

in sanat

Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi

Yıl 2 / Sayı 2 / Güz 2022



MALATYA TURGUT ÖZAL ÜNİVERSİTESİ
SANAT TASARIM ve
MİMARLIK
FAKÜLTESİ

ISSN: 2792-0496



MALATYA
TURGUT ÖZAL
ÜNİVERSİTESİ

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi
İnsanat Journal of Art Design and Architecture Research

Yıl | Year: Aralık 2022 Cilt | Volume: 2 Sayı | Issue: 2

Yayıncı / Sahibi | Publisher/ Owner

Malatya Turgut Özal Üniversitesi adına

Rektör Prof. Dr. Recep BENTLİ

Genel Yayın Yönetmeni | Editor in Chief

Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Editör | Editor

Doç. Döndü Tülay Özkul

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Editör Yardımcıları | Editorial Assistants

Doç. Dr. Emrah Arğın

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Yayın ve Danışma Kurulu | Publication and Advisory Board

Prof. Dr. Bekir Eskici

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Bülent Salderay

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Gonca Erim

Bursa Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr. Kübra Aliyeva

Azərbaycan Milli İlimlər Akademisi

Prof. Dr. Marcus Graf

Yeditepe Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Alican

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Bulat

Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Sever

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Yağbasan

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Prof. Dr. Orhan Cebraioğlu

Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Suat Karaaslan

Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Yüksel Gögebakan

İnönü Üniversitesi

Prof. Mehmedhuseyn Huseynov

Azərbaycan Devlet Güzəl Sanatlar Akademisi

Prof. Muna Silav

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Rahmi Atalay

Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Akchach Zholdosheva

Osh State University

Doç. Dr. Deniz Gökdoğan

Trakya Üniversitesi

Doç. Dr. Devabil Kara

Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Eda Öz Çelikbaş

Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Elena Budyka Vladislavovna

Moskova Devlet Üniversitesi

Doç. Dr. Ersin Çelikbaş

Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Ferhunde Küçükşen Öner

Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Gülnare Qanberova

Nahçıvan Devlet Üniversitesi

Doç. Dr. Haluk Öner

Bartın Üniversitesi

Doç. Dr. Hanife Neris Yüksel

Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Harika Esra Oskay Malicki

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. İsmail Tetikçi

Bursa Uludağ Üniversitesi

Doç. Dr. Kübra Aliyeva

Azərbaycan Milli İlimlər Akademisi

Doç. Dr. Marina Panfilova

A.I. Yevdokimov Moscow State

Doç. Dr. Mehtap Bingöl

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Naile Çevik

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Rahibe Aliyeva

Doç. Dr. Tansel Çeber

Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Tanzer Arıç

Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Qadir Aliyev

Nahçıvan Devlet Üniversitesi

Doç. Dr. Zafer Lehimler

Atatürk Üniversitesi

Doç. Elif Sanem Güleç

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ebru Doğan

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ender Can Dönmez

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İnanç Alikılıç

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Rasim Aşın

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Songül Dumlupınar Alican

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şansal Erdinç

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Dr. Ahmed Mohammadpour

Soureh Lavizan Üniversitesi

Dr. Hossein Ghaffaari

Moskova Devlet Üniversitesi

Ön Okuma | Pre-Reading

Arş. Gör. Fatma Berfin Yamak

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Son Okuma | Final Reading

Arş. Gör. İlkin Güven

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Kapak Tasarımı | Cover Design

Doç. Döndü Tülay Özkul

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Dizgi | Typesetting

Arş. Gör. İlkin Güven

Malatya Turgut Özal Üniversitesi

İletişim | Communication

insanat@ozal.edu.tr

<https://dergipark.org.tr/pub/insanat>

Hakem Kurulu | Arbitration

Prof. Muna Silav

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Bulat

Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Tansel Türkdöğän

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Harika Esra Oskay Malicki

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Seniha Ünal Selçuk

Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Hidayet Kara

Muş Alpaslan Üniversitesi

Doç. Dr. Naile Çevik

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Ömer Alanka

Atatürk Üniversitesi

Doç. Tansel Çeber

Hacettepe Üniversitesi

Doç. Kübra Şahin Çeken

Nişantaşı Üniversitesi

Doç. Ferhunde Küçükşen Öner

Bartın Üniversitesi

Doç. Rabia Demir

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi

Doç. Meysem Samsun

İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Bahattin Çatma

İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fırat Çağrı Kırmızıgül

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gülşen Çelik

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ali Koç

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yarkın Biçer

Kocaeli Üniversitesi

Hakem Listesi | List of Reviewers

Yıl/Year: 2022 Cilt/Volume: 2 Sayı/Issue: 2

İnsanat Dergisi Editörlüğü, dergimizin bu sayısına katkıda bulunan ve aşağıda isimleri yer alan hakemlere teşekkürü bir borç bilir.

We gratefully acknowledge the contribution of the following reviewers who reviewed papers for this issue of our Journal.

Prof. Dr. Tansel Türkdöğan

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Seniha Unay

Düzce Üniversitesi

Doç. Tansel Çeber

Hacettepe Üniversitesi

Doç. Rabia Demir

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi

Doç. Kübra Şahin Çeken

Nişantaşı Üniversitesi

Doç. Meysem Samsun

İnönü Üniversitesi

Doç. Harika Esra Oskay

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Fırat Çağrı Kırmızıgül

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Naile Çevik

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gülşen Çelik

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi

Doç. Mustafa Bulat

Atatürk Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ali Koç

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi

Doç. Ferhunde Küçükşen Öner

Bartın Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yarkın Biçer

Kocaeli Üniversitesi



Adres | Address

Alacakapı Mahallesi Kırkgöz Caddesi

No:70 P.K. 44210

Battalgazi / MALATYA

E-posta: insanat@ozal.edu.tr

<https://mimarlik.ozal.edu.tr/>

Alacakapi Neighborhood Kırkgöz Street

No: 70 P.K. 44210

Battalgazi / MALATYA

E-mail: insanat@ozal.edu.tr

<https://mimarlik.ozal.edu.tr/>

Her hakkı saklıdır.

Dergide yayınlanan içeriklerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

Amaç ve Kapsam | Aim & Scope

Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi olarak hazırlanan İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi; Sanat, Tasarım, Sanat Bilimleri, Sanat Eğitimi ile ilgili disiplinlerarası makaleleri okuyucular ile bir araya getirmektedir.

