is the highest level of thinking evolved in our species. This innate talent is most utilized in science and arts. Advances in science and technology can lead to innovations and advancements in arts, and *vice versa*. Additionally, if one examines developed societies, one will notice that the concept of development covers science, technology and arts as a whole. Within this context, we will examine the *Body Worlds* Exhibition as a contemporary and in some respects controversial union of science and art. We will first define anatomy as a branch of science, and give its history, then the story of its evolution will be told. Such an introduction is necessary since the development of anatomy as a science is also the history of scientific thinking, enlightenment against dogmas, and the development of art and technology. The focus of article is how the *Body Worlds* Exhibition turns an innovation in sciences, particularly anatomy, into an exhibitable art event. This study, in which the scientific content of the exhibition is associated with the Bioart movement, also aims to make a unique contribution to the field by showing that anatomy throughout its history has been influenced by arts and technology. Another contribution to the field will be through the comparative approach of the examination of the anatomy of humans and other organisms in terms of technical and ethical values. Thus, a novel perspective on *Body Worlds* Exhibition as the embodiment of the intersection of science, technology and arts will be shared.

Keywords: Anatomy, *Body Worlds* exhibition, bioart, plastination, science-technology-art intersection.

Academical disciplines/fields: History of science, technology and art.

- **Sorumlu Yazar:** Emrah Yücesan, Tıbbi Biyoloji AD, Tıp Fakültesi, Bezmialem Vakıf Üniversitesi.
- **Adres:** Bezmialem Vakıf Üniversitesi, Vatan Yerleşkesi, 34093, Topkapı, Fatih, İstanbul.
- **e-posta:** emrahyucesan@yahoo.com
- **ORCID:** 0000-0003-4512-8764
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 07.12.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.966203

Geliş tarihi: 08.07.2021 / Kabul tarihi: 11.11.2021

1. Giriş

Makalenin ana eksenini, tümüyle anatomi içerikli bir proje olan *Body Worlds* Sergisi'nin merkeze alınarak, anatominin bir bilim olarak ortaya çıkmasının, farklı sanatsal ve bilimsel disiplinlerle etkileşiminin, bu süreçte sanatçı ve bilim insanlarının katkılarının, insan vücudunun kutsal ya da utanılması gereken bir obje olarak düşünüldüğü dönemlerin, diseksiyon¹ çalışmalarının şafağı ve başta plastinasyon tekniği olmak üzere günümüzdeki en güncel yöntemlerin uygulanmasına kadar geçen süreçteki ilerlemelerin analizini içermektedir. Bu amaçla bahsedilen konulara benzer oranda yer verilecek, merkeze (*Body Worlds* Sergisi'ne) eşit uzaklıktaki noktaların detaylı bir şekilde açıklanmasıyla ve buna koşut olarak tek tek bu noktaların birleştirilmesiyle bütünlüklü bir çember çizilmiş olacaktır. Özel olarak adı geçen serginin seçilmesinin nedeni, bir bilim dalı olarak anatomi disiplininin sanattan ve teknolojiden etkilenmesinin ve günümüzdeki halini almasının gösterilmesinde ve anlaşılmasında *Body Worlds* Sergisi'nin isabetli bir örnek olacağı düşünülmesidir. Bu kapsamda öncelikle anatomi bilimi tanıtılacak ve tarihçesi verilecektir. Özel olarak insan anatomisinin diğer canlıların anatomilerinin incelenmesine nazaran farklılıklarına -hem teknik açıdan hem de etik değerler açısından- yaklaşılabilecektir. Anatominin gelişimindeki tarihi rol modellere değinildikten sonra, anatomi bir sanat etkinliği bağlamında ele alınacaktır. Modern anatominin konu edileceği son bölümde ise *Body Worlds* Sergisi, yukarıda sayılan tüm nitelikler göz önüne alınarak ele alınacak, özellikle plastinasyon tekniği öncelikle ayrıntılı irdelenecek ve çağdaş sanat pratikleri ve akımları içindeki yeri sorgulanacaktır.

2. Kuramsal Çerçeve: İnsan Anatomisi Çalışmaları

2.1 Anatominin Tanımı ve Tarihçesi

2.1.1. Paleolitik Dönem-Antik Mısır Medeniyeti

Anatomi, insan da dahil olmak üzere tüm hayvanların ve bitkilerin yapılarını inceleyen bir bilim dalıdır (Habel, 1985). İnsan dışındaki hayvan ve bitki diseksiyonları yaklaşık 2500 yıldır yapılmaktadır ancak doğrudan insan örneklemelerinin kullanıldığı anatomi çalışmaları birçok nedene bağlı olarak yüzlerce yıl boyunca yasaklanmış bir alan olarak kalmıştır (Habel, 1985). Kafatasında delik açarak (*trepanasyon*) mental hastalıkların iyileştirilmesi ve/veya 'kötü ruhların kovulması' işlemi anatomi faaliyetleri içinde değerlendirilecek olursa, anatominin geçmişi paleolitik döneme kadar uzanmaktadır (Gross, 1999; Habbal, 2017). Günümüze ulaşan en eski trepanasyon örnekleri İsrail'in Mont Carmel bölgesinde bulunmuştur ve M.Ö. 12.000-10.000 yılları arasına tarihlenmektedir (Tuğcu, 2010). Burada değinilen, insanın sadece sınırlı bir bölgesi dikkate alınarak ve belirli bir amaçla yapılan anatomi uygulamalarıdır. Anatomi tarihçesine devam ettiğimizde karşımıza ikinci durak olarak Antik Mısır Uygarlığı'na ait, farklı papirüslerde kayıtlı bulunan ve elimize nispeten sağlam olarak ulaşmış çeşitli veriler çıkmaktadır. Bu bulguların geçmişi M.Ö. 4. bin yıla kadar uzanmaktadır (Habbal, 2017). Yazılı belge olmaları açısından özellikle önemli olan papirüsler arasında; (Edwin) Smith papirüsü, (Georg) Ebers papirüsü ve Büyük Berlin papirüsü olarak da bilinen (Heinrich) Brugsch papirüsü bulunmaktadır (Standring, 2016). Bunlardan Smith papirüsü M.Ö. 1600'lere tarihlenmekle birlikte, M.Ö. 3000-2500 yılları arasında yazılmış ama tamamlanmamış bir belgenin kopyası olduğu da düşünülmektedir (Stiefel vd., 2006). Kirk sekiz olgunun sunulduğu bu papirüste kafa travması, kafatasında yer alan çizgiler, meninksler (beyin örtüleri), beynin dış yüzeyine dair ilk tanımlamalar ile beyin omurilik sıvısına dair bilgiler mevcuttur (Standring, 2016; Wickens, 2015). Diğer iki yazılı kaynak, Ebers ve Brugsch papirüsleri ise kalp ve büyük damarlara ait çeşitli tanımlamaları içermektedir (Willerson & Teaff, 1996). Bahsedilen papirüslerdeki bilgiler, Antik Mısırlılar'ın anatomik ilgilerinin mumyalama faaliyetine yoğunlaşılması neticesinde iç organları kapsamadığını, daha ziyade iskelet sistemi ile büyük damarlar ve kalbe -yani mumyalama işlemi nedeniyle bilmek zorunda oldukları bölgelere- odaklanıldığını göstermektedir (Standring, 2016; Wickens, 2015).

2.1.2. Antik Yunan Medeniyeti-İskenderiye Ekolü

Anatomi tarihçesindeki üçüncü durak Antik Yunan Medeniyeti'nde görülen çeşitli girişimlerdir. Günümüzdeki anlamıyla anatomi konusunda yapılan ilk bilimsel denilebilecek çalışmalar bu dönemde ortaya çıkmıştır (Lloyd, 1974). Yazılı notları elimize ulaşmasa da M.Ö. 5. yüzyılda yaşadığı bilinen Krotonlu Alcmaeon'un insan cesetleri üzerinde diseksiyon yaptığı bilinmektedir (Codellas, 1932). Bugünkü

¹ Diseksiyon: Tıp başta olmak üzere birçok biyolojik disiplinde uygulanan, canlı ya da ölü bedenlerin kesilerek, açılıp incelenmesi işlemi (Kocaeli Üniversitesi, Tıp Dili Kılavuzu, 2007)

anlamıyla 'deneysel biyolog' olarak adlandırılabilir ve kendisinden sonra gelen Hippocrates ile Galenos'u etkileyen Krotonlu Alcmaeon -halen tartışmalı olsa da- insan olmayan canlılardaki ilk anatomik çalışmalarını başlatması nedeniyle anatominin kurucusu kabul edilmektedir (Gross, 1995; Mavrodi & Paraskevas, 2014). Buna karşılık, kendisinin doğa bilimleri ile tıp üzerine yazdığı ve adının *De Natura* olduğu bilinen fakat bugün elimizde olmayan eserine dair bilgiler ikincil, hatta üçüncül kaynaklara dayanmaktadır (Standring, 2016).

Kronolojik olarak Alcmaeon'dan sonra gelen isim, tıbbın kurucusu Hippocrates'tir (M.Ö. yakl. 460-370) (Missios, 2007). Hippocrates'in insan vücuduna ilişkin pek çok keşfinin arasında kan damarlarının kalpten çıktığını fark etmesi ve bunlara bağlı bazı önemli anatomik özellikler bulunmaktadır (Breitenfeld vd., 2014). Hippocrates ile çağdaş olan, anatomi ve özellikle de sinir sistemi, kan damarları ve lenfatik sistem üzerine çalışmaları bilinen en önemli kişiler İskenderiye Ekolü olarak adlandırılan grupta yer alan Herophilus (M.Ö. 335-280) ve Erasistratos (M.Ö. yakl. 310-250) idi (Reverón, 2014). Herophilus insan düşüncesinin kaynaklandığı organ olarak o güne kadar kabul edilen kalbi değil, beyni ve omuriliği gösteriyordu (Pearce, 2019). İskenderiye Ekolü'nün öncüllerinden en önemli farkı, sınırlı bir şekilde de olsa doğrudan insan kadavrası üzerinde diseksiyon işlemi yapmalarıydı (Pearce, 2019). Bunu kendi devirlerinde yaşayan firavunların iznine tabi olarak yapıyorlardı (von Staden, 1992). Ne var ki, insan anatomisinin doğuşu olarak adlandırılan bu devir sadece 30-40 yıl kadar sürebilmiştir (Wiltse & Pait, 1998).

Anatomi çalışmalarının en önemli isimlerinden biri olan Galenos (d. yakl. 129) deneysel fizyoloji ve embriyolojinin kurucusu olarak kabul edilmektedir ve elli seneye yakın süren meslek pratiğinde hem gladyatörlere hem de Marcus Aurelius'a (s. 161-180) hekimlik yapmıştır (Standring, 2016). Galenos kendi döneminde insan dışındaki pek çok canlıya (balık, kedi, köpek, yılan, domuz, devekuşu, turna, sığır, keçi ve maymun) diseksiyon işlemi uygulamıştır (Mattern, 2013). Avrupa kökenli anatomi çalışmaları Hippocrates ve Galenos ile antik çağlardaki son atılımlarını yapmaya çalışmış olsa da (ki insan anatomisi üzerine yapılan çalışmalar İskenderiye Ekolü sonrası yaklaşık 1800 sene boyunca durmuştur) Vesalius'un (1514-1564) Padua ve Brüksel'deki araştırmalarına, yani Rönesans dönemine kadar, Avrupa'da bu alanda ve özellikle insan diseksiyonu hakkında yapılan başka bir çalışmaya rastlanmamaktadır (Wiltse & Pait, 1998). Öte yandan belirtilen zaman aralığında, İslam toplumlarında hummalı bir çeviri faaliyeti, sonrasında ortaya çıkan bilgi ve bu bilgiye dayalı gelişen çeşitli disiplinler görülmektedir. Bunların lokomotifini sayılabilecek bir etkinlik, Abbasi Halifesi Memun (786-833) tarafından 830'da kurulduğu kabul edilen Beytülhikme'dir (Bilgelik Evi) (Kaya, 1992; Standring, 2016). Beytülhikme'de çok sayıda eser Süryanice ve Arapça'ya çevrilerek antik bilginin İslam coğrafyasına yayılması sağlanmıştır. Böylelikle Galenos'a dair yüzlerce yazı da bu çeviri faaliyetleri kapsamında İslam toplumlarına ve bilginlerine ulaştırılmıştır (Mattern, 2013; Dalfardi vd., 2016). Bu dönemde İbn-i Sina ve Ebubekir er-Razi'nin insan anatomisi üzerine çok sayıda bilimsel yazısı olduğu bilinmektedir (Green, 2003; Compier, 2012; Russell, 2013). Bahsedilen gelişmeler oldukça müspet ve verimli olmakla birlikte belirtilen dönem arasında insan diseksiyonuna dayalı herhangi bir çalışma mevcut değildir (Standring, 2016; Savage-Smith, 1995). Dolayısıyla M.Ö. 3. yüzyıldaki İskenderiye'den Ortaçağ Avrupası'na kadar geçen sürede insan diseksiyonu çalışmaları tümüyle sonlanmış görünmektedir. Bu ara dönemdeki durgunluğun, insan bedeninin kutsal olarak kabul edilmesinin neticesinde olduğu eldeki bilgiler ışığında öne sürülebilir.

2.1.3. Ortaçağ ve Rönesans Dönemi

İslam dünyasında 9. yüzyılla birlikte Antik Yunan metinlerinin Arapça'ya, Avrupa'da unutulmuş antik metinlerle birlikte İslam bilginlerinin çalışmalarının da 12.-13. yüzyıllar arasında İspanya Toledo'da yürütülen çeviri faaliyetleri sırasında Latince'ye çevrilmeleri bilim tarihi açısından çok önemli gelişmelerdir. Örneğin İbn-i Sina'nın metinleri 1150 ile 1187 yıllarında Toledo'da tercüme edilerek tüm Avrupa'da dolaşıma girmiştir (Arraez-Aybar vd., 2015). Bu dönemde insan anatomisiyle sadece adli vakalarda ve zaruri hallerde ilgilenilmekteydi. Örneğin, bu kapsamda ilk diseksiyon 1286'da İtalya Cremona'da salgın bir hastalık nedeniyle ölmüş kişilerin vücutları kullanılarak gerçekleştirilmiş (Prioreschi, 2001); benzer şekilde adli bir nedenle 1302'de yapılan bir otopsi işlemi kayda geçmiştir (Standring, 2016). Bu işlemler sadece 'normal dışı' olgulara yapılmaktaydı; anladığımız anlamda insan kadavrası üzerinde salt araştırma veya eğitim amacıyla yapılan uygulamalar değildi. Yine de, başta Avrupa halkları olmak üzere genelde insanların 'insan diseksiyonu' kavramı konusunda farkındalığa sahip olmalarına yol açan bu çalışmalar, sırf bu nedenle bile olsa tarihsel öneme sahiptir.

Bugün bilindiği anlamda insan diseksiyonuna dayalı ilk modern anatomi çalışmaları Vesalius ile başlamıştır. Henüz yirmili yaşlarındaiken başyapıtı olan *De Humani Corporis Fabrica*, Copernicus'un (1473-1543) ünlü eseri *De Revolutionibus Orbium Coelestium* ile aynı yıl, 1543'te, yayımlanmıştır

(Garrison & Hast, 2013). İlk kez bu kitapta insan diseksiyonlarına ait iki yüzden fazla illüstrasyon gösterildi. Vesalius'un bu çizimleri on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda pek çok bilimci tarafından kitaplarına alındı. Birkaç örnek vermek gerekirse; 1545 senesinde Thomas Lambrit, 1556 senesinde Juan Valverde de Hamusco, 1575'te Ambroise Pare ve 1615'te Helkiah Crooke sayılabilir (Lanska & Lanska, 2013). Vesalius, kısa adı *Fabrica* olan kitabı sayesinde sadece anatomiye modern anlamda bir bilim olarak başlatmış olmasıyla tarihteki yerini almamış; aynı zamanda insan vücudunun kutsallığı, incelenmesi, diseksiyona tabii tutulması, sergilenmesi gibi konularda dönemindeki birçok tabuya karşı çıkmış ve bu sayede sonraki yüzyıllarda yapılacak olan insan anatomisi çalışmalarının, eğitimlerinin, sergilerinin ve benzeri pek çok yaklaşımın olanaklı hale gelmesine de vesile olmuştur. Onun açtığı yolda çok önemli isimler mirasını devam ettirmiştir: Thomas Willis (1621-1675), Raymond de Vieussens (1641-1715), Humprey Ridley (1653-1708), William Harvey (1578-1657) (Molnar, 2004; Vergani vd., 2012; Thakur vd. 2012; McKechnie & Robertson, 2002). Günümüz anatomisinin nüvesi olmasa da doğrudan ivmelendiricisi olan bu dönemde sınırları belirlenen yöntem ve yaklaşımlar halen etkin olarak kabul görmekte ve uygulanmaktadır.

2.2. İnsan Anatomisi Çalışmalarında Karşılaşılan Zorluklar ve Kaygılar

İnsan anatomisi üzerine çalışmak, bilimsel toplantılarda sözlü / poster bildiri sunmak, çeşitli fakültelerde konu hakkında dersler vermek rutin uygulamalardandır. Böylesine geniş bir alanda kendisini ifade imkanı bulan insan anatomisi disiplini, bulunduğu noktaya kolay gelmemiştir. Anatomi, özellikle insan anatomisi, öncelikle bilimsel açıdan diğer pek çok bilim dalının karşılaştığı sorunlarla muhatap olmuştur ve yöneltilen bilimsel eleştirileri yine bilimin kendi yöntemleriyle yanıtlamaya çalışmıştır. Diğer bilim dallarından farklı olarak ise, araştırma sahası doğrudan insan bedeni olduğundan, bilim dışı alanlarla da karşı karşıya kalmıştır. Bunların başında insan bedeninin kutsal olduğuna inanan kurumsal dinlerin yorumları ve yasaklamaları ile sosyal bilimler disiplinlerinden yöneltilen 'etik' konulu eleştiriler gelmektedir. Kurumsal dinlerin şiddetli engellemeleri, yüzlerce yıl boyunca, çalışmalarda meydana gelen yavaşlama, durgunluk ve sonrasında yasaklama hareketlerinin doğrudan sebebiyken; etik eleştiriler bilimsel yöntemin nesnellliğini kullandığından, anatomi disiplininin yanıtları da benzer şekilde bilimsel içerikte olmuştur. Yine de insan anatomisi çalışmaları tüm bu engelleri bir şekilde aşmış ve günümüzdeki modern halini almıştır. Bugün insanlar kendi bedenlerini, ölümleri sonrasında kadavra olarak bağışlayabilme noktasına kadar serbestlik kazanmışlardır. Bu durumu Türkiye üzerinden örneklemek gerekirse; ilk olarak 29.05.1979 tarihinde kabul edilen 2238 sayılı Organ ve Doku Alınması, Saklanması, Aşılması ve Nakli Hakkında Kanununun 2. Bölüm 10. Maddesi'ne göre (Organ ve Doku Alınması, Saklanması, 1979), geniş bir yorumlamayla, kimsesiz kişilerin bedenlerinin kadavra olarak tıp eğitiminde kullanılmasına imkan verildiğine dair uygulamalara geçilebilmiştir. Aynı kanuna 2014 senesinde getirilen bir güncellemeyle (Madde 40) yurtdışından da kadavra temin edilebilmesinin önü açılmıştır (Sağlık Bakanlığı ve Bağlı Kuruluşların Teşkilat ve Görevleri, 2014). Bu gelişme ve yasal düzenlemelere rağmen ülkemizde ve dünyada bu konuya halen toplumun çeşitli katmanlarından farklı düzeylerde eleştiriler getirilmektedir.

İnsan anatomisi çalışmalarında kadavra kullanımı üzerine yapılan eleştiriler özetle iki temel başlık altında toplanabilir: i) bilimsel eleştiriler, ii) dinsel eleştiriler. Bilimsel eleştiriler bağlamında bakıldığında insan (kadavra) diseksiyonunun gerekliliğinin öncelikle sorgulandığı görülmektedir. Çok sayıda bilimsel makalede, anatomi öğretiminde kadavra kullanmadan da eğitimin gerçekleştirilebileceği yönünde bir temayül göze çarpmaktadır. Bu savı öne sürenler özellikle teknolojinin gelişmesi sayesinde bilgisayar tabanlı programlarla ve simülasyonlarla eğitimin gerçekleştirilmesinin kadavra kullanmadan da mümkün olduğunu bildirmektedirler (Estai & Bunt, 2016). İnsan anatomisi çalışmalarında hem diseksiyonun hem de bilgisayarlı modellemelerin ve plastik modellerin birlikte kullanılmasının yarar sağlayacağını bildiren, diseksiyon-bilgisayar ikiliğinde, görece ılıman yorumlar da mevcuttur (Estai & Bunt, 2016; Ghosh, 2017; Winkelmann, 2007; Papa & Vaccarezza, 2013). Türk Anatomi ve Klinik Anatomi Derneği'nin yayınladığı *Kadavra Bağışı Süreci ve Anatomistin Sorumlulukları* başlıklı bir raporda konu etik ve hukuki boyutlarıyla tartışılmış ve kadavra kullanımının önemine değinilmiştir (Türk Anatomi ve Klinik Anatomi Derneği, t.y.).

İnsan anatomisi çalışmalarına gelen ikinci büyük eleştiri ise dinsel kökenlidir. Tek tanrılı dinlerdeki kısıtlamaların erken örneği, Yahudilik açısından insan vücudunun kutsallığının, diseksiyon işlemi ile kirletileceğine dair olan dini tutumda görülebilir (Notzer vd., 2006). On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardan itibaren birçok Yahudi din otoritesi otopsi ve kadavra diseksiyonu konusunda, olumsuz ya da olumsuzlayan çeşitli görüşler bildirmişlerdir (Notzer vd., 2006; Çelik vd., 2012). Hıristiyan inancında insan bedeninin ölü haldeyken de en az yaşarken olduğu kadar kutsal olduğu inancı mevcuttur (EwonuBari vd., 2012). İslamiyette de insan bedeninin kutsallığı ve ölünün gömülmesinin gerekliliğine ilişkin dini söylemler, hem kadavra olarak kullanım hem de organ ve doku nakli konusunda çekinceleri

ortaya çıkarmaktadır (EwonuBari., 2012; Sharif, 2012; Rady & Verheijde, 2014; Ali vd., 2020). Burada karıştırılmaması gereken nokta, tartışılan konunun dinlerin canlının organını bağışlaması durumundaki yaklaşımlarının sunulması ile ilgili olmadığı, ölüde yapılacak diseksiyon işlemleri ve vücut bütünlüğü konusunda çeşitli dinlerdeki çekinceler ve sonrasında geliştirilen eleştirilerdir.

2.3. İnsan Anatomisi Çalışmalarına Sanat ve Teknoloji Perspektifinden Bakış

İnsan anatomisi çalışmalarında ve öğretiminde kullanılmak üzere yapılan ilk çizimler günümüz teknolojisine kıyasla basit gibi görünse de, bu gelişmelerin arka planındaki büyük sanatsal girişimler yadsınmaz. O kadar ki, tek bir sanat dalı sayesinde anatomi biliminde ilerlemeler görüldü bile denilemez. Birden çok sanat dalı ayrı ayrı ve farklı yoğunlukta da olsa anatominin gelişiminde doğrudan etkili olmuştur. Bunlar arasında öncelikli olarak resim inkar edilemez bir konumdadır. İlave olarak heykel çalışmaları da bu ilerlemede önemli roller üstlenmiştir. Bu açıdan anatomi, diğer pek çok doğa biliminin aksine doğrudan sanatla iç içedir. Güzel Sanatlar akademilerinde anatomi dersleri olması, sanat eğitiminin önce var olanın taklidi (*mimesis*) ile başlaması, canlı modelden çizim yapılması gibi yaklaşımlar anatomi ve sanat arasında karşılıklı bir ilişki ve etkileşimin varlığını ortaya koymaktadır. Bahsedilen sanat dallarına ek olarak bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler doğrultusunda yapılan çeşitli modellemeler sayesinde anatomi geçmişten çok daha ileri noktalara taşınmıştır.

Anatomi çalışmalarının sanatla beslenmesinden bahsedildiğinde akla ilk gelen anatomik yapıların illüstrasyonlarıdır. Bu illüstrasyonların hem anatominin kendisi açısından hem de cerrahi pratik açısından büyük önemi olmasına rağmen erken Modern döneme kadar Avrupa'da illüstrasyonların çizimi ve kullanımı yaygın değildi (McConathy, 1989; Rosse, 1999). Bu yöndeki yaklaşımlar genellikle Galenos'un yazılı metinlerine dayanarak sürdürülüyordu (Ghosh, 2015). Günümüze ulaşan bilgilere göre illüstrasyonları en yaygın kullanan ve yayılmasını sağlayan Vesalius'tan önce, Geç Ortaçağ'da yaşamış ve ilk kez anatomik çizimler yapmış olan Guido da Vigevano'dur (1280-1349) (Ghosh, 2015). Yine Vesalius öncesinde Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) çeşitli anatomik çizimleri de önemli birer belge niteliğindedir. Leonardo da Vinci'nin 1490-1513 tarihleri arasında otuz civarında insan ceseti üzerinde anatomik işlemler uyguladığı bilinmektedir (Clayton, 2012). 1489 tarihli bir defterinde Leonardo, insana ait bir kafatasının anatomik çizimini yapmıştır. Leonardo'nun çizimleri hem ayrıntıları ile hayret vericidir; hem de anatomi-sanat birlikteliğinin en somut örnekleri arasında başta gelmektedir (Clayton, 2012).



Şekil 1. Kafatası çizimi, Leonardo da Vinci, 1489 (Clayton, 2012, s. 310).

Anatomiye doğrudan etki eden diğer plastik sanat alanı üç boyutlu tasarımlar, yani heykeller iken, anatomi çalışması ve öğretiminde mum ile kalıp çıkartılarak oluşturulan modellerin de önemi büyüktür (Ballestriero, 2010)². Anatomi çalışmalarında kullanılmak üzere mumdan modelleme yapılmasını ilk gerçekleştiren kişi İtalyan Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) kabul edilmektedir (Ballestriero, 2010; Chen vd., 1999). İlk olarak Bologna'da ortaya çıkan bu teknik on sekizinci yüzyılda Floransa'ya geçmiştir (Riva vd., 2010). Bu şekilde üç boyutlu modellemelere olanak veren yaklaşımlar süratle önce Avrupa'ya, oradan da dünyanın diğer bölgelerine yayılmışlardır. Günümüzde halen anatomi öğretiminde söz konusu yöntem ve ekipmanlar kullanılmakta; bu modellere ait örnekleri içeren çeşitli müzeler bulunmaktadır.

Anatomiye son derece besleyen fakat tarihçesi sanatsal etkinlikler kadar eskiye dayanmayan bir diğer unsur ise bilgisayar teknolojisi ve dijital gelişmelerdir. Bu teknolojinin anatomideki ilerlemelere olan katkısı günümüzde yadsınamayacak boyutlardadır. Söz gelimi, özellikle adli bilimlerde ve antropolojide kullanılan bilgisayar tabanlı yaklaşımlar sayesinde insana dair pek çok bölge ve özellikle yüz modellemeleri başarılı bir şekilde yapılmaktadır (Kahler vd., 2003; Wilkinson, 2003). Literatürde insan anatomisi kapsamında üretilen üç boyutlu bilgisayar modellemelerine dair çok sayıda örnek mevcuttur (Wilkinson, 2010). Bu yaklaşımın diğer bahsedilen yöntemlere karşı en büyük üstünlüğü düşük maliyet içermesi ve etik sorunlarla uğraşmak zorunda kalınmamasıdır. Bu da anatomi biliminin geleceğinin bilgisayar temelli görselleştirmelere paralel ilerleyeceğini göstermektedir.