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, sanat ve tasarım alanlarının yanı sıra toplum bilimleri disiplinindeki çalışmaları da yayınlamaya sanat ve tasarım alanlarında bulunan akademik birikime ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktadır.

İnsanat Journal of Art Design and Architecture Research, prepared as Malatya Turgut Özal University, Faculty of Art, Design, and Architecture; It brings together interdisciplinary articles on Art, Design, Art Sciences, and Art Education with readers.

İnsanat Journal of Art, Design and Architecture Studies contributes to the academic knowledge in the fields of art and design at the national and international levels by publishing studies in the discipline of social sciences as well as the fields of art and design.

Yayın İlkeleri | Publication Policy

Yazım Kuralları | Author Guidelines

Makale dosyalarında yazarlara ait isim, kurum ya da diğer bilgiler bulunmamalıdır. Makale bilgileri, form dosyasından ayrı olmak üzere sisteme yüklenecektir.

Metnin içerisinde yazara ait bilgiler içeren, önceki çalışmalara dair verilen atıflar da yer almamalıdır.

Çalışmanın şekli, başlıkları, süreci ve seyri yazar tarafından belirlenebilir.

Metinlerin Times New Roman yazı tipinde, 12 punto büyüklüğünde olması gerekmektedir. Makale, iki yana yaslı hizalama ile hizalanmalı ve 1.15 satır aralığı kullanılmalıdır.

Boşluklar Onk ve 6nk olarak ayarlanmalıdır.

Öz ve Abstract 200 kelimedenden fazla olmamalıdır. Özde, makalede ele alınan konu kısaca tanımlanarak, kullanılan yöntemler ve ulaşılan sonuçlar belirtilmelidir. “Anahtar Kelimeler” ve “Keywords” olarak konuyu tanımlayan sözcükler (en fazla 5 kelime) verilmelidir.

Başlık sonrasında ve paragraflar arasında boşluk bırakılmamalıdır.

Başlık numaralandırması 1., 1.1., 1.1.1. şeklinde kullanılacaktır. 3. seviyeden sonraki başlıklar kullanılmamalıdır.

Giriş ve Sonuç bölümlerine başlık numaralandırması eklenmemelidir.

Sayfa boşlukları alt ve üstte 3'er cm ve sağ ile solda 2,5 cm olmalıdır.

Gönderilen yazılardaki referans sistemi APA 6 (American Psychological Association) Stilinde olmalıdır. APA stilinde formatlanmamış çalışmalar kabul edilmeyecektir.

Çalışmalar tamamen bilgisayar üzerinden düzenlenmeli ve düzenlenmeye uygun bir biçimde A4 kağıt boyutlarında teslim edilmelidir.

Her çalışma minimum 15 sayfadan; şekil, tablo, kaynakça ve notlar ile birlikte maksimum 25 sayfadan oluşmalıdır.

Çalışmalar Türkçe yazım kurallarına uygun bir biçimde yalın bir dil ile yazılmalı, yazım hatası ve anlatım bozukluğu içermemesine dikkat edilmelidir.

Başlıklar kısa ve öz olarak metin içeriğini ifade edebilmelidir.

Çalışmalarda kullanılacak semboller uluslararası kullanıma uygun biçimde seçilmeli ve ilk kullanıma mahsus olmak üzere tanımlanmalıdır.

Çizelgeler, fotoğraflar ve çizimler metnin içerisine yerleştirildiklerinde her birinin numarası ve başlığı çizelgelerin üstüne, çizim ve fotoğrafların ise altına yazılmalıdır.

Etik kurallar gözetilmeli, alıntılar referansla belirtilmelidir.

The name, institution, or other information of the authors should not be included in the article files. Article information will be uploaded to the system separately from the form file.

References to previous works, which contain information about the author, should not be included in the text.

The form, titles, process, and course of the study can be determined by the author.

The texts should be in Times New Roman font, 12 point size. The article should be aligned with justified and 1.15 line spacing should be used.

Spaces should be set to 0nk and 6nk.

Abstract and Abstract should not exceed 200 words. In the abstract, the subject discussed in the article should be briefly introduced, the methods used and the results obtained should be stated. 'Keywords' and 'Keywords' describing the subject (maximum 5 words) should be given.

No space should be left after the title and between paragraphs.

Title numbering 1., 1.1., 1.1.1. the form will be used. Titles after level 3 should not be used.

Title numbering should not be added to the Introduction and Conclusion sections.

Page margins should be 3 cm at the top and bottom, and 2.5 cm on the right and left.

The reference system in the submitted manuscripts should be in APA 6 (American Psychological Association) Style. Works that are not formatted in APA style will not be accepted.

The works must be completely arranged on the computer and submitted in A4 paper sizes by the arrangement.

Each work has a minimum of 15 pages; It should consist of a maximum of 25 pages with figures, tables, bibliography, and notes.

Studies should be written in plain language by Turkish spelling rules, and care should be taken not to contain typos and expression disorders.

Titles should be able to express the text content shortly and concisely.

Symbols to be used in studies should be chosen for international use and defined for first use only.

When charts, photographs, and drawings are placed in the text, the number and title of each should be written above the charts and below the drawings and photographs.

Ethical rules should be observed and citations should be cited with reference.

Yayın Politikası | Publication Policy

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisine gönderilen makaleler daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış olmalıdır. Sempozyum bildirileri, bildiri kitabında yayınlanmamış veya sadece özet olarak yayınlanmış ise, tam metin bildiri yayına kabul edilir.

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisine gönderilen makalelerin şekil ve içerik yönünden dergi tarafından ön incelenmesi yapıldıktan sonra 'Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci' başlatılarak, makaleler en az iki hakeme gönderilmektedir. Şekil şartlarına veya dergi konusuna uymayan yazılar ön inceleme sonrasında İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Dergisine hakemlere gönderilmeden yazarlara iade edilir.

Makalelerde dile getirilen düşüncelerden yazar sorumludur.

Yazarların eserlerini dergiye göndermeleri, İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi yayın ilkelerini kabul ettikleri anlamına gelir.

Articles submitted to Insanat Art, Design and Architecture Research Journal should not have been published anywhere before. If the symposium proceedings have not been published in the proceedings book or have been published only as an abstract, full-text paper are accepted for publication.

After the preliminary examination of the articles sent to the Journal of Insanat Art Design and Architectural Studies in terms of form and content, the 'Blind Refereeing and Evaluation Process' is started and the articles are sent to at least two referees. Manuscripts that do not comply with the format requirements or the subject of the journal are returned to the authors without being sent to the referees by the Journal of Insanat Art Design and Architecture after the preliminary examination.