Kuramsal çerçevede sunulan veriler bir arada değerlendirildiğinde, asıl değinilmek istenen nokta, anatominin salt bilimsel bir uğraş olmasının yanı sıra sanatsal çalışmalar için de ne denli önemli olduğudur. Tüm bu kapsayıcılık, günümüzde gelişen teknolojiye koşut olarak sürmektedir. Vücuttaki kemik, eklem, kas ve diğer kısımların isimlerinin bilinip, ezberlenmesinin çok ötesinde anatomi, insanın zihinsel ve bilimsel gelişiminin takip edilmesinde de yararlanılabilecek en değerli bilim dallarından biridir. Bu denli kapsayıcı bir disiplinin bilim-teknoloji-sanat arakesitinde karşılığını bulması eşyanın tabiatına son derece uygundur ve *Body Worlds* Sergisi de bu bağlamda analiz edilmektedir.

3. *Body Worlds* Sergisi

Anatominin Bilim-Sanat-Teknoloji açısından değerlendirilmesine olanak veren *Body Worlds* Sergisi, ilk olarak Japonya'da 1995 senesinde açılmış ve bugüne kadar 140'tan fazla şehirde 50 milyonu aşkın insan tarafından ziyaret edilmiştir (Body worlds, t.y.a ; Body worlds, t.y.b.). Sergide plastinasyon tekniği ile hazırlanmış gerçek insanların kadvraları bisiklet sürme, tenis oynama, at binme vb. faaliyetlerle meşgülmüş gibi bir izlenim uyandıracak şekilde bir araya getirilmektedir. Sergi fikrini ortaya atan ve geliştiren Dr. Angelina Whalley ve Dr. Gunther von Hagens *Body Worlds* Sergisi aracılığıyla anatomi bilgisinin yayılmasına da öncülük etmektedirler (Body worlds, t.y.b.). Sergi görsel olarak kadvraların sergilendiği bir yer olmanın dışında öğrenim çağındaki çocuklara ve gençlere konu hakkında bilgilendirici geziler yapma olanağı sunmasıyla eğitim işlevini de içermektedir (Body worlds, t.y.f.). Sergide insan dışında başka hayvanların da plastinasyon tekniği kullanılarak hazırlanmış örneklerini bulmak mümkündür (Body worlds, t.y.e.).

Serginin arkasındaki esas isim olan Dr. von Hagens, 1970'lerden itibaren anatomi konusunda çalışmaları olan, konunun uzmanı bir bilim insanı (Hanlon, 2003; Body worlds, t.y.g.) ve sergilenen kadvralara uygulanan, bedenin sanki canlıymış gibi görünmesini sağlayan *plastinasyon* tekniğinin de mucididir (Bin vd., 2016).

3.1. Plastinasyon Tekniği

Anatomideki gelişmelerin teknolojik bir örneklenmesi de olan plastinasyon tekniği ilk kez 1977'de, Heidelberg Üniversitesi'nde araştırmacı olarak çalışan Dr. Gunther von Hagens tarafından uygulanmıştır (Henry vd., 2019). Plastinasyon tanım olarak, biyolojik dokulardaki sıvının özel bir vakumlama yöntemi ile reaktif plastik maddelerle (silikon, epoksi ve/veya poliester polimerleri) yer değiştirmesini sağlama işlemidir. Bu işlem sayesinde hazırlanan örneklerin (preparatların) makroskopik ve mikroskopik görünümleri işlem öncesindeki durumlarının hemen aynısı olarak kalır. Bu şekilde hazırlanmış preparatlar kuru ve kokusuzdur; ayrıca oldukça dayanıklı olup elle tutulabilirler ve zamanla bozulmazlar. Kullanılan polimerin özelliğine bağlı olarak malzemenin ışığa geçirgenliği ve esnekliği istenen düzeylerde

² Bu yaklaşımın ortaya çıkmasında Vesalius ile başlayan ve Juan de Valverde (1520?-1580), Pieter Pauw (1564-1617), Volcher Coiter (1534-1576), Felix Platter (1536-1614), Caspar Bauhin (1560-1624) ve Giulio Casseri (1552-1616) ile devam eden literatürün katkısı yadsınamaz (Ballestriero, 2010).

elde edilebilir (Henry vd., 2019; Sora vd., 2019). Bahsedilen esnekliğin ayarlanması özelliği *Body Worlds* Sergisi'nde sunulduğu haliyle, kadvraların belirli konseptler içinde konumlandırılmalarına olanak vermektedir (bkz. Şekil 2-3).



Şekil 2. Plastinasyon sonrası belli bir konseptte göre sergilenen kadvralar (Body Worlds, t.y.g.).

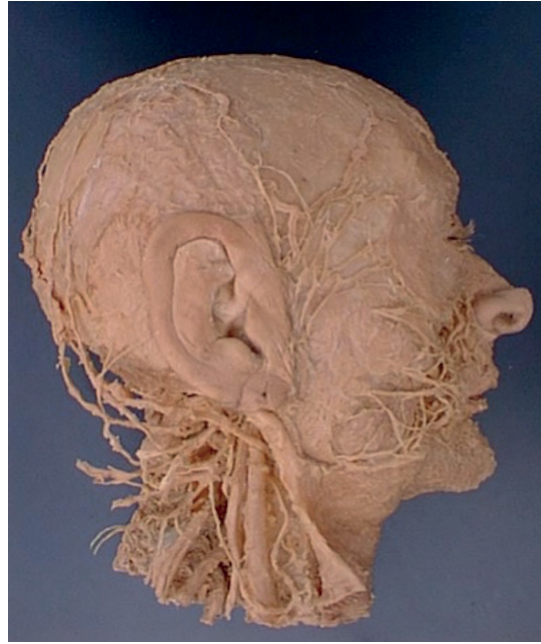


Şekil 3. Plastinasyon sonrası belli bir konseptte göre sergilenen kadvralar (Body Worlds, t.y.h.).

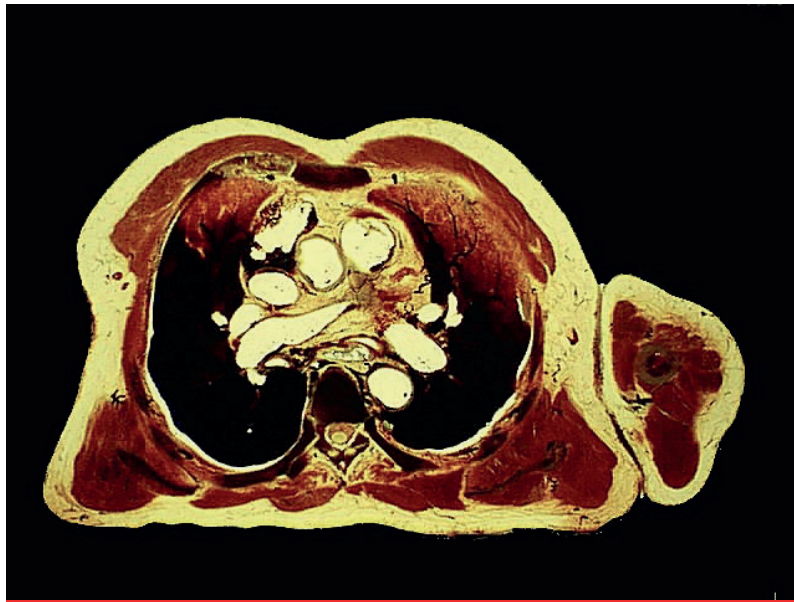
Plastinasyon işlemi üç farklı yöntem yardımıyla gerçekleştirilebilmektedir: i) Silikon yöntemi, ii) Epoksi yöntemi ve iii) Poliester yöntemi. Silikon yöntemi özellikle organ, vücudun belli bir bölümü veya kesiti ve ayrıca tüm vücut plastinasyonunda kullanılır. Kullanılan silikonun kimyasal özelliklerine ve miktarına göre sert veya esnek preparatlar elde edilebilir. Epoksi yöntemi, özellikle kesit alınarak gerçekleştirilen anatomi çalışmaları için uygun olan yöntemdir. Poliester yöntemi ise beyin kesitlerinin incelenmesinde

uygulanan yaklaşımdır. Bu yöntem sayesinde beyindeki gri ve ak madde ayırımı oldukça başarılı bir şekilde yapılabilir (Henry vd., 2019).

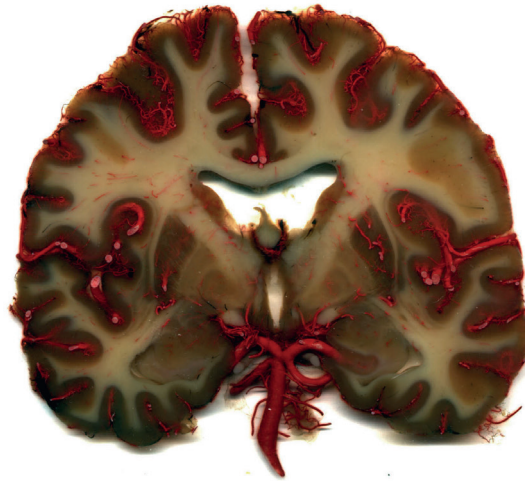
Plastinasyon tekniğinin aşamalarında ortak yanlar olmakla birlikte, değinilen üç farklı yöntemde uygulanan değişik işlemler mevcuttur. Genel olarak plastinasyon; öncelikle işleme tabi tutulacak dokunun *fiksasyonu* ile başlar, diseksiyon veya kesim ile devam eder. Sonrasında sudan ve yağdan arındırma işlemi uygulanır. Sıvısızlaştırılan dokuya *impregnasyon* işlemi uygulanır, sonra pozisyon verilip uygun gaz yardımıyla sertleştirilme sağlanır. Yöntem farklılığına bağlı olarak bu son basamakta ısı/ışık ile sertleştirme de uygulanabilir. Bu yöntemlerle hazırlanan ve sergilenmeye uygun hale getirilen örnekler *plastinat* olarak adlandırılmaktadır (Üzel & Weiglein, 2013; von Hagens vd., 1987; Riederer, 2014; Sora, Latorre vd., 2019) Viyana Üniversitesi Plastinasyon Laboratuvarı'nda (Plastination Laboratory, Vienna University) üretilen çeşitli örnekler Şekil 4-6'da verilmiştir.



Şekil 4. Silikon tekniğinde hazırlanmış plastinat (Plastination Laboratory, Vienna University, t.y.a).



Şekil 5. Epoksi tekniğinde hazırlanmış plastinat (Plastination Laboratory, Vienna University, t.y.b).



Şekil 6. Poliester tekniğinde hazırlanmış plastinat. (Plastination Laboratory, Vienna University, t.y.c).

3.2. Body Worlds Sergisi Konsept Tasarımı ve Ziyaretçi Deneyimi

Body Worlds konseptinin yaratıcıları Dr. Angelina Whalley ve Dr. Gunther von Hagens birincil hedeflerinin koruyucu sağlık hizmeti olduğunu vurgulamaktadır. Sergileri, halkı insan vücudunun iç işleyişi hakkında eğitmek, sağlıklı ve sağlıklı yaşam tarzlarının etkilerini göstermek için tasarlayan küratörler, nihai hedefler olarak sağlık fikrini güçlendirmeyi, insan vücudunun potansiyelini ve sınırlarını göstermeyi, hayatın anlamı sorusunu gündeme getirmeyi belirtmektedir. Sıradan bir izleyici kitlesine hitap eden sergiler, ziyaretçilere vücutlarının kırılabilirliğinin farkına varmaları ve her birimizin içindeki anatomik bireysel güzelliği tanımları için ilham vermeyi de amaçlamaktadır (Body worlds, t.y.b.).

Body Worlds Sergisi'nde ziyaretçileri sadece kadavralar karşılamamakta; tek tek veya grup halinde organlar, sistemler, kan damarları gibi insan vücuduna ilişkin her türlü yapı -deyim yerindeyse- tüm çıplaklığıyla ortaya koyulmaktadır. Deri ortadan kaldırıldığında görülebilecek tüm kas, iskelet, sinir sistemi ziyaretçiye insan vücudunun anatomisi ve fizyolojisi hakkında geniş kapsamlı ve tamamıyla görsel veri sağlamaktadır. Vücudun çeşitli hareketlerle birlikte geçirdiği değişimin yanı sıra sağlıklı ve sağlıklı bireylerdeki farklılıklar da gösterilmektedir. Organ fonksiyonları, protez eklemlerin mekaniği, tütün ve alkol gibi zararlı maddelerin tüketiminin vücutta yarattığı uzun vadeli etkileri gösteren yerleştirmeler, ziyaretçilerin kendi sorgulamalarını yapmalarına fırsat vermektedir. Ayrıca sergilemede 'Yaşam Döngüsü', 'Mutluluk', 'Nabız', vb. yan konseptler altında farklı bilgilerin verildiği mini sunumlar da yer almaktadır (Body worlds, t.y.b.; Body worlds, t.y.f.).

Kendi internet sitelerinde bildirdiklerine göre sergiye gelen ziyaretçilerin %87'si insan bedenini daha iyi tanıdıklarını, %56'sı yaşam ve ölüm hakkında daha fazla düşünmeye sevk edildiklerini, %79'u insan vücudunun şahaneliği konusunda saygılarının arttığını, %68'i daha sağlıklı olmak konusunda farkındalık kazandıklarını bildirmişlerdir (Body worlds, t.y.b.).

3.3. Body Worlds Sergisi ile İlgili Tartışmalar

Dr. von Hagens her ne kadar konunun uzmanı olsa ve serginin esasen eğitim amaçlı hazırlandığını beyan etse de, pek çok bilimsel otoriteden ve farklı çevrelerden gelen olumsuz eleştirilere maruz kalmaktadır. Bu eleştirilerin neredeyse tümü, gerçek insan bedenlerinin öğretim sürecinde veya bilimsel amaçla kullanılmayıp, sergi objesi olarak sunulması noktasında birleşmektedir (Ghosh, 2020; Jones & Whitaker, 2009). Bazı eleştiriler ise yapılan işten ve etik kaygılardan ziyade doğrudan Dr. von Hagens'i ve yaklaşımını sorgular niteliktedir (Singh, 2003). *Body Worlds* Sergisi ile ilgili olumsuz eleştiri ve yorumların etik ile ilgili olanları kayda değerdir. Tüm bedenini kadavra olarak bağışlanması hakkında yayımlanan 2020 tarihli güncel bir derlemede konu tüm boyutlarıyla irdelenmiş ve akademik amaçlarla (öğretim vb.) kadavra kullanımı onaylanırken (Jones & Whitaker, 2012; Gangata vd., 2010) bunun dışındaki yaklaşımlar eleştirilmiştir (Ghosh, 2020). Uluslararası Anatomi Dernekleri Federasyonu'nun 2012 tarihli bildirisindeki tavsiye kararı, insan vücudunun bağışlanması sonrasında sadece akademik amaçlarla değerlendirilmesini önermiştir (IFAA, 2012). Aynı bildiri ve ayrıca Amerikalı Klinik Anatomistler Derneği'nin 2017 ve Amerikalı Anatomistler Derneği'nin 2018 tarihli bildirisinde insan bedeninden veya herhangi bir

bölümünden kazanç sağlanmasının etik olmadığı vurgulanmıştır (Habicht vd., 2018). İsim verilmeden *Body Worlds* Sergisi'nin eleştirildiği başka bir çalışmada da özellikle son yıllarda popüler olan plastinasyon işlemine tabi tutulmuş bedenlerin sergilenmelerinin birçok açıdan sorunlu olduğundan bahsedilmiştir (Nie & Jones, 2019). Plastinasyon işlemi oldukça uzun seneler boyunca dokunun/bedenin sağlam bir şekilde kalmasını sağladığından, Uluslararası Anatomi Dernekleri Federasyonu 2018 tarihli yeni bir bildirisinde konuya özel olarak eğilerek, kadavranın plastinasyon ile korunması için bir üst sınır konulmasını önermiştir. Eleştirel yazıların tümünde donörlerden bilgilendirilmiş gönüllü onam formu alınmasının zaruretinden de bahsedilmiştir (Ghosh, 2020; IFAA, 2018). *Body Worlds* Sergisi internet sitesinde 2004/2005 tarihlerinde California Bilim Merkezi adlı kuruluştan aldıkları, bilimciler ile hekimlerin yanı sıra aralarında rahip ve hahamların da olduğu kişilerin imzalarının bulunduğu Etik Raporu (Body Worlds, t.y.c.) ile 2016/2017 tarihli daha güncel bir Etik Raporu paylaşmaktadırlar (Body Worlds, t.y.d.). Böylece yapılan işin etik sakıncalarına dair kendilerine yöneltilen eleştirilere bu şekilde yanıt vermeye çalışmaktadırlar.

Olumsuz eleştirilerin yanı sıra sergiye ve Dr. von Hagens'in tutumuna dair olumlu yorumlar da mevcuttur ve bunlar sergiden öğretim faaliyeti olarak yararlanması üzerine yoğunlaşmıştır (Carney vd. 2009; Bunce vd. 2009; Burns, 2007). Özellikle ABD'de, serginin çeşitli projeler kapsamında öğrenimde bir araç olarak kullanılmasının cazibesi ve insan bedeninin en canlı görsel halinin sunulması serginin olumlu yönleri arasında değerlendirilmektedir. Yine de bu sergi etrafında özellikle anatomistler ve biyoetik uzmanları arasında bilim camiasının kendi iç dinamiklerine göre yürütülen yoğun bir tartışma ortamı devam etmektedir. Saygın bir akademik dergi olan *American Journal of Bioethics* 2007 Nisan sayısında *Body Worlds* Sergisi hakkında 12 makale yayımlanmış ve yukarıda belirtilen çekinceler ya da onaylamalar bu sayede ciddi bir şekilde tartışılmıştır (McCullough, 2007; Wassersug, 2007).

Body Worlds Sergisi gezici bir etkinlik olarak yüzlerce farklı şehirde ziyaretçilerle buluşmuştur. Türkiye'de 2010'da İstanbul'da ve 2013'te Ankara'da açılan serginin günümüzdeki kalıcı mekanı Londra Piccadilly Circus'tadır. Parkinson hastalığından mustarip olan Dr. von Hagens ile ilgili 5 Ekim 2018 tarihli *Independent Gazetesi*'nde çıkan bir haberde, kadavrasının ölümünden sonra *Body Worlds* sergilerinde sergilenmesini, hatta elinin girişte ziyaretçilere uzatılmış şekilde konumlandırılmasını istediği belirtilmiştir (Terminally ill 'Dr Death' Gunther von Hagens, 2018).

3.4. *Body Worlds* Sergisi'nin Çağdaş Sanat Bağlamında Değerlendirilmesi

Bilim-sanat arakesitinde önemli bir örnek olan *Body Worlds* Sergisi, tıp bilminde yeni keşfedilen plastinasyon yönteminin kullanıldığı, eğitim amaçlı başlayan ve sonrasında küresel bir kültür-sanat faaliyeti olarak yoluna devam eden bir etkinliktir. Sanatsal bağlamda değerlendirildiğinde ise karşılığını çağdaş sanat pratiklerinde gözlemlemek mümkündür.

1930'lu yıllarda Edward Steichen'in (1879-1973), hibridizasyon ve çeşitli kimyasallar kullanarak ürettiği yeni organizmalar olan *delphinium* çiçekleri, *Biyosanat* (*Bioart*) adı verilen akımın öncü işi görülmekte ve Steichen biyoloji fikrini bir araç olarak ifade eden ilk sanatçı kabul edilmektedir (Radomska, 2016). Biyosanat en genel tanımıyla insanların canlı dokular, bakteriler, canlı organizmalar ve yaşam süreçleri ile çalıştığı bir sanat pratiğidir. Biyoteknoloji (genetik mühendisliği, doku kültürü ve klonlama gibi teknolojiler dahil) gibi bilimsel süreçler kullanılarak sanat eserleri laboratuvarlarda, galerilerde veya sanatçı stüdyolarında üretilir. Biyosanat'ın kapsamı bazı sanatçılar için kesinlikle 'canlı formlar' ile sınırlıyken, diğer sanatçılar çağdaş tıp ve biyolojik araştırma görüntülerini de bu kapsama dahil ederler (Pentecost, 2008). *Bioart* terimi ilk kez Brezilyalı-Amerikalı bir sanatçı olan Eduardo Kac (d. 1962) tarafından, 11 Kasım 1997'de saat 22:00'de bir televizyon canlı yayınında ortaya koyduğu, *Time Capsule* adlı devrim niteliğindeki performansından sonra kullanılmıştır. Kac'ın performansı, sol ayak bileğine yerleştirdiği bir mikroçip aracılığıyla kendisini hem sahip hem de evcil hayvan olarak bir evcil hayvan veri tabanına kaydettirmekten ibaretti ve Kac resmi olarak bunu yapan ilk insandı (Time capsule, 2021). Kendisinin daha sonra *transjenik işler* şeklinde tanımlayacağı çok sayıda çalışması önemli Biyosanat örnekleri olarak literatürde yerini alacaktı. Bunlar arasında en tanınmışlarından biri Şekil 7'deki *Alba*'dır.

Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc (d. 1946) da Biyosanat'ın öncü isimlerinden biri olarak insan vücudunun kapasitesinin üzerine çıkmaya yönelik işleriyle tanınmaktadır. Şekil 8'deki, *Üçüncü Kulak*, *Koldaki Kulak*, *Ekstra Kulak* gibi isimlerle anılan, sol koluna cerrahi bir operasyonla yerleştirilen kulak implantı biyosanat ile vücut sanatı (*body art*) arasındaki ince çizgide ilerlemektedir (Ear on arm, t.y.).



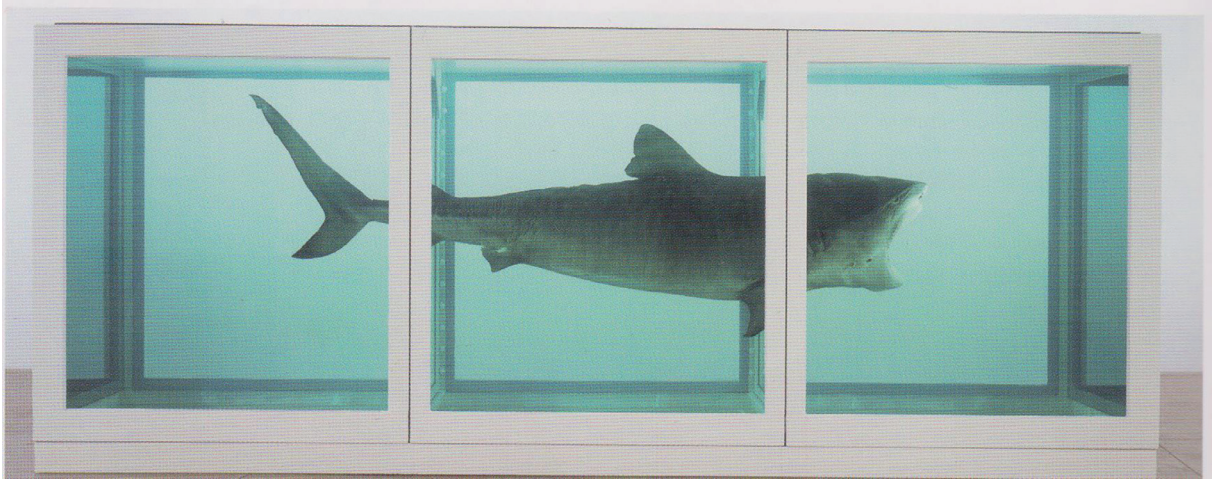
Şekil 7. *Alba*, E. Kac, 2015.



Şekil 8. *Ear on Arm*, Stelarc, 2007.

Biyosanat tıp, genetik ve vücut uzantıları içeren, canlı ve cansız organizmalar arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir çağdaş sanat türüdür. Sanatçı ve yazar Frances Stracey'in tanımladığı gibi, 'genler, hücreler veya hayvanlar' sanatın yeni medyası haline gelmiştir (Stracey'den aktaran Kac, 2007). Canlı bir organizmayı sergilenen, malî değeri olan bir sanat eserine dönüştüren isimler arasında Damien Hirst'ün (d. 1965) farklı bir konumu vardır. 1991 tarihli *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone*

Living (Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı) işi, cam panelli bir vitrin içindeki formaldehit solüsyonunda, dişleri görünecek şekilde ağzı açılmış olarak korunan ve sergilenen bir kaplan köpekbalığıdır (bkz. Şekil 9). 1990'lardaki İngiliz sanat ortamının ikonik işlerinden biri olan ve Genç İngiliz Sanatçıları'ndan (Young British Artists) Hirst'ün dünyaca tanınmasını sağlayan köpekbalığının orijinali bozunmaya başladığı için 2006'da değiştirilmiştir (Smith, 2007).



Şekil 9. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, Hirst, D. 1991/2006 (Farthing, 2013).

4. Değerlendirme

Body Worlds Sergisi, insan bedeninin eskiden beri alışlageldiği şekliyle anatomi öğretiminin bir parçası olarak ortaya çıkmış olmasa da, geniş kitlelere ulaşarak bir farkındalık oluşmasına yol açmıştır. Serginin sunumuna veya daha genel anlamıyla serginin oluşumuna yönelik eleştiriler, bilimsel sınırlar içinde kaldıkça elbette değerlendirilmeye layıktır. Yine de hatırdta tutulması gereken serginin temelde bir akademik faaliyet olmadığıdır. Sergi, bilim ve teknolojiyi sanatla bir araya getirerek insanlara kendi bedenleri hakkında ayrıntılı bilgi edinme imkanı sunmuştur. Bu açıdan bakıldığında toplumsal etkisi yadsınamaz. Anatominin bir bilim aktivitesi olarak diğer doğa bilimleri arasındaki algılanışı yani görece statik bir akademik disiplin olarak algılanmasının da ne kadar eksik ve konunun tümüne hakim olmayanlarca yapılan bir çıkarım olduğu görülmektedir.

Body Worlds Sergisi'ne sanat tarihsel bakış açısıyla yaklaşıldığında ise onu Biyosanat'ın kapsamı içinde yorumlamak mümkün olmaktadır. Öncelikle sergilenen objeler zamanında canlı olan organizmalardır. Önemli bir inovasyon olan plastinasyon işleminden geçirildikten sonra, içeriğe göre çeşitli kurgular içinde bir araya getirilmişlerdir. Sergi tıp alanında meydana gelen güncel gelişmeleri sanat objesi haline getirerek kamuya aktarmakta; bilginin yayılması, alıcılar tarafından eski bilgilerin yeniden sorgulanması için de bir fırsat oluşturmaktadır.

Serginin dikkat çekici bir diğer yanı sergileme kurgularının kimilerinde, sanat tarihinin önemli eserlerine benzeyen kompozisyonlar oluşturulmuş olmasıdır. Örneğin, bir masa etrafında iskambil oynayan üç kişiyi gösteren düzenleme, Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890) gibi sanatçıların aynı adlı eserlerini andırmakta; *Cerrah* isimli sahne ise Rembrandt'ın *The Anatomy Lesson of Dr. Tulp* adlı tablosuna gönderme yapmaktadır (The surgeon, 2021). Sanat tarihsel temaların seçilmesinin nedeni, sanat sergileri gezmeye alışkın ziyaretçiler için içselleştirilebilir bir ortam sunma gayreti olabilir. Öte yandan yaratıcılarının sanatçı değil bilim insanı oluşları, sanatsal edimden ziyade eğitim ve bilimi odaklarına almaları ve bilimsel gelişmeleri sanat nesnesi ile birlikte kurgulama çabaları da göz ardı edilmemelidir.

Anatominin serüveni aynı zamanda bilimsel düşüncenin, dogmalara karşı aydınlanmanın, sanatın ve teknolojinin gelişiminin de tarihidir. *Body Worlds* Sergisi bilim-teknoloji-sanat arakesitinde yirmi birinci yüzyılın istisnai çalışmalarından biri olarak, getirilen eleştirilere rağmen hâlâ güncelliğini korumaktadır ve gelecekte farklı konseptlerle anatomiye halkın ilgisine sunmaya devam edecek gibi görünmektedir.