The author is responsible for the opinions expressed in the articles.

Submitting their works to the journal means that the authors have accepted the publication principles of the Journal of Insanat Art, Design, and Architecture Research.

Yayın Etiği | Publication Ethics

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, akademik etik ve ilkelere bağlı bir dergi olarak ulusal ve uluslararası standartlara uygun olarak yayınlanmaktadır.

Bu standartlar YÖK'ün "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi"nde belirtmiş olduğu esaslara dayanmaktadır.

Çalışmaların değerlendirme sürecinde kabul edilen standartlara aykırılığı varsa ya da eserin yayınlanmasından sonra söz konusu aykırılık tespit edilirse, eser yayından kaldırılır.

Yüksek lisans/doktora çalışmalarından üretilmiş (belirtilmelidir), önceki sayılarda yayın başvurusunda bulunulmuş ancak kabul edilmemiş, kabul edilmiş ancak yayınlanmamış makaleler için geriye dönük etik kurul iznine ihtiyaç yoktur.

Dergimizde makale yayını için herhangi bir ücret talep edilmemektedir.

Insanat Journal of Art, Design, and Architecture Studies is published following national and international standards as a journal that adheres to academic ethics and principles.

These standards are based on the principles stated in the "Scientific Research and Publication Ethics Directive" of YÖK (<https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Kurumsal/mevzuat/bilimsel-arastirma-ve-...>).

If the works are in contradiction with the standards accepted in the evaluation process or if the said contradiction is detected after the publication of the work, the work is removed from the publication.

Retrospective ethics committee permission is not required for articles produced from master's/doctoral studies (it should be specified), for which publication applications have been made but not accepted, and which have been accepted but not published.

There is no charge for the publication of articles in our journal.

Editörün Etik Görev ve Sorumlulukları | Editor's Ethical Duties and Responsibilities

Editör, İnsanat Dergisinde yayınlanan her yayından sorumludur. Bu kapsamda editörün görev ve sorumlulukları aşağıdaki gibidir:

Okuyucu ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılar.

Derginin gelişmesi için çaba gösterir.

Yayınlanan makalelerin kalitesine ilişkin süreçleri yönetir.

İfade özgürlüğünü destekler.

Fikri mülkiyet haklarına saygılı bir biçimde etik standartları korur.

Gerektiğinde tekzip, geri çekme, açıklama ya da özür yazılarını yayınlar.

Mükerrer yayın, dilimleme, intihal, uydurma veri, çıkar çatışması ya da haksız yazarlık şüphesi bulunan durumlarda sorumludur.

The editor is responsible for every publication published in Insanat Journal. In this context, the duties and responsibilities of the editor are as follows:

It meets the information needs of readers and writers.

Strives to improve the journal.

It manages the processes related to the quality of the published articles.

It supports freedom of expression.

Maintains ethical standards while respecting intellectual property rights.

Publishes letters of disclaimer, retraction, explanation, or apology when necessary.

Responsible for duplicate publication, slicing, plagiarism, fabricated data, conflict of interest, or suspected unfair authorship.

Hakemlerin Etik Görev ve Sorumlulukları | Ethical Duties and Responsibilities of Referees

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, hakemler ile yazarlar arasında iki taraflı kör hakemlik ilkesinin uygulandığı bir süreç ile yönetilir. Hakemler ve yazarlar arasında doğrudan bir iletişim kaynağı bulunmaz. Çalışmalar sistem üzerinden iletilir.

Her hakem, uzmanı olduğu alandaki çalışmalarını değerlendirmelidir.

Yapılacak değerlendirmeler tarafsız ve gizlilik ilkeleri gereğince olmalıdır.

Yapılacak değerlendirmeler nesnel olmalıdır ve yalnızca çalışmanın içeriği ile ilgili olmalıdır.

Milliyet, din, inanç, cinsiyet ayrımı, ticari kaygılar taşıyan çalışmalar değerlendirilmeyecek, editöre bilgi verilecektir.

Çıkar çatışması ya da birliği tespit edildiğinde makaleyi değerlendirme süreci askıya alınarak editörlere bilgi verilecektir.

Yapılacak değerlendirmeler akademik görgü kurallarına uygun olarak yapılacaktır.

Hakemler, değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmalarını zamanında ve etik ilkelere uygun olarak değerlendirmelidir.

Insanat Journal of Art Design and Architectural Studies is administered through a process in which the principle of double-blind refereeing is applied between the referees and the authors. There is no direct source of communication between reviewers and authors. Studies are transmitted through the system.

Each referee should evaluate the studies in his field of expertise.

Evaluations should be impartial and follow confidentiality principles.

Evaluations should be objective and should relate only to the content of the study.

Studies with nationality, religion, belief, gender discrimination, and commercial concerns will not be evaluated, and the editor will be informed.

When a conflict or association of interest is detected, the evaluation process of the article will be suspended and the editors will be informed.

Evaluations will be made by academic etiquette rules.

Reviewers should evaluate the studies they accept to evaluate promptly and by ethical principles.

Yazarların Etik Sorumlulukları | Ethical Responsibilities of Authors

Eserler dergiye gönderilmeden derginin benimsemiş olduğu etik standartların uygunluğu, yayın ilkeleri ve yazım kurallarının uygunluğu kontrol ve teyit edilmelidir.

Yazarlar, eserlerin yayın ilke ve standartlarına uygun olarak hazırlanmış olduğunu taahhüt eder.

Gönderilen makalelerin başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması gerekmektedir.

Referanslar doğru kullanılmalıdır.

Çalışmaların bilimsel katkıları garanti edilmelidir.

Yazarlar, eserlerinin intihal içermediğini ve kendilerine ait birer çalışma olduğunu garanti eder.

Çalışmalarda yer alan araştırmaların uydurma, yanlış ya da manipülasyon içeren veriler içermediği taahhüt edilir.

Eser yazarlarının tümü etik ilkeler hususunda eşit sorumluluk altındadır.

Yazarlar, çalışma kapsamında gerekli görüldükleri takdirde çalışmalarında yer alan veri setlerine erişim sağlamalıdır.

Hakem raporlarında yer alan düzeltmeler doğru zamanda yapılıp teslim edilmelidir.

Nicel/nitel saha araştırması içerdiği halde etik kurul onayı olmayan makaleler, hangi aşamada olursa olsun süreç dışına atılacaktır.

Before the manuscripts are sent to the journal, the conformity of the ethical standards adopted by the journal, the compliance of the publication principles, and writing rules should be checked and confirmed.

The authors undertake that the works have been prepared by the publication principles and standards.

Submitted articles must not have been published elsewhere or sent for publication.

References should be used correctly.

Scientific contributions of studies should be guaranteed.

Authors guarantee that their works are free of plagiarism and are their work.

It is warranted that the researches included in the studies does not contain fabricated, false, or manipulated data.

All authors of the work are equally responsible for ethical principles.

Authors should provide access to the datasets in their work if deemed necessary within the scope of the study.

Corrections in referee reports must be made and delivered at the right time.

Articles that do not contain ethics committee approval, although they contain quantitative/qualitative field research, will be excluded from the process at any stage.

Hakemler ile İlişkiler | Relations with Referees

Editör, hakemleri çalışma konularına göre belirler.

Hakemlerin ihtiyaç duyacağı değerlendirme formlarını sağlar.

Yazarlar ve hakemler arasındaki çıkar çatışmalarını gözetmelidir.

Kör hakemlik değerlendirme süreci gereğince hakem bilgileri gizli tutulmalıdır.

Hakemlerin tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dil kullanarak teşvik edilmesini sağlar ve hakem performansını artırıcı politikalar uygular.

Bilimsel olmayan değerlendirmeler engellenecektir.

Hakem havuzunun güncellenmesinden ve geniş bir yelpazeden oluşmasından sorumludur.

The editor determines the referees according to their study subjects.

Provides evaluation forms that referees will need.

It should consider the conflicts of interest between the authors and the referees.

Under the blind referee evaluation process, referee information should be kept confidential.

It ensures that referees are encouraged by using impartial, scientific, and objective language and implements policies that increase referee performance.

Non-scientific evaluations will be blocked.

He is responsible for updating the referee pool and creating a wide range.

Yayın ve Danışma Kurulu Üyeleri ile İlişkiler | Relations with Members of the Publication and Advisory Board

Editör, Yayın ve Danışma Kurulu üyelerine, onlardan beklentilerini ileterek kendilerine yol göstermelidir.

Yayın ve Danışma Kurulu, derginin gelişimine katkıda bulunacak, nitelikli üyelere oluşmalıdır.

Yayın ve Danışma Kurulu üyelerinden gelen geri dönüşlerin değerlendirilmesi için uygun politikalar belirlenmelidir.

Yayın ve Danışma Kurulu üyelerinin fikirleri alınmalı, toplantılar düzenlenmelidir.

Kurullar ile düzenli ilişkide bulunulmalıdır.

The editor should guide the members of the Editorial and Advisory Board by conveying their expectations from them.

The Editorial and Advisory Board should consist of qualified members who will contribute to the development of the journal.

Appropriate policies should be determined to evaluate the feedback from the members of the Editorial and Advisory Board.

The opinions of the members of the Publication and Advisory Board should be sought and meetings should be organized.

There should be regular contact with the boards.

Yazarlar ile İlişkiler | Relations with Authors

Editörün yazarlara karşı sorumlulukları aşağıdaki gibidir:

Yayınlanmak üzere gönderilen makaleye ilişkin olumlu ya da olumsuz kararlar alınırken makalenin önemi, özgünlük durumu ve geçerliliği ile derginin konusu ile ilişkisi gözetilir.

Olumlu olarak değerlendirilen makaleler hakemlere iletilir.

Editör, istisnai bir durum oluşmadıkça hakemler tarafından olumlu yönde verilen öneriyi değiştirmez.

Editör, kör hakemlik sürecini yayınlar ve süreç içerisinde herhangi bir aksama yaşanmışsa bunun sebepleri açıklanır.

Yazarların sorularına açıklayıcı ve bilgilendirici geri dönüşler sağlar.

The responsibilities of the editor to the authors are as follows:

While making positive or negative decisions regarding the article sent for publication, the importance of the article, its originality and validity, and its relationship with the journal's subject are taken into consideration.

Articles that are evaluated positively are forwarded to the referees.

The editor does not change the positive suggestion given by the referees unless an exceptional situation occurs.

The editor publishes the blind review process and if there is any disruption in the process, the reasons are explained.

-Provides explanatory and informative feedback to the questions of the authors.

Okuyucular ile İlişkiler | Relationships with Readers

Editör, dergide yayınlanan çalışmalara yönelik tüm araştırmaların finansal kaynaklarının yayın sürecinde bir etkisi olup olmadığı konusunda okuyucusunu şeffaf bir biçimde bilgilendirir. Editör, tüm rapor ve incelemelerin nitelikli ve donanımlı hakemler tarafından incelenmesini sağlar.

The editor informs the reader transparently whether the financial resources of all research on the studies published in the journal have an impact on the publication process. The editor ensures that all reports and reviews are reviewed by qualified and equipped referees.

Etik İlkelerle Uymayan Durumun Editöre Bildirilmesi | Notifying the Editor of the Situation Not Complying with the Ethical Principles

Yapılan tüm araştırmalar için yukarıda bahsedilen ilkelere uymayan bir içerik ile karşılaşılması durumunda bu içeriğin insanat@ozal.edu.tr adresine bildirilmesi gerekmektedir.

For all research, if the content that does not comply with the above-mentioned principles is encountered, this content should be reported to insanat@ozal.edu.tr.