Kaynakça

- Ali, A., Ahmed, T., Ayub, A., Dano, S., Khalid, M., El-Dassouki, N., Orchanian-Cheff, A., Alibhai S. & Mucsi, I. (2020). Organ donation and transplant: The Islamic perspective. *Clinical Transplantation*, 34 (4), 1-12.
- Arraez-Aybar, L.A., Bueno-Lopez & J.L. Raio, N. (2015). Toledo school of translators and their influence on anatomical terminology. *Annals of Anatomy- Anatomischer Anzeiger*, 198, 21-33.
- Ballestriero, R. (2010). Anatomical models and wax Venuses: Art masterpieces or scientific craft works? *Journal of Anatomy*, 216 (2), 223-234.
- Bin, P., Conti, A., Buccelli, C., Addeo, G., Capasso, E. & Piras, M. (2016). Plastination: Ethical and medico-legal considerations. *Open Med (Wars)*, 11(1), 584-586.
- Body worlds. (t.y.a.). Exhibition. Erişim adresi (16 Kasım 2021): <https://bodyworlds.com/>
- Body worlds. (t.y.b). Philosophy. Erişim adresi (16 Kasım 2021): <https://bodyworlds.com/about/philosophy/>
- Body worlds. (t.y.c.). Ethical review. (2004/2005). Erişim adresi (16 Kasım 2021): https://koerperwelten.de/wp-content/uploads/2017/09/EthicReport_CSC_E_190110.pdf
- Body worlds. (t.y.d.). Ethical review (2016/2017). Erişim adresi (16 Kasım 2021): <https://bodyworlds.com/wp-content/uploads/2018/04/EthicsReport-CSC-update-2017.pdf>
- Body worlds. (t.y.e.). Animal exhibitions. Erişim adresi (16 Kasım 2021): <https://bodyworlds.com/exhibitions/animals/>
- Body worlds. (t.y.f.). Teachers & parents. Erişim adresi (16 Kasım 2021): <https://bodyworlds.com/about/teachers-parents/>
- Body worlds. (t.y.g.). Plastination. Erişim adresi (16 Kasım 2021): <https://bodyworlds.com/plastination/gunther-von-hagens/>
- Body worlds. (t.y.h.). Human. Erişim adresi (16 Kasım 2021): <https://bodyworlds.com/exhibitions/human>
- Breitenfeld, T., Jurasic, M. J. & Breitenfeld, D. (2014). Hippocrates: The forefather of neurology. *Neurological Sciences*, 35, 1349-1352.
- Bunce, A. E., Griest, S., Howarth, L. C., Beemsterboer, P., Cameron, W. & Carney, P. A. (2009). Educating youth about health and science using a partnership between an academic medical center and community-based science museum. *Journal of Community Health*, 34 (4), 262-270.
- Burns, L. (2007). Gunther von Hagens' BODY WORLDS: Selling beautiful education. *The American Journal of Bioethics*, 7 (4), 12-23.
- Carney, P. A., Bunce, A., Perrin, N., Howarth, L. C., Griest, S., Beemsterboer, P. & Cameron, W. E. (2009). Educating the public about research funded by the national institutes of health using a partnership between an academic medical center and community-based science museum. *Journal of Community Health*, 34 (4), 246-254.
- Chen, J. C., Amar, A. P. Levy, M. L. & Apuzzo, M. L. (1999). The development of anatomical art and sciences. The ceroplastica anatomic models of La Specola. *Neurosurgery*, 46, 883-891.
- Clayton, M. (2012). Medicine: Leonardo's anatomy years. *Nature*, 484, 314-316.
- Codellas, P. S. (1932). Alcamaeon of Croton: His life, work and fragments. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 25, 1041-1046.
- Compier, A. H. (2012). Rhazes in the renaissance of Andreas Vesalius. *Medical History*, 56, 3-25.
- Çelik, N., Çelik, S. ve Uysal, C. (2012). Using of cadaver in anatomy education from past to present: Review. *Türkiye Klinikleri- Journal of Medical Ethics-Law and History*, 20(3), 179-185.
- Dalfardi, B., Daneshfard, B. & Nezhad, G. S. (2016). Johannitius (809-873), a medieval physician, translator and author. *Journal of Medical Biography*, 24 (3), 328-330.

- Ear on arm. Engineering internet organ. (t.y.). *Stelarc*. Erişim adresi (16 Kasım 2021): <http://stelarc.org/?catID=20242>
- EwonuBari, E. B., Watson, J. T., Amaza, D. S., Madueke, N. M., Donatus, A. A. & Effiong, O. E. (2012). Problems and prospects of acquisition of human cadaver for medical education in Nigeria. *Journal of the Pakistan Medical Association*, 62 (11), 1134-1136.
- Estai, M. & Bunt, S. (2016). Best teaching practices in anatomy education: A critical review. *Annals of Anatomy*, 208, 151-157.
- Farthing, S. (2013). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Hayalperest Yayınları.
- Gangata, H., Ntata, P., Akol, P. & Louw, G. (2010). The reliance on unclaimed cadavers for anatomical teaching by medical schools in Africa. *Anatomical Sciences Education*, 3, 174-183.
- Garrison, D. H. & Hast, M. H. (2013). *The Fabric of the Human Body: An annotated translation of the 1543 and 1555 editions of "De Humani Corporis Fabrica Libri Septem"*. Karger Publishers.
- Ghosh, S. K. (2015). Evolution of illustrations in anatomy: a study from the classical period in Europe to modern times. *Anatomical Sciences Education*, 8 (2), 175-188.
- Ghosh, S. K. (2017). Cadaveric dissection as an educational tool for anatomical sciences in the 21st century. *Anatomical Sciences Education*, 10 (3), 286-299.
- Ghosh S. K. (2020). The practice of ethics in the context of human dissection: Setting standards for future physicians. *Annals of Anatomy*, 232, 151577.
- Green, C. D. (2003). Where did the ventricular localization of mental faculties come from? *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 39, 131-142.
- Gross, C. G. (1995). Aristotle on the brain. *Neuroscientist*, 1, 245-250.
- Gross, C. G. (1999). A hole in the head. *Neuroscientist*, 5, 263-269.
- Habbal, O. (2017). The Science of Anatomy. *Sultan Qaboos University Medical Journal*, 17 (1), 18-22.
- Habel, R. E. (1985). Anatomy: Past, Present, Future. *Cornell Veterinarian*, 75, 27-55.
- Habicht, J. L., Kiessling, C. & Winkelmann, A. (2018). Bodies for anatomy education in medical schools: An overview of the sources of cadavers worldwide. *Academic Medicine*, 93 (9), 1293-1300
- Hanlon, V. (2003). Körperwelten/Body Worlds. *Canadian Medical Association Journal*, 169(1), 52-53.
- Henry, R. W., von Hagens, G. & Seamans, G. (2019) Cold temperature/Biodur® /S10/von Hagens'-Silicone plastination technique. *Anatomia, Histologia Embryologia*, 48 (6), 532-538.
- IFAA, Federative International Committee for Ethics and Medical Humanities of the International Federation of Associations of Anatomists. (2012). Recommendations of Good Practice for the Donation and Study of Human Bodies and Tissues for Anatomical Examination. *Plexus*, 4-5.
- IFAA, Federative International Committee for Ethics and Medical Humanities of the International Federation of Associations of Anatomists. (2018). Ethical and Medical Humanities Perspectives on the Public Display of Plastinated Human Bodies [1st ed.], International Federation of Associations of Anatomists, Johannesburg, South Africa.
- Jones, D. G. & Whitaker, M. I. (2009). Engaging with plastination and the Body Worlds phenomenon: A cultural and intellectual challenge for anatomists. *Clinical Anatomy*, 22 (6), 770-776.
- Jones, D. G. & Whitaker, M. I. (2012) Anatomy's use of unclaimed bodies: Reasons against continued dependence on an ethically dubious practice. *Clinical Anatomy*, 25, 246-254.
- Kac, E. (2007). *Signs of Life: Bio art and beyond*. MIT Press.
- Kac, E. (2015). *Lagoogleglofo GFP Bunny* [Transgenik biyosanat yapıtı, yeşil floresan]. Esbaluard Museu. Erişim adresi: <https://www.esbaluard.org/en/exposicion/eduardo-kac-lagoogleglofo-2/>
- Kahler, K., Haber, J. & Seidel, H. P. (2003). Reanimating the dead: Reconstruction of expressive faces from skull data. *ACM/SIGGRAPH Computer Graphics Proceedings*, 22, 554-567.

- Kaya, M. (1992). Beytülhikme. *TDV İslam Ansiklopedisi* (6, s. 88-90) içinde. 6. İstanbul, ss: 88-90. Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kocaeli Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Türkçe Tıp Dili Kılavuzu (2007). Diseksiyon. *Türkçe Tıp Dili Klavuzu* içinde. Erişim adresi (22 Kasım 2021): http://tip.kocaeli.edu.tr/docs/ttdk_2007.pdf
- Leonardo da Vinci. (1489). *Kafatası çizimi* [Mürekkep]. Royal Collection Trust, London. Clayton, M. içinde (2012). Medicine: Leonardo's anatomy years. *Nature*, 484, 310.
- Lanska, D. J. & Lanska, J. R. (2013). Medieval and Renaissance anatomists: the printing and unauthorized copying of illustrations, and the dissemination of ideas. *Progress in Brain Research*, 203, 33-74.
- Lloyd, G. E. (1974). *Early Greek Science: Thales to Aristotle*. W. W. Norton & Co.
- Mattern, S. P. (2013). *The Prince of Medicine. Galen in the Roman Empire*. Oxford University Press.
- Mavrodi, A. & Paraskevas, G. (2014). Morphology of the heart associated with its function as conceived by ancient Greeks. *International Journal of Cardiology*, 172, 23-28.
- McConathy, D. (1989). Canonical form as a model for surgical illustration. *The Journal of Biocommunication*, 16 (2), 20-27.
- McCullough, B. L. (2007). The abstract nature of anatomic construction and its advantages: Scientific medicine and human dignity. *The American Journal of Bioethics*, 7 (4), 44-45.
- McKechnie, M. D. J. & Robertson, C. (2002). The resuscitation greats. William Harvey. *Resuscitation*, 55, 133-136.
- Missios, S. (2007). Hippocrates, Galen and the uses of trepanation in the ancient classical world. *Neurosurgical Focus*, 23 (1), 11.
- Molnar, Z. (2004). Thomas Willis (1621-1675), the founder of clinical neuroscience. *Nature Reviews Neuroscience*, 5, 329-335.
- Nie, J. B. & Jones, D. G. (2019). Confucian Ethics on the commercial use of human bodies and body parts: Yi (Righteousness) or/and Li (Profit)? *Anatomical Sciences Education*, 12, 444-453.
- Notzer, N., Zisenwine, D., Oz, L. & Rak, Y. (2006) Overcoming the tension between scientific and religious views in teaching anatomical dissection: The Israeli experience. *Clinical Anatomy*, 19 (5), 442-447.
- Organ ve Doku Alınması, Saklanması, Aşılması ve Nakil Hakkında Kanun. (1979, 29 Mayıs). *Resmî Gazete* (Sayı: 2238). <https://resmigazete.gov.tr/arsiv/16655.pdf>
- Papa, V. & Vaccarezza, M. (2013). Teaching anatomy in the XXI century: New aspects and pitfalls. *Scientific World Journal*, 7, 310-348.
- Pearce, J. M. S. (2019). Early contribution of Alexandria medical school to the anatomy, physiology and pathology of the nervous system. *Revue Neurologique (Paris)*, 175 (3), 119-125.
- Pentecost, C. (2008). *Tactical Biopolitics: Art, Activism and Technoscience*. The MIT Press.
- Prioreschi, P. (2001). Determinants of the revival of dissection of the human body in the Middle Ages. *Medical Hypotheses*, 56, 229-234.
- Radomska, M. (2016). *A biophilosophy of bioart* [Doktora tezi, Linköping University]. Swedish Disertation. <https://www.dissertations.se/dissertation/d1cbe3fac1/>
- Rady, M. Y. & Verheijde, J. L. (2014). The moral code in Islam and organ donation in Western countries: Reinterpreting religious scriptures to meet utilitarian medical objectives. *Philosophy, Ethics, and Humanity in Medicine*, 2, 9-11.
- Reverón, R. R. (2014). *Herophilus and Erasistratus, pioneers of human anatomical dissection*. *Vesalius*, 20 (1), 55-58.
- Riederer, B. M. (2014). Plastination and its importance in teaching anatomy. Critical points for long-term preservation of human tissue. *Journal of Anatomy*, 224 (3), 309-315.
- Riva, A., Conti, G., Solinas, P. & Loy, F. (2010). The evolution of anatomical illustration and wax modelling in Italy from the 16th to early 19th centuries. *Journal of Anatomy*, 216, 209-222.

- Rosse, C. (1999). Anatomy atlases. *Clinical Anatomy*, 12 (4), 293-299.
- Russell, G. (2013). Vesalius and the emergence of veridical representation in Renaissance anatomy. *Progress in Brain Research*, 203, 3-32.
- Sağlık Bakanlığı ve Bağlı Kuruluşların Teşkilat ve Görevleri Hakkında Kanun Hükmünde Kararname ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun (2014, 18 Ocak). *Resmî Gazete* (Sayı: 6514). <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2014/01/20140118-1.htm>
- Savage-Smith, E. (1995). Attitudes toward dissection in medieval Islam. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 50, 67-110.
- Sharif, A. (2012). Organ donation and Islam-challenges and opportunities. *Transplantation*, 94(5), 442-446.
- Singh, D. (2003). Scientist or showman? *BMJ*, 326 (7387), 468.
- Smith, R. (2007, Ekim 16) Just when you know it was safe. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2007/10/16/arts/design/16muse.html>
- Sora, M. C., Latorre, R., Baptista, C. & López-Albors, O. (2019). Plastination-a scientific method for teaching and research. *Anatomia, Histologia, Embryologia*, 48 (6), 526-531
- Strandberg, S. (2016). A brief history of topographical anatomy. *Journal of Anatomy*, 229 (1), 32-62.
- Stiefel, M., Shaner, A. & Schaefer, S. D. (2006). The Edwin Smith Papyrus: The birth of analytical thinking in medicine and otolaryngology. *Laryngoscope*, 116, 182-188.
- Terminally ill 'Dr Death' Gunther von Hagens wants his corpse displayed in exhibition of dissected human bodies. (2018, 5 Ekim). *Independent*. <https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/gunther-von-hagens-human-body-corpse-worlds-exhibition-london-corpse-display-a8570581.html>
- Thakur, J. D., Sonig, A., Chittiboina, P., Khan, I. S., W, R. & Nanda, A. (2012). Humphrey Ridley (1653-1708): 17th century evolution in neuroanatomy and selective cerebrovascular injections for cadaver dissection. *Neurosurgical Focus*, 33, 3.
- The surgeon. (2021, 26 Haziran). *Body Worlds*. <https://bodyworlds.com/exhibitions/human/>
- Time Capsule. (2021, 26 Haziran). *Ekac*. <https://www.ekac.org/timec.html>
- Tuğcu, B. (2010). Anadolu'da canlıda yapılan ilk trepanasyon örneği: Aşıklı Höyük insanı. *Türk Nöroşirürji Dergisi*, 20 (2), 70-75.
- Türk Anatomi ve Klinik Anatomi Derneği. (t.y.). *Kadavra başışı ve anatomistin sorumlulukları*. <http://www.anatomidernegi.org.tr/site/27117/uploads/o/2019/34/60a3c6a7e249762f32bfdfb261ee58ec.pdf>
- Üzel, M. & Weiglein, A. H. (2013). P35 Plastination: Experiences with delayed impregnation. *The Journal of Plastination*, 25 (1), 9-11.
- Vergani, F., Morris, C. M., Mitchell, P. & Duffau, H. (2012). Raymond de Vieussens and his contribution to the study of white matter anatomy: Historical vignette. *Journal of Neurosurgery*, 117, 1070-1075.
- Plastination Laboratory, Vienna University. (t.y.a). *Silicone Technique*. <http://www.meduniwien.ac.at/sysanat/s102.html>
- Plastination Laboratory, Vienna University. (t.y.b) *Epoxy Technique*. <http://www.meduniwien.ac.at/sysanat/e122.html>
- Plastination Laboratory, Vienna University. (t.y.c). *Polyester Technique*. <http://www.meduniwien.ac.at/sysanat/front2.html>
- von Hagens, G., Tiedemann, K., & Kriz, W. (1987). The current potential of plastination. *Anatomy and Embryology (Berl)*, 175 (4), 411-421.
- von Staden, H. (1992). The discovery of the body: Human dissection and its cultural contexts in ancient Greece. *Yale Journal of Biology and Medicine*, 65, 223-241.

- Wassersug, R. (2007). Awesome and captivating, but is it really educational? *The American Journal of Bioethics*, 7 (4), 45-47.
- Wickens, A. (2015). *A History of the Brain from Stone Age surgery to modern neuroscience*. Psychology Press.
- Wilkinson, C. (2003). 'Virtual' sculpture as a method of computerised facial reconstruction. *Proceedings of the 1st International Conference on Reconstruction of Soft Facial Parts (RSFP)* (pp. 59-63), Potsdam, Germany.
- Wilkinson, C. (2010). Facial reconstruction - Anatomical art or artistic anatomy? *Journal of Anatomy*, 216, 209-222.
- Willerson, J. T. & Teaff, R. (1996). Egyptian contributions to cardiovascular medicine. *Texas Heart Institute Journal*, 23, 191-200.
- Wiltse, L. L. & Pait, T. G. (1998). Herophilus of Alexandria (325-255 B.C.). The father of anatomy. *Spine (Phila Pa 1976)*, 23 (17), 1904-1914.
- Winkelmann, A. (2007). Anatomical dissection as a teaching method in medical school: A review of the evidence. *Medical Education*, 41 (1), 15-22.

Müzikonomi

Rockonomics

Burçe Ulubilgin Çuhadar, *Müzik Bilimleri Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Alan B. Krueger. (2020). **Müzikonomi: Müzik Endüstrisi, Ekonomi ve Hayata Dair Ne Söylüyor?** [*Rockonomics: What the Music Industry Can Teach Us About Economics (and Our Future)*] İstanbul: Mundi Kitap, 328 s.

Bu kitap, başlığında da belirtildiği gibi müzik endüstrisine ekonomik bir temel ile yaklaşarak onun farklı boyutları ile değerlendirilmesini teknolojik değişimler özelinde ele alıyor. Bunda kuşkusuz Alan B. Krueger'in uzun yıllar kariyerini üzerine kurduğu ekonomistliğinin etkisi mevcuttur. ABD'de ekonomi danışmanlığı yapan Krueger, aynı zamanda Princeton Üniversitesi'nde ekonomi profesörü olarak görev almıştır. Bu kitabı yazmasındaki motivasyonunu da müzik bilgisini yetersiz görmesine rağmen ABD ekonomisine hakim olmasına ve müzik endüstrisi ile ABD ekonomisi arasında özellikle gelirlerin eşitsiz dağılımı konusunda büyük benzerliklerin bulunduğunu tespitine bağlamaktadır. Krueger'in bu söylemi, uzun yıllar popüler müzik araştırmacılarının da tartışma konusu olan bir soruyu gündeme getirir: Müzik endüstrisi yalnızca ekonomik yaklaşımlar ile ya da yalnızca kültürel bir boyut ile ele alındığında anlaşılabilir mi?

Krueger'in bu kitapta gerçekleştirdiği ekonomi temelli müzik endüstrisi incelemesi, özellikle 21. yüzyılın ABD müzik endüstrisi hakkında IFPI ve Pollstar verileri gibi müzik piyasası hakkında detaylı bilgiler sağlayan raporlara dayalı nitelikli bir çalışma sunar. Ancak bizim bu incelemede yaptığımız gibi etnomüzikolojik bir değerlendirme gerçekleştirildiğinde çalışma, gücünü sayısal verilerden alan ve endüstrideki değişimlerin neredeyse toplumsal etkilerden ve politik dönüşümlerden soyutlanmış bir alan olduğu izlenimini sunan, müzik endüstrisini olumlayıcı görüntüsü, oldukça ekonomik determinist bir bakış açısı sunması ile eleştirilebilir. Krueger, her ne kadar çalışmanın başında ekonomik yaklaşımın 'kötümser ilim' olarak görüldüğünü belirterek eleştirel bir yaklaşımı bensimdeğini ortaya koymaya çalışsa ve müzik endüstrisi içerisindeki müzisyenler, plak şirketleri, dijital müzik platformları yürütücüleri gibi özneler ile çok sayıda görüşme yaptığını belirtse de yine de ekonomi politik ve kültürel çalışmalar arasındaki tartışmaların odağına yerleşen her iki tarafın da eleştirilerine maruz kalacak bir çerçeve çizmektedir. Bu tartışmalara dahil olan pek çok yazar arasında ön plana çıkan Grossberg (2015, s. 67-85) ve Garnham'ın (2015, s. 45-65) argümanları ekonomi politığın, kültürel boyutu neredeyse devre dışı bırakan ekonomik indirgemeciliğine karşı kültürel çalışmaların ekonomiyi göz ardı ederek iktidar ve baskı ilişkilerini anlamasını imkânsız hale getiren kültürel indirgemeciliği üzerinedir. Krueger ise bu çalışmada, neoklasik ekonominin temellerinden faydalanarak hem iktidar ilişkilerini hem de kültürel boyutu neredeyse yok sayan bir yaklaşımla müzik endüstrisini resmetmektedir. Bu durum çalışmayı, müzik endüstrisindeki temel değişimlerin öznesi olarak teknolojiyi hedef gösteren, ekonomik ve teknolojik determinist bir çerçeveye yerleştirerek müzik endüstrisinin bütünlüklü bir aktarımı ve gerçek boyutları ile anlaşılmasını zorlaştırır. Bu yönü ile çalışma, müzik endüstrisini adeta laboratuvar ortamında yalnızca belirli değişkenlerin etkisi ile dönüşen bir organizma olarak anlaşılmasına sebep olarak bir yanlığı yaratır.

Kitap, 2019 yılında ABD'de 'Rockonomics' adı ile yayınlanmıştır. Buna karşın çalışmanın içeriği çoğunlukla Amerikan popüler müzikleri üzerine kuruludur. Krueger, bu ismi "müzik dünyasının ekonomik açıdan incelenmesi anlamında" kullandığını belirtirken neden Türkçe baskısında olduğu gibi 'Musiconomics' ifadesi yerine belirli bir müzik türüne gönderme yapan bir başlığı tercih ettiğini açıklamaz. Bununla birlikte Türkçe baskısında yer alan 'Müzikonomi' başlığı da sorunlu görülür. Yazar çalışmanın başında ifade ettiği

- **Sorumlu Yazar:** Burçe Ulubilgin Çuhadar, Müzik Bilimleri Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Cumhuriyet Mah. 420 Sk. 11A/12, Gemlik, Bursa.
- **e-posta:** burce.ulubilgin@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0001-5431-8434
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 13.11.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.1012214

Geliş tarihi: 19.10.2021 / Kabul tarihi: 13.11.2021

üzere müzik dünyasını ekonomik boyutları ile ele almayı amaçlasa da aslında çalışmanın araştırma evreni ABD müzik endüstrisi üzerine kuruludur. Kitabın 'Küresel Müzik Pazarı' başlığını taşıyan bölümünde ise Çin müzik piyasasına değinmiştir. Yazarın incelemeleri ve görüşme kişileri çoğunlukla ABD müzik endüstrisi üzerinedir ve bu anlamda tümünden bir küresel müzik endüstrisini açıklamakta yetersiz kalır. Buna karşın yazarın argümanları küresel ölçektir. Yani yazar ABD merkezli bir çalışmanın verileri ile küresel boyutta bir müzik endüstrisi aktarımı yapmaya çalışarak problemleri genellemelerde bulunmaktadır.

Krueger kitabında müzik endüstrisindeki değişime de odaklanmış ve bu değişimin temellerini bilgisayar ve internet teknolojilerindeki dönüşüm ile atmıştır. Streaming platformlarının müzik endüstrisindeki tüm yapıyı yerinden ettiğini vurgulayan Krueger'in bu platformlar ile ilgili incelemeleri görece küresel bir ölçekte müzik endüstrisini resmetmesine imkân verse de buradaki çıkarımları da oldukça karamsar görünmektedir. Sosyal bilim alanında oldukça tartışılan ve yerini yeni paradigmalara bırakan kültür endüstrisi yaklaşımları, çalışmanın genel perspektifine etki etmiş bir görünüm sunar. 'Küresel Müzik Pazarı' başlığını taşıyan bölümde streaming platformlarının farklı ülkelerden dinleyicilerin müzik yelpazelerinin giderek birbirine yaklaştırdığını ve bunun ilerleyen süreçte daha büyük bir homojenleşmeyi doğuracağını belirten Krueger, bu ifadeleri ile kültür endüstrisi paradigmasının önemli temsilcisi Adorno'nun (2020) görüşlerini paylaşır görülmektedir. Aynı zamanda küreselleşme ile ilgili karamsar yaklaşımlarını sürdüren Krueger, dinleme pratiklerinin dinleyicinin anlam üretme becerisinden bağımsız olamayacağını ve aynı metnin farklı kişiler tarafından okunduğunda farklı anlamlar üretebildiklerini göz ardı etmiştir. Bu anlamda Krueger'in, Stuart Hall'un (2008) 1973 yılında yayınladığı *Encoding and Decoding in Television Discourse* (Televizyon Söyleminde Kodlama ve Kodaçımı) çalışmasında ortaya koyduğu bu çığır açıcı yaklaşımlardan ve sonrasında pek çok yazar ve disiplin tarafından geliştirilen görüşlerden haberdar, yalnızca tüketimin sayısal boyutlarını ele alarak yaptığı çıkarımları temelsiz ve hatalı bir perspektifin ürünü olarak görülmektedir. Çünkü tüketim, yalnızca nelerin ne miktarda tüketildiği ile ilişkili değil, tüketicinin/dinleyicilerin bunu nasıl anlamlandırdığı ile ilişkilidir (Turner, 2016, s. 107-108) ve bu nedenle yalnızca sayısal verilerle toplumun ya da müzik tüketiminin homojenleştiği sonucuna ulaşmak oldukça eksik bir çıkarım olarak görünür.

Krueger'in bu çalışmayı yapmasındaki temel motivasyon olarak ortaya koyduğu ABD ekonomisi ve müzik endüstrisi arasındaki benzerlik, gelir dağılımındaki eşitsizlik olarak aktarılmıştır. Gelir dağılımındaki eşitsizliği 'Süperstar ekonomisi' kavramsallaştırması ile açıklayan Krueger, tüm teknolojik değişimlere rağmen hâlâ etkisini yitirmeyen büyük plak şirketlerinin etkisini detaylıca incelediği müzik endüstrisi raporları ile ortaya koyarak çarpıcı veriler sunar. Buna göre, müzik endüstrisi de az sayıda 'süperstar'ın endüstri gelirlerinin büyük kısmını elde ederken ve diğerlerinin geçim derdinde olduğu bir ekonomidir. Krueger'a göre streaming platformları her ne kadar çok sayıda müzisyenin fiziksel sınırların ötesinde dinleyiciye sahip olmasına olanak tanıdığı gerçeğini kabul etse de dijitalleşme ile her şeyin değişmediğini belirterek bu anlamda yapılan pek çok çalışmaya eleştirel bir perspektif sunar. Anderson'un "süperstar olgusunun yerini niş piyasalara bırakması"na dayalı Long Tail teorisine de değinen Krueger, endüstrinin gelirlerin büyük yüzdesini elde eden 'hit'ler yerine kuyruğun uzun kısmında yer alan çok sayıda niş piyasasına evrildiği görüşüne, gelirlerin hala %60'ını elde eden süperstarlar olduğu verisi ile yanıt vererek bu anlamdaki eleştirel perspektifini sürdürür. Bu anlamda David Hesmondhalgh'ın 2002 yılında yayınladığı 'Cultural Industries' başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu kültür endüstrilerinin tüketicilerini kavrama biçimleri değiştiğine ve tüketici araştırmalarına, pazarlamaya ve niş tüketicilerine vurgu arttığına yönelik görüşlerine de karşı bir argüman geliştiren Krueger'in, izlerkitlenin kültürel alışkanlıkları ve zevklerinin giderek daha karmaşık bir hâl aldığı görüşleri ile de homojenleşme ifadeleriyle karşı durduğu ortadadır. Ancak Krueger, Hesmondhalgh'ın reklamcılık ve pazarlama, film endüstrileri, video ve bilgisayar oyunları gibi birbiri ile ilişkili kültür endüstrilerinin varlığına ilişkin görüşlerini paylaşarak birden fazla kültür endüstrisine işaret etmiştir. Özellikle reklam ve pazarlama ilişkilerinin Hesmondhalgh'ın da sözünü ettiği, hâlâ etkisini yitirmeyen 'yıldızlara' yani 'süperstarlara' neden olduğunu vurgulayarak streaming platformlarının reklam ve pazarlama kampanyalarına örnekler sunmuştur. Buna karşın Krueger'in 2002 yılında yönelttiği "kültür endüstrisinin değişimi ve sürekliliklerini (değişmeyen yönlerini) nasıl açıklayabiliriz?" sorusuna yanıt getirmemesi çalışmanın bir eksikliği olarak görülebilir.