İçindekiler/ Contents

Hüseyin Yarkın BİÇER Çağdaş Sanatta Bir Tekillik Olarak Tekrar ve Çoğaltmalar Use of Repetition and Multiplication as a Nominalistic Thoughts in Contemporary Art Araştırma Makalesi	1
Yaren TAN Doğanın Sanata Yansımaları ve Ekolojik Sanat Reflections of Nature Art and Ecological Art Araştırma Makalesi	21
Fatma Berna AKALIN Özgün Seramik Heykel Yorumlar ile Taşhoron Kilisesi Tashoron Church with Distinctive Ceramis Sculpture Interpretations Araştırma Makalesi	42
Rabia DEMİR, Nazif GÜR Edward Hopper'ın Kaçış Manevraları: Pencereleer Edward Hopper's Escape Maneuvers: Windows Araştırma Makalesi	61
İrem ANAHTAR Feminist Sanat Eleştirisi Bağlamında Gerilla Kızlar Guerilla Girls in the Context of Feminist Art Criticism Araştırma Makalesi	82

Makale Türü: Araştırma
Gönderim Tarihi: 22 Ekim 2022
Kabul Tarihi: 22 Kasım 2022

ÇAĞDAŞ SANATTA BİR TEKİLLİK OLARAK TEKRAR VE ÇOĞALTMALAR* USE OF REPETITION AND MULTIPLICATION AS A NOMINALISTIC THOUGHTS IN CONTEMPORARY ART

Hüseyin Yarkın BİÇER¹- 0000-0002-8114-3032

ÖZET

Tekil olan tek olan anlamına gelmemektedir. Diyalektik “çok” düşüncesini daha da öteye taşıyan Deleuze, Foucault, Derida, Habermas, Baudrillard gibi modern Fransız düşüncesinin filozofları tekil olma halinin aslında çokluk olduğunu gösterdiler. Böylece politik, psikolojik, sosyolojik, sanatsal, felsefi açılımlar ve yeni özgürlük alanları yarattılar.

Tekilliği doğada, matematikte, mimarlıkta, arkaik ve klasik sanat eserlerinde, modern ve post modern sanat eserlerine varıncaya kadar izini sürebiliriz. Benzerliklerden fark yaratma olanağını sanatsal özgürlük alanı olarak görebiliriz.

Çoğalmış olan, çok olan, yani tekil olan plastik sanatlarda; merkezi bir formun (tek bir sefer değil çok kez) düşünce ve özelliklerinin değiştirerek, daha dinamik bir değişime dayanan, tekil olanın kendisiyle özdeş fakat kendisinden de farklı olan çoklu bir forma bürünmesidir. Her bir tekil form bağımsız, diğerlerine benzemeyen bir farklılığı doğurarak çoklu tekillikleri meydana getirmektedir. Böylelikle çağdaş sanat yeni özgürlük alanları yaratma-sı açısından tekil düşünceye açılır. Tekillikler (çokluklar) plastik sanatlarda daha net göre-bileceğimiz modern felsefenin bir tür metaforu gibidir. Ali Akay’ın “Tekil Düşünce” adlı kitabında aktardığı gibi: yinelenen şey hiç bir zaman aynı kalamayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tekrar, Çoğaltma, Multiple, Çağdaş Sanat, Tekillik

¹ Dr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Ana Sanat Dalı, yarkin.bicer@kocaeli.edu.tr

ABSTRACT

The singular does not mean the only one. Philosophers of modern French thought such as Deleuze, Foucault, Derrida, Habermas, Baudrillard, who carried the dialectical idea of "many" even further, showed that singularity is actually plurality. Thus, they created political, psychological, sociological, artistic, philosophical expansions and new areas of freedom.

We can trace the singularity in nature, mathematics, architecture, archaic and classical art, and modern and post-modern art. We can see the possibility of making a difference out of similarities as an area of artistic freedom.

In plastic arts, the multiplied, multiple, thus singular; is the transformation of the singular form into a multiple form, identical with itself but different from itself, based on a more dynamic change, by changing the thoughts and properties of a central form (not once, but many times). Each singular form creates an independent, dissimilar difference, creating multiple singularities. Thus, contemporary art opens to singular thought in terms of creating new areas of freedom. Singularities (multiplicities) are like a metaphor of sorts of modern philosophy that we can see more clearly in plastic arts. As Ali Akay quotes in his book "Sin-gular Thought": what is repeated will never remain the same.

Keywords: *Repetition, Multiplication, Contemporary Art, Nominalist thought*

1. GİRİŞ

“Bir sanat yapıtı kavramsız bir tekillik olarak tekrar edilir ve bir şiirin kalpten ezberlenmesi gerekmesi de tevekkeli değildir. Kafa değiş tokuşların organı, kalp ise tekrarların mecnun organıdır. (Tekrarın kafayla ilgili olduğu doğrudur ama tam da onun dehşeti ve paradoksu olduğu için)”

GILLES DELEUZE ²

Tarihsel süreç içerisinde sanat eserleri çoğaltılmıştır. Yapılan arkeolojik kazılarda ve sanat tarihinde benzer örneklere rastlanmaktadır. Ancak bilinen anlamıyla çoğaltmaların kökenleri Dada ve Bauhaus’a kadar uzanmaktadır ve 1960’larda çeşitli avangard sanat hareketlerinin en çok kullandığı bir teknik haline gelmiştir.

1960’lar çağdaş sanatın sınırlarının zorlandığı ve sanat üzerine radikal düşünceler üretildiği bir dönemdir. Bu noktadan sonra çağdaş sanatın tanımı da tartışılmaya başlanmıştır.

Modern dünyanın ticari sirkülasyonu dışında kalmaya çalışan alternatif ve avangard sanat hareketleri yüzyılın sonunda uysallaşmıştır. Sanatın romantik başkaldırısı günümüze yaklaştıkça ortadan kalkmaktadır. Çünkü çağdaş yaşam estetize edilmiştir.

Modern sanatçı bu üretim tarzı karşısında yalnızlaşmıştır. Çoğaltmalar bu noktada sanata yeni olanaklar sağlamaktadır.

Çoğaltılan sanat eseri, sanat eserinin biricikliğini tahrip ederek , yeni bir iletişim nesnesine dönüşmektedir. Bir düşünce yada plastik esere, çok düşük miktarlarda paralar ödenerek, bir kitap, dergi, CD, vs. gibi, ona sahip olunmasını ve yaygınlık kazanarak sanatın demokratikleştirilmesini hedeflemektedir. Çoğaltma(lar)dan, sınırsız sayıda üretilebilecek olan orijinal sanat eserleri anlaşılmaktadır. Çoğaltma, imgeyi yada düşünceyi görsel yola aktarmada

² (Deleuze, 2017)

etkiyi güçlendiren öge olarak da kullanılmaktadır. Bu nedenlerle çoğaltmalar bir sanatsal kategori değil, bir tekniktir

Kalıpsız ve sınırsız sayıda üretimiyle, kalıba dayalı ve sınırlı sayıda sanatsal üretim yapan, (sonunda da kalıbı imha ederek) her bir esere fetiş değer yüklenen sanatsal kategoriye itiraz eder. Bir toplumsal sistemde (tüketim toplumunda) kodlanmış imgeleri çoğaltarak içeriğini nötrlemektedir.

2. TEKRARDAN DOĞAN FARK

Boş, sıfır, hiçliği tarif eden, insan zihnini kuşatamayacak kadar büyük bir ‘kara delikten’(!) söz edebilsen ilk kelime ne olurdu...³ İlk kelimelerden biri “zamansızlık” olabilir. Çünkü zamansızlıkta, bir başlangıç noktasında, bir ilkin tekrara binmemiş büyük bir durması var. Zamansızlıkta o boşluğu kavrayacak ne matematik ne felsefe ne de sanat işe yarar. Bunu zamanın içinden bakarak konuşuyor olduğumuz için hiçbir biçimde tekrarlanmayan, hareket halinde olmayan boşluğu anlamak çok mümkün gözüküyor. Ancak zihnimiz o büyük boşluğa bakmaya devam ettiğinde, ona anlam yüklemeye çalıştığında evrenin ve yaşamın tam da bu büyük durağan boşluktaki küçük bir hareketten ve sonrasında durdurulamaz tekrarlardan oluşmuş olacağını kavrayabiliriz. Tekrar, nihayetinde durağan olamayan büyük boşluğu ve canlılığı başlatmıştır. İster makro ister mikro düzeyde olsun evrende olan her şey tekrardan oluşur. Ancak her tekrar kendi küçük farklılığı ile büyük değişimler geçirebilir. Bu yasa evrende yeni galaksilerin doğumundan, yeni ve daha güçlü virüslerin ortaya çıkmasına, toplumsal ve siyasal dönüşümlere kadar hayal edilebilecek her türlü tekrardan doğan dönüşümlerdir.

Tekrar, insanın ister istemez önce kendisinde, bedeninde hissettiği bir olgudur. Kalp atışımızdan nefes alışımıza, göz kırpmamızdan cinsel hayatımıza kadar istemli ya da istemsiz tekrarlar hayatımızın her anını kendini fark ettirmeden kaplar. Bu bedenimizde anne karnına düşmemizden ölümümüze kadar sürer. Ancak her biri yeni etkilere zaman içinde yol açar.

³ Bilim insanlarından bu soruya verecekleri bilimsel yanıtlar karşısında bir sanatçı olarak vereceğim naif yanıt için hoş görülerine sığınıyorum.



Birbirini tetikleyen tekrarların değişimlere neden olduğu hesaba katılırsa her tekrar bağımsız, biricik, kendine has bir orijinallik taşır ve “Aynı nehirde iki kez yıkanamazsınız, çünkü sonradan akan su ilk akan sudan farklıdır” diyen Herakleitos’u da hatırlatır.

Batı zihniyet ve düşüncesi ekseninde gelişen bilim, sanat, felsefesi şu iki kutuplaşmada ele almak mümkündür; (özcülük)–evrensellik ve (nominalizm) - tekilcilik.

Evrenselliği (Özcülük’ü) ele alırsak, çok genel ve kaba bir tanımla, her şeyin tüm değişimlere rağmen, değişmeyen bir yön olarak, bir kendiliğinin bulunduğunu, o değişmeyen yönün sabit ve sürekli olduğunu, bu sabit ve sürekli yönün bizzat “öz”(essentia) adını alan görüştür. Öz; nesnelere, tüm değişkenlere rağmen değişmeyen, zorunlu ve tanımlayıcı nitelik veya nitelikleri olmayı ifade eder. Öz; özellik ile değil, nitelikle ilgilidir. Bu nedenle o, bir varlığın veya nesnenin herhangi bir özelliğini belirtmez; o, bir varlığın veya nesnenin bu özelliği ile mümkün ve anlaşılabilir bulunan zorunlu yapısı anlamına gelir. Örneğin Aristoteles’ te öz, bir nesnenin görünür gerçekliğinden, varoluşundan önce ve ondan bağımsız olarak düşünölen doğası, zorunlu yapısıdır. Bu durumda nesnenin algılanan varoluşundan bağımsızdır, varoluş değişse bile öz değişmez ve bu öz belirli nesnelere sınırının geçirmiş olduğu tüm değişkenlere rağmen o sınıfın tüm bireyleri için geçerli temel yön veya yönler olarak kalır. Özcülük buna göre Tümelliği/evrenselliği bizatihi içermiş olur. Bir nesnenin özünden olduğu gibi, bir kavramın da özünden söz edilebilir. Özellikle “kavram realizmi” olarak bilinen bu sözcük, kavramın bir özü olduğunu ve ilişkili olduğu, hakkında düşünöldüğü nesneden bağımsız olarak, sadece kavram olması hakkında değişmeyen bir yapısının, bir tümelliğinin ve bu anlamda bir gerçekliğinin bulunmasını ifade eder. Bu özcülük belirlemesi doğallıkla bilimin ve sanatın da değişmeyen bir özü olduğunu iddia etmektedir.

Geleneksel (özcü) evrenselci anlayışa karşı sofistlerden, şüphecilerden bu yana, tekilcilik nominalizm (adçılık/ismiye) diye anılan bir ikinci anlayış da bulunmaktadır. Nominalistlere göre, bir şeyin sabit, değişmez ve tümel bir yönü olan anlamında “öz”, bir kurgudur; onun bir gerçekliği yoktur. Genel kavramların ve tümelerin varoluşu da olamaz, şeylerin özünden söz

edilemez. Tanımlarımız, kavramlarımız, bir şeyleri işaret etmekten çok bizim şeylere verdiğimiz adlar, birer dilsel ürün olarak, terimler olmaktan öteye geçemezler. Bu durumda ne “şeylerin özünden”, ne de “şeylerin tümelliğinden” söz edilebilir. Nominalistlere göre her şey tekillik arz eder. “Şey olmak” tekil olmaktır. Kavramların tümelliği ve tümellik denen şey tekil nesnelere gruplar, kümeler halinde kavramımızı kolaylaştırır diye, mantığa başvurarak icat ettiğimiz zihinsel ürünlerdir. Bu noktada öz, tümellik, evrensellik gibi kavramlar sadece mantıksal tasarım ürünleridir. Tümelin ve evrenselin gerçek bir karşılığı yoktur ve ona denk düşen bir varlık veya varoluş da yoktur. Özetle sunulan bu iki anlayış, Ahlaktan Hukuka, Sanattan Felsefeye ve Bilime kadar hemen hemen her alanda etkili olmuştur (Özlem, 2002).