Krueger'in çalışmasında dikkati çeken bir başka husus da müzik endüstrisindeki kârın kaynağı ile ilişkilidir. Krueger, endüstri gelirlerinden, tüketim verilerinden, arz talep ilişkilerinden ve endüstrinin kaynaklarından bahsederken kârın kaynağını müzisyen emeğinden bağımsız bir boyutta resmeder. Oysa ki Marx'ın eleştirisi tam bu noktaya değinmektedir. Marx'a göre sermaye sınıfı, kârın kaynağının emek olduğunu göz ardı ederek irrasyonel bir düşünce geliştirir. Fakat kârı üreten şey, artık değerdir ve artık değer kaynağı ise insan emeğinden başka bir şey değildir. Bu fikri 'emek değer teorisi' ile ortaya koyan Marx, "Metanın değerinin yalnızca hammaddelerin, makinelerin, tek sözcükle, tüketilen üretim araçlarının değerini temsil eden bölümü hiçbir gelir meydana getirmeyip, yalnızca sermayeyi yerine koyar." (Marx, 1992, s. 52) ifadesine ek olarak "Artı-değere, yani metaların toplam değerlerinin içinde artı-emeğin, yani

işçinin ödenmemiş emeğinin gerçekleşmemiş bulunduğu bölümüne kâr adını veriyorum.” (Marx, 1992, s. 51) sözleri ile bu teorisini ortaya koyar ve çok çeşitli örnekleriyle güçlendirir. Ancak Krueger’in çalışmasında müzik endüstrisi, sermaye sahiplerinin yani plak şirketlerinin ve son dönemde büyük bir etkiye sahip olan streaming platformları idarecilerinin tüketici arzı yaratarak müzisyen emeğinden bağımsız bir biçimde elde ettiği kâr ile devamlılığını sürdüren bir görünümde aktarmaktadır. Hatta bu tartışma daha da ileriye götürülerek Krueger’in streaming platformları ile büyük plak şirketlerinin çok sayıda müzisyene ulaşabilme olanağını aktarması ve büyük şirketlerinin varlığını her koşulda sürdürebileceğine çünkü ‘müzisyen arzı’ olarak ifade ettiği ve müzisyenlerin hiçbir gelir beklentisi olmadan bile müzik yapmaya olan isteğinin hiç bitmeyeceğine vurgusunu müzik endüstrisinin varlığı için müzisyen emeğini yok saydığı öne sürülebilir. Ancak Krueger’in, kitabın ‘Süperstar Ekonomisi’ başlıklı dördüncü bölümünde müzik endüstrisinin temel kaynağı olarak gördüğü süperstarların doğrudan müzisyen emeği olarak ifade etmese de benzersiz ve kendine özgü bir yetenek olduğunu vurgulaması müzik endüstrisi çarklarının müzisyen emeği olmaksızın dönemeyeceğine işaret eden ve bu eleştiriyi bir nebze kıran argümanını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmanın Krueger’in amaçladığı gibi tümenden bir küresel müzik endüstrisi işleyişini aktaramadığı, ancak ABD müzik endüstrisine ilişkin yalnızca ekonomik bir boyutun yansıtıldığı, Krueger’in sosyal sermayesinin zenginliği ile oldukça derinlikli ancak kültürel yaklaşımların, dinleyici/tüketici davranışlarının ve politik etkilerin, iktidar ilişkilerinin göz ardı edildiği, yine de daha önce bu denli bir boyutta sunulmayan güncel sayısal verilerin aktarıldığı nitelikli bir çalışma olduğu ve her ne kadar eksik, hatalı argümanlara sahip olsada müzik endüstrisi üzerine yazılan az sayıda çalışmadan kaynaklı boşluğun giderilmesine katkı sağlayan etki değeri yüksek bir kitap olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2020). *Kültür endüstrisi- kültür yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Garnham, N. (2015). Political economy and cultural studies: Reconciliation or divorce? *Réseaux*, 192, 45-65.
- Grossberg, L. (2015). Cultural studies versus political economy: Is anybody else bored with this debate? *Réseaux*, 192, 67-85.
- Hall, S. (2018). Encoding and decoding in the television discourse. D. Morley (Ed.), *Essential Essays Volume 1* (s. 257-276) içinde. Duke University Press.
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The cultural industries*. SAGE Publication.
- Marx, K. (1992). *Ücretli emek ve sermaye-ücret fiyat ve kâr* (S. Belli, Çev.). Sol Yayınları.
- Turner, G. (2016). *İngiliz kültürel çalışmaları* (D. Özçetin ve B. Özçetin, Çev.). Heretik Yayıncılık.

Postdramatik Tiyatro

Postdramatic Theatre

İşinsu Ersan Öztürk, *Sahne Sanatları Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Emre Yalçın. (2020). **Postdramatik Tiyatro: Tiyatronun Yeni Rejimi ve Alman Tiyatrosu** [Postdramatic theatre: The new regime of theatre and German theatre] İstanbul: Mitos-Boyut, 234 s.

Postdramatik tiyatro, Alman tiyatro araştırmacısı Hans-Thies Lehmann tarafından yazılmış aynı adlı kitap *Postdramatisches Theater*'a (Lehmann, 1999) adını veren, avangarttan günümüze tiyatrodaki meydana gelen bir dizi eğilim ve stil özelliklerinin sınırlarını çizmiş bir teoridir. Ancak bunu yaparken didaktik biçimde tiyatronun olması gereken biçimini vurgulamamış, gözlenebilir ortaklıkları olan bir hareketi ifade etmiştir. Lehmann'ın postdramatik olarak adlandırdığı tiyatro, dramatik olana odaklanmak yerine, performansın kendisinin, performans metninin ve sahnenin konvansiyonlardan uzak biçimde ilişkilendiği bir performatif estetik içermektedir. Lehmann'ın öncü olan kitabı, 1999 basımı Almanca orijinalinden ancak yedi yıl sonra İngilizceye çevrilebildiğinde (2006) uluslararası tiyatro dünyasında geniş bir perspektifte yankı uyandırabilmiştir. İngilizceden önce Fransızca (2002), Japonca (2002), Slovence (2003), Hırvatça (2003), Lehçe (2004) ve Farsça/Farsça (2005) çevirileri mevcuttur ancak global ölçekte kuramsal tartışmalar 2006 yılındaki çeviriden-Almanca orijinaline göre kısaltılmış da olsa- sonra gündeme gelebilmiştir. Yazar kaynak olarak kitabın 2006 tarihli İngilizce çevirisini kullanmıştır. Henüz Türkçeye çevrilmemiş bu değerli kaynağı akademik bir çerçevede sunması anlamında Emre Yalçın'ın-teoriye atıfla adlandırdığı- *Postdramatik Tiyatro* kitabı, alanyazında önemli bir ihtiyacı karşılamaktadır.

Emre Yalçın kitabının önsözünde niyetinin okuyucuya "günümüz tiyatrosuna dair yeni gelişmeleri, dramaturjik yönelimleriyle yeni sahneleme stratejilerini, yeni türleri ve sahneleme konvansiyonlarını ele alan işlevsel bir [...] kaynak oluşturmayı, eleştirel ve kuramsal çalışmalara katkı koymayı" (Yalçın, 2020, s. 5) aynı zamanda "yeni estetik algıyı büyük oranda belirleyen postdramatik estetiğin yükselişine" (A.g.y., s.5) bulunduğumuz coğrafyadan bakarak aktarmak olduğunu açıklamıştır. Tiyatro tarihinin geniş yelpazesi içinde, dilimizde üzerine yazılmış fazla basılı kaynak bulunmayan çalışma, yazarın yine aynı konulu doktora tezine dayanmaktadır. Kitap, postdramatik tiyatroyu Lehmann'ın teorisine odaklanıp tüm detaylarıyla açıklayarak ele aldığı için postdramatiği ele alan az sayıda Türkçe yayından ayrılmakta; dolayısıyla eğitmenlerin ve öğrencilerin ihtiyaçlarını karşılayacak bir başvuru kaynağını okuyucuya sunmaktadır. Yazarın, postdramatiği, bugünün tiyatrosu ve sahneleme biçimlerine ilişkin yeni bir tanımlama rejimi olarak ele alması; çalışmayı, Lehmann'ın kitabından ayıran ve özgün kılan yanı olarak ortaya çıkmaktadır.

Kitap, bilgilendirici olduğu kadar sorgulayıcı bir *Giriş*, detaylı ve okuyucuyu iyi yönlendiren alt başlıklara bölünmüş *üç bölüm* ile samimi ve eleştirel bir *Sonuç* bölümünden oluşmaktadır. Yalçın, bölüm ve alt başlıklarla, postdramatik tiyatroyu bileşenlerine ayırmakla kalmayıp, tiyatro tarihindeki izlerini de takip ederek konuyu rafine bir biçimde sunmayı başarmıştır. Öyle ki yazar, hiç de azımsanmayacak miktardaki bilgiyi sentezlemeyi başarmış ve iyi yazılmış bir düzyazıyla ifade ederek kuramsal çatıyı okuyucuya anlaşılır biçimde sunabilmiştir.

Yazar *Giriş*'te dramatikten postdramatiğe temel olan sanatsal, düşünsel pratikleri detaylı biçimde aktarırken; birinci bölümü *Lehmann ve Postdramatik Tiyatro Kuramı* başlığı ile temelde Lehmann'ın teorisine odaklanmıştır. Kendisinin de dile getirdiği gibi kitabın büyük bir bölümü Lehmann'ın izlerini taşımaktadır ancak özellikle birinci bölüm Lehmann'ın kitabı üzerinde durmaktadır. Bunun temel nedeni yazarın halen Türkçe çevirisi yapılmamış kaynağın alanyazında yerini almasını sağlama amacıdır.

- **Sorumlu Yazar:** İşinsu Ersan Öztürk, Sahne Sanatları Bölümü, Sahne Tasarımı Anasanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Sahne Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir
- **e-posta:** isinsu.ersan@deu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-0946-7163
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.12.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.1036325

Geliş tarihi: 14.12.2021 / Kabul tarihi: 18.12.2021

Postdramatik Rejimin İnşası adlı ikinci bölümde yazar, yedi ana başlık ve konuyu kategorileştirmeye yardımcı çok sayıda alt başlıkla, dramatikten postdramatiğe tiyatro tarihindeki değişim ve dönüşümler konusunda okuyucuya rehberlik etmektedir. Kitabın en uzun bölümü olan ikinci bölüm, Yalçın'ın yeni rejim olarak vurguladığı postdramatiğin anatomisini ortaya koymaktadır. Yazar aynı zamanda, orijinali 1999 tarihli teori ile sınırlı kalmamış, Lehmann'ın izlerini takip ederek ilerleyen yıllardaki görüş ve analizlerine de yer vermiştir.

Günümüz Alman Tiyatrosunda Postdramatik Sahneleme Stratejileri adlı üçüncü ve son bölümde sunulmuş kuramsal çerçevenin özellikle Alman tiyatrosundaki çağdaş karşılıklarına odaklanılmaktadır. Frank Castorf, René Pollesch, Andreas Kriegenburg, Thomas Ostermeier, Christoph Marthaler ve Rimini Protokol gibi bu yeni tiyatronun temsilcileri, postdramatik kuramın anavatanı olan Almanya'da entelektüel ve sanatsal çevrelerde geniş çapta tanınmakta ve büyük saygı görmektedir. Yalçın da dört alt başlıkta, dekostrüktif, yeni-gerçekçi, post-müzikal ve yeni-belgeselci anlayış ve postdramatik tiyatro ilişkisine; önce kavramlara yer vererek, bugün postdramatiğin kendini nasıl yeniden ürettiğine yukarıdaki isimlerin çalışmalarından örneklerle yer vermektedir. Yalçın, bilgilendirici uygulama ve uygulamacı incelemelerinin arasında, Alman tiyatrosunda postdramatik estetiğin yükselişine 1989'da Berlin duvarının yıkılmasının etkisine de değinerek ulusal kimlik-tiyatro ilişkisi açısından tarihsel-toplumsal değişimlerin önemini de vurgulamıştır. Yalçın'ın, çalışmanın kapsamını belli bir çerçevede tutmak adına bu bölümde kitap dışı bıraktığı isimleri, yeni bir çalışmada, kitabın bir devamı niteliğinde değerlendirmesi; teori çerçevesinde yeni bir kaynağı daha alanyazına kazandırabilir.

Postdramatik tiyatronun unsurlarını araştıran ve ortaya koyan kitabın heterojen kapsamının bir göstergesi, Yalçın'ın ele aldığı uygulamacılar ve farklı tür ve biçimlerde çeşitli tiyatrolara yer vermiş olmasıdır. Her bölümde sağlanan bağlamsal bilgi miktarı, okuyuculara konu hakkında faydalı bir giriş sağlamanın ötesinde, içerdiği detaylarla, teorinin başlangıcından bugüne panoramik bir fotoğrafını çekmektedir.