Antik Yunan kaynaklı bu özcü / evrenselci anlayış, batı zihniyet ve düşünce anlayışında büyük ölçüde belirleyici olmuştur. Günümüzde de bu anlayış ezici bir yaygınlığa sahiptir. Ancak son yüzyılda tekilci, nominalist anlayışın yeniden çoğaldığını ve etkili olamaya başladığını görmekteyiz. Özellikle yakın dönem çağdaş Fransız düşüncesi tekil anlayışın ürünleri olarak görülmektedir.

Bu serimlemeyle denebilir ki, evrensellik, tümellik iddiasında olan her şey, kapitalist mantığın büründürdüğü, cazip hale getirdiği, altında yatan gizli iktidarı görmemizi engelleyen sistem anlayışdır. Bu noktada sanat bütüncül ve dogmatik olamayacağı için, sanattan bilimlere bakmak sonsuz özgürlükler alanı sağlamaktadır

Tekrar ve çoğaltma, tekil anlayışın estetik karşılıkları gibi durmaktadır. Çünkü tekrar gibi gözüken her şey de farkı bulmak mümkündür. Fark; tekrardan yada kopyadan doğan ilk modeli, çıkış noktasını bile değiştirmektedir. Bu bakışla, tekil düşüncenin son dönem Fransız düşünürlerinden Jean Baudrillard’ ın Simülasyon Kuramı ile çoğaltmalar arasında birleştikleri bir noktada bulunmaktadır. Bu nokta; tekrarlar arasında kaybolmuş bir gerçeğin, buna model yada orijinal de diyebiliriz, ironik bir şekilde simülarkını yerine getirmesidir. Simülarkum, Platon’ da kullanılan anlamıyla “kötü kopya” anlamına gelmektedir. Kötü kopya, üçüncü dereceden bir kopyadır

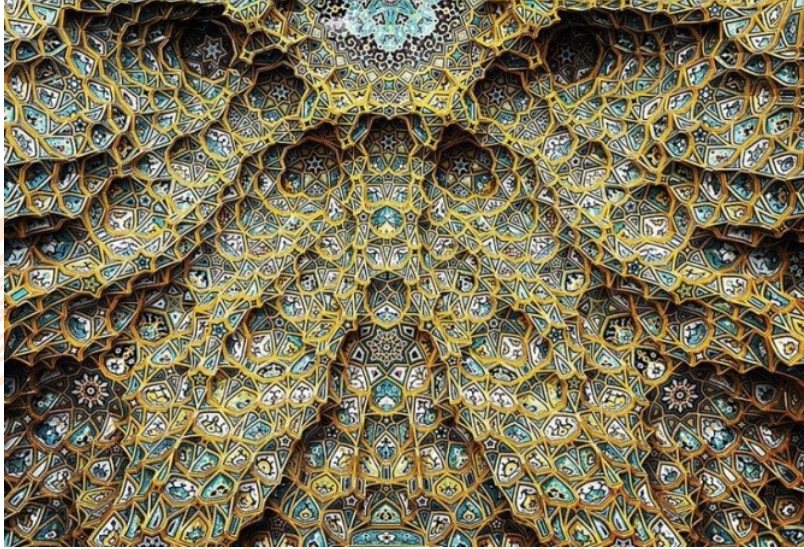
Kopya, benzer, tekrar kavramları temel felsefi-estetik sorunlarla yeniden buluşmayı gerektirmektedir. Görünüş ve gerçeklik arasındaki ayırım, felsefe tarihinde önemli bir yere sahiptir. Platon'un Mağara Benzetmesi gerçeklik ve görünüm ayırımını ortaya koyan en eski öngörülerden biridir. Platon, görünür dünya, idealar dünyasının bir kopyasıdır demektedir. O, görünür dünyayı model alan sanata, kopyanın kopyası olarak üçüncü dereceden bir kopya ve kötü kopya, yani simülarkum demektedir.

Doğada gözlemlediğimiz tekrar insanlığın 20,000 yıl öncesinden beri var. Yan yana getirilmiş boncuklarla yapılan süslemelerden, aynı biçimde yontulmuş fetişlere, ok ve mızraklarından günümüzün lazer kesicilerine ve güdümlü silahlarına kadar her şey insanoğlunun bir kerelik deneyleriyle ortaya çıkarmaları mümkün değildi. Daha iyisini, gelişmiş olanını yapabilmek eylemin de tekrarıyla mümkündür. Çünkü el ve zihin arasındaki tekrar eden uzlaşma bilgi birikimine yol açar. Bugün bu birikimler sayesinde uzaya çıkıyor ya da bir bomba ile bir ülkeyi haritalardan silebiliyoruz.

Paranın icadı belki de tekrarın seri üretim mantığına dönüştüğü ilk ürün. Bir değişim değeri taşıyan paranın her bir tanesi aynı saflıkta ve biçimde olabilmesi için kalıplar halinde tekrar tekrar çoğaltılması gerekmiştir. Kredi kartlarını saymazsak bugün de aynı şey geçerli para için. Dinsel inanç ritüelleri de tekrarlar üzerine kurulu. Namaz, niyaz, tespih. İslam'da tekrarlar dini ritüelin önemli bir parçasıdır.

“Tespah çekerek Allah'ın adlarını, türlü sıfatlarını tekrarlamak ikon kırıcı yordamlara dâhil edilebilir. Tespih çekerken sık aralıklarla tekrarlanan sözler anlamsızlaşır, biteviye sesler halini alırlar. Bu sayede muhayyileye doluşmak için sıra bekleyen resimler zihinden uzak tutulabilirler. Tespih çekmek, alışkanlıkla resimler yaratmaya açık olan imgelemin araya girmesine izin vermeyen bir eylem olur: inanç sahibini sözlü tekrar içerisinde oyalar, türlü ezberlerin arasına resimlerin girmesini engeller.” (Taburoğlu, 2013).

Tekrarı, diğer tekrar eden olgu ya da olaylardan ayıran kendi paradoksal biricikliğidir. Yani her tekrar eden şey, kendinde farklı olanı bir sonrakine taşıyarak, farklılığın tekrarını doğurur. Tekrar eden farklılık bir süre sonra farkın tekrarına dönüşür. Diyalektik bir zincir olarak tekrar eden kendi zıt' tının zıt' tına üst basamağa sıçrayarak, ilkinden farklı bir kendinin tekrarı, kendini imha edercesine kendi içinde kayboluşu oluşturur. Burada farkı yaratan şey, tekrarın içinde olan tekil farktır. Bu 'tekil farklar' yan yana geldiğinde farkı görünmez kılıp tekrar eden bir bütüne dönüşmektedir. Bu sonsuz bir sarmal halindedir. Tıpkı bir İslami bezeme ya da doğadaki fraktallar gibi...