Sonuç bölümünde, "tiyatronun ne'liğine dair yeni bir ontolojik çerçeve öneren, üretim-alımlama-eleştiri-kuram döngüsü içinde görülebilecek ilişki ve süreçleri söylemsel olarak kuşatan, bu bakımdan tiyatroya dair yeni bir kimlik oluşturan olgu, tiyatronun yeni rejimi 'postdramatiktir'" (2006, s.207) diyen yazar; Lehmann için de çeşitli kuramcıların getirdiği eleştirileri samimiyetle dile getirerek söz konusu makro ve bütüncül yaklaşımların bir örneğini sunarken bir yandan bu konuyu tartışmaya açmaktadır. Yalçın, postdramatiği, *yeni tiyatro durumu* ya da kitabın adında da yer verdiği gibi *tiyatronun yeni rejimi* olarak adlandırmakta; bu bağlamda postdramatiğin tüm tiyatro türlerine etki edecek kapsamda olduğunu belirtmektedir. Nitekim üçüncü bölümde yer verdiği örneklemde yer alan uygulamacılar farklı görünen tiyatro türlerinde ürün vermektedir, ancak yazar uygulamalarda ortak noktaların görülebileceğini *Sonuç* bölümünde vurgulamıştır. Yazar ayrıca dramatikten postdramatiğe tiyatrodaki değişimi tiyatrallık, zaman, gösterge üretimi, sahne uzamı dolayısıyla mesafe, sözmerkezcilik ve hiyerarşi olguları üzerinden özetlemiştir.

Lehmann ve kitabı *Postdramatisch Theatre* (1999) üzerinde yoğunlaşsa da yazar, okuyucuya, kapsamlı bir kaynakça ile teorinin düşünsel iz ve etkilerini de derlemektedir. Bu kuramsal alt yapı üçüncü bölümde yer alan Alman tiyatrosunda teorinin izdüşümlerini takip edebildiğimiz tiyatro uygulamaları ve uygulamacı incelenmeleriyle birleşmektedir. Özetle, kitap, bütününde okuyucu için tiyatrodaki dramatik ve postdramatik rejime yönelik sorgulayacak ve düşünecek pek çok nokta sunmaktadır. *Sonuç* bölümünde yazar da hem kuramcılarının hem de kendisinin eleştiri ve sorgulayıcı sorularını dile getirmiş, okuyucu için de bir tartışmanın tohumlarını atmıştır.

Çalışmayı geniş bir teorik bağlama yerleştiren açık ve yardımcı giriş, adım adım kuramsal altyapıyı oluşturan bölümler, akıcı ve okuyucuyu sürükleyen bir dille sonuca taşımaktadır. 1999'da yayımlanmasından bu yana özellikle çağdaş Alman tiyatro kuramı için standart bir referans haline gelen postdramatik tiyatro kavramı, Emre Yalçın'ın kitabında yeterli miktarda verilmiş detay ve kavramsal derinlikle aktarılmıştır. Yazar, bu 234 sayfalık çalışmada, Avrupa ve Amerika kuram ve performans pratiğine referanslarla önemli tarihsel, kurumsal ve teorik bağlamlar sağlamış; çağdaş Alman tiyatrosunun postdramatik bir çerçeveden fotoğrafını sunmuştur. Kitapta kurulan yapı ve bölümlenme, yazarın, okuyucu için *Postdramatik Tiyatro*'ya dair panoramik bir bakış açısı sunmasını sağlamaktadır. Yazarın da belirttiği üzere postdramatik tiyatronun, tiyatro kuramları içinde yeni ve özellikle Türkiye'de az sayıda basılı kaynak bulunan bir alan olması dolayısıyla kitap, alanda öğrenci, akademisyen, izleyici, profesyonel ya da amatör tiyatrocular için ciddi bir başucu kaynağı olma niteliği taşımaktadır. "Lehmann, Postdramatik Tiyatro kitabıyla işe yarar bir kaynak üretmeyi amaçlamıştır" (Yalçın, 2020, s.38) diyen Yalçın, kendisi de kitabı ile dilimizde bu faydayı sağlamaktadır.

Kaynakça

Lehmann, H. T. (1999). *Postdramatisches theater*. Verlag der Autoren.

Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.

Yalçın, E. (2020). *Postdramatik tiyatro: Tiyatronun yeni rejimi ve Alman tiyatrosu*. Mitoş-Boyut.

Yazarlar İçin Bilgi

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi (yedi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Türkçe veya İngilizce yazılmış sanat ve tasarımla ilgili akademik çalışmalarını yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/ Temmuz) basılı ve elektronik olarak yayımlayan uluslararası (EBSCO) ve ulusal (TrDizin, SOBIAD) dizinler tarafından taranan açık erişimli, çift-taraflı kör hakemli ve bilimsel bir dergidir.

yedi, sanat ve tasarım disiplinlerindeki çalışmalar kadar sanat ve tasarımı konu alan beşeri bilimler (felsefe, tarih, arkeoloji vb.), toplum bilimleri (sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimi, psikoloji, ekonomi, hukuk vb.), uygulamalı bilimler (mimarlık, mühendislik ve tıp vb.) ve doğa bilimleri (fizik, biyoloji vb.) disiplinlerindeki çalışmalara da açıktır. Benzer biçimde yedi, kültürel çalışmalar ve iletişim bilimleri gibi çoklu-disipliner alanındaki çalışmalara da yer verir.

yedi, sanat ve tasarımla ilgili olması şartıyla her biri farklı bilim alanlarında (beşeri bilimler, toplum bilimleri, doğa bilimleri ve uygulamalı bilimler) uzman olan birden fazla yazarın özellikle sanat ve tasarım disiplinlerinden bir araştırmacı ile birlikte gerçekleştirdikleri disiplinlerarası çalışmaları özel olarak destekler. Ancak çalışmaların disiplinlerarası olması zorunlu bir koşul değildir.

Yazım Kuralları: American Psychological Association (APA) 7. baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. Ayrıntılara dergi web sitesinden erişilebilir.

Makale Türleri: yedi dergisi sadece aşağıda listelenen tipteki ve uzunluktaki makale önerilerini kabul eder:

- Araştırma Makalesi (Research Article) (3500-7000 kelime)
- Derleme Makale (Review Article) (3500-7000 kelime)
- Kitap Eleştirisi (Book Review) (1000-2000 kelime)
- Tiyatro oyunu, konser, gösteri, sergi, müzik albümü, film vb. eleştirisi (1000-2000 kelime)
- Akademik Toplantı (Sempozyum, Konferans, Atölye vb.) eleştirisi (1000-2000 kelime)
- Tanınmış sanatçı ve akademisyenlerle görüşme (Interview) (1000-2000 kelime)
- Editöre Mektup (500-1000 kelime)

Makale şablonu: Makale önerileri mutlaka derginin web sitesi üzerinden yedi dergisi şablonu indirilerek hazırlanmalıdır.

Özet/Abstract: 150-300 kelimelik Türkçe özet ve İngilizce abstract yazılmalıdır.

Anahtar Sözcükler/Keywords: Özetlerin altında 3-9 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilmelidir.

Ana Metin: Makaleler özet, abstract, şekil ve tablo yazıları ve kaynakça hariç 3.500-7.000 kelime arasında olmalıdır.

Görseller: Metin içinde kullanılan tüm görsel malzeme ayrıca JPEG formatıyla sisteme yüklenmelidir.

Bildiriler ve Tezler: Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden veya lisansüstü tezlerden üretilen çalışmalar dipnotta açıkça belirtmek koşuluyla kabul edilir.

Araştırma ve Yayın Etiği: Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmalı ve uyulduğuna dair ifadeye de yer verilmelidir.

Yazarlık ve Telif Hakkı Devir Formu: Makaleyle birlikte ilgili dergi web sitesinde bulunan telif hakkı formunun elle doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmesi gerekmektedir. yedi dergisi Atıf 4.0 Uluslararası (CC BY 4.0) tarafından lisanslanmıştır.

İntihal Raporu: iThenticate programında taranarak alınmış intihal raporlarının PDF formatında sisteme yüklenmesi gerekmektedir. Kaynakça hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

Makale Gönderimi: Makale önerileri sadece DergiPark üzerindeki dergi web sitesinden elektronik başvuruyla kabul edilir.

Yayın Politikası: yedi dergisi, açık erişimli (open access) bir dergidir. Yazarlardan makale başvurusu, değerlendirmesi veya yayını için herhangi bir ücret talep edilmez ve okuyucular da derginin elektronik yayınına ücretsiz olarak erişebilir.

Değerlendirme ve Yayın Süreci: Ön değerlendirme sonrası kabul edilen makale önerisi, çift kör hakemlik sürecine alınır. En az iki hakem makaleyi inceleyerek hakem değerlendirme raporlarını hazırlar. Dergi, hakem raporlarına dayanarak makalenin olduğu gibi, küçük düzeltmeler veya büyük düzeltmelerden sonra yayınlanmasını kabul eder veya reddeder.

Bir makale önerisi yayına kabul edildiğinde önce dergi web sitesinde erken görünüm olarak DOI numarası ile birlikte yayınlanır ve daha sonra yaklaşan ilk sayıda diğer tüm makalelerle birlikte basılı ve elektronik olarak yayınlanır. Bir makale önerisinin elektronik olarak yayınlanma süresi ortalama üç (3) aydır.

Information for Authors

Yedi: Journal of Art, Design & Science (yedi), is a biannual (Winter/January and Summer/July) double-blind peer-reviewed open-access journal indexed by EBSCO, TrDizin and SOBIAD, and published by the Faculty of Fine Arts, Dokuz Eylül University. yedi publishes articles in English and Turkish on art and design, in print and online.

yedi accepts articles in the areas of art and design, as well as articles on art and design in humanities (philosophy, history, archeology etc.), social sciences (sociology, anthropology, political science, psychology, economics etc.), applied sciences (architecture, engineering, medicine etc.) and natural sciences (physics, biology etc.).

Multi-disciplinary articles such as in cultural studies and communication studies are also welcome.

yedi especially promotes interdisciplinary articles written by authors from different disciplinary backgrounds (humanities and sciences) in collaboration with authors from disciplinary backgrounds in art and design. However, interdisciplinarity is not compulsory.

Submission Guidelines: Guidelines are based on the American Psychological Association (APA) 7th Edition. Details are available at the journal web site.

Type of Articles: yedi only accepts the type of articles listed below:

- Research Article (3500-7000 words)
- Review Article (3500-7000 words)
- Book Review (1000-2000 words)
- Reviews of plays, concerts, exhibitions, musical recordings, film etc. (1000-2000 words)
- Reviews of academical meetings (Symposium, conference, workshop etc.) (1000-2000 words)
- Interviews with leading artists and scholars (1000-2000 words)
- Letter to editor (500-1000 words)

Article template: Articles should be formatted according to the yedi article template which is downloadable from the journal web site.

Abstract: The abstract should be 150-300 words long.

Keywords: Should be between 3-9 words, written below the abstract.

Main Text: The main text should be 3.500-7.000 words long.

Images: Visual materials should be uploaded to the system separately.

Conference Paper and Thesis: Unpublished conference papers and thesis are accepted on the condition that this is referenced in the footnote.

Research and Publication Ethics: Articles should conform with international research and publication ethics.

Authorship and Copyright Form: The Authorship and Copyright Form available at the journal web site should be filled in and signed. yedi is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. Similarity Report for Plagiarism Detection: A similarity report should be produced by iThenticate and uploaded with the submission. The similarity rate for acceptance is 15%.

Submissions: Articles should be submitted online via DergiPark.

Publication Policy: yedi is an open access journal. Authors can publish articles and readers can access them without any fee. The journal does not charge any article submission, processing or publication charges.

Evaluation and Publication: Submissions accepted for evaluation are sent to reviewers for a double-blind peer review procedure. Submissions are accepted either as, publish as is, or based on the condition of minor or major revisions, or rejected.

Once a submission is accepted for publication, it is published online first with a DOI number on the website and then published in print in the nearest issue. Online publication of a submission takes 3 months on average.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

- Cem Çevikayak 1 **Resim Kompozisyonları ve Üsluplarının Sahne Tasarımında Kullanım Yöntemleri**
Usage Methods of Painting Compositions and Styles in Stage Design
- Cemal Meydan
Gözde Ağca 19 **Beyaz Tekstil ve Giyim Ürünlerinde Anlam**
Meaning in White Textile and Garment Products
- Sevda Demir Parlak
Nesrin Önlü 35 **Kadın Giyim Modasında Siyah Renk Kullanımı**
The Use of Color Black in Women's Clothing Fashion
- Kevser Akçıl 49 **Dijital Karşılaşmalar: Taktiksel Sanat Müdahalelerinin Politikası**
Digital Encounters: The Policy of Tactical Art Interventions
- Murat Cura 61 **'Kymeli Atlet' Heykeli**
The 'Athlete of Kyme' Statue
- Niyazi Değirmeci
Kaan Canduran 75 **Sanatta Geleneğin Döngüsü: Güncel İmgelerin Geleneksel İmgelerden Yeniden Üretilmesi**
The Cycling of Tradition in Art: Reproduction of Contemporary Images from Traditional Images
- Defne Tüzün 87 **[Safe] in a Narcissistic Closure**
Narsistik Kapanmada Güvende
- Esra Yıldız 95 **Ulusalılık ve Evrensellik Tartışmaları Bağlamında Türkiye'nin Uluslararası Sergilerde ve Bienallerde Temsili (1950-1970)**
Turkey's Representation in International Exhibitions and Biennials in the Context of Nationality, Universality Debates (1950-1970)
- Gamze Ar 113 **The Identity Analysis of Yussef El Guindi's Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith**
Yussef El Guindi'nin Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith Oyununun Kimlik Analizi
- Derya Şahin 125 **Joseph Beuys'un Sanatında Yağ ve Keçe**
Oil and Felt in Joseph Beuys Art
- Ali Temel Köşeler 137 **Seramiğin Bir Kap Olarak Ölü Gömme Geleneklerinde Rolü**
The Role of Ceramics in Dead Burial Traditions as a Containe

DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

- Emrah Yücesan
Mehmet Üzel
Aslıhan Erkmen 151 **Body Worlds Sergisi'nin Bilim ve Sanat Ekseninden Değerlendirilmesi**
Evaluation of Body Worlds Exhibition from the Axis of Science and Art

KİTAP ELEŞTİRİSİ BOOK REVIEW

- Burçe Ulubilgin Çuhadar 169 **Müzikonomi**
Rockonomics
- Işinsu Ersan Öztürk 173 **Postdramatik Tiyatro**
Postdramatic Theatre