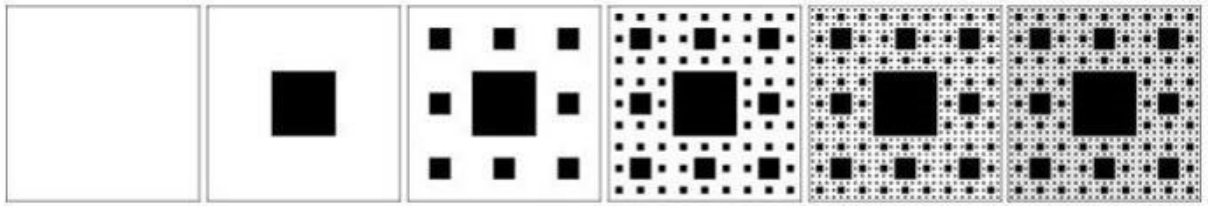


Görsel 1. Hazarete-Masomeh Camii,Kum/Qom, İran. Cokiiya.com.

Erişim:13.10.2022<http://www.cokiiya.com/ister-alem-de-ister-kozmos-iranin-ortacag-yapisi-camileri-buyuluyor/>



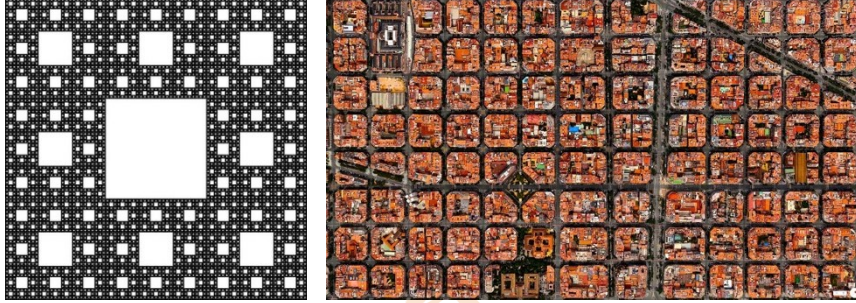
Görsel 2. Doğadaki Fraktal Morpa Kampus Erşim:13.10.2022, <http://www.matematikciler.com/8-sinif/matematik-konu-anlatimlari/1107-fraktallar-fraktal-nedir-fraktal-olusturma-fraktal-orneklere>



Görsel 3. “ Sierpiński Halısı” nın yapılışı. Matematikciler.org. Erşim:13.10.2022, <http://www.matematikciler.com/matematiksel/fraktallar/1327-sierpinski-halisi>

Tekrarın matematiksel örneklerinden biri Ünlü Polonyalı Matematikçi Waclaw Sierpinski'nin 1916 yılında açıkladığı “Sierpinski Halısı”dır. Matematiksel fraktalı 9 birimlik bir karenin dokuz eşit kareye bölünüp, ortasının siyah renkle doldurulması ve yine her bir karenin kendi içinde 9 eşit kareye bölünerek ortasına yeniden siyahla doldurularak, en küçük birime kadar eşit karelerin tekrarlanmasıyla oluşur.

Tekrar, mimarlık ve plastik sanatlarda en önemli tasarım ilkelerinden biridir. Keza modern ve geleneksel şehir planları ile matematiksel fraktallar arasında da benzer örneklerle karşılaşırız.



Görsel 4. Sierpiński Halısı ve Modern Barselona Şehri. Baomoi. Erşim:13.10.2022. <https://baomoi.com/kham-pha-ky-quan-quy-hoach-do-thi-o-thanh-pho-barcelona/c/22146009.epi>



Görsel 5. Fez Şehri, Fas. Only About Architecture, Erşim: 13.10.2022. <http://www.patriciasendin.com/2011/09/medina-of-fez-analysis-of-superb.html>

3. FARKIN TEKİLLİĞİ

Plastik Sanatlarda tekrar olgusu sadece bir motifin yinelenmesinden öte, formun, figürün ya da kompozisyon biçiminin tekrarlanmasıyla yeni bir motif ya da üslup yaratma tekniği olarak da kullanılmış. Örneğin Çin İmparatoru Qin Shi Huang'ın M.Ö. 250 de gerçek insan boyutlarında yapılmış ve hepsi birbirinden farklı 8 bin heykelden oluşan Terracotta Ordusu büyük bir kompozisyona dönüşmektedir.



Görsel 6. Çin İmparatoru Qin Shi Huang'ın Terracotta Ordusu, Lintong, Xi'an, Şensi, Çin. Nereye.com.

Erşim:13.10.2022, <https://imgur.com/R9JsHAb>.

Yine bir büyük üslup olarak Gotik Dönem Mimarlığının ince, uzun, sivri ve gökyüzüne uzanan mimari unsurlarının heykellere ve rölyeflere yansıyan formlardaki tekrarı Gotik Sanatta üslupsal bir motif zenginliğine dönüştüğünü söyleyebiliriz.



Görsel 7. Gotik Heykelde ince uzun formun tekrarı bir motif oluşturmaktadır. Gotik Katedral, Chartres,1194-

1235 Fransa. Wikimedia Commons. Erşim:17.10.2022

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Chartres2006_076.jpg.

Taş baskı ve gravür teknikleri imgenin yaygınlaşmasına hizmet etmiştir. Matbaa ve baskı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte üretilen imge daha geliş kitleye ulaşmaya başlamıştır.

“1445’te Gutenberg, matbaayı icat edene kadar Çin’de ve Japonya’da iki boyutlu nesnelerin çoğaltılmasında ipek baskı yöntemleri kullanılıyordu. 1400’lerde Avrupa’ da ağaç baskı teknikleri yerleşmişti. Bildiğimiz en eski tahta oyma 1423 tarihini taşımaktadır; kısa süre sonra baskıyla çoğaltılmış iskambil kâğıtları görülmüştür. Avrupa’ da baskıyla 1440 dolaylarında geçilmiştir. Bu yöntem dört yüzyıl önce Asya’da kullanılıyordu 1798’ de litografinin (taşbaskı) icadı ile yeniden üretim teknikleri tümüyle farklı bir aşamaya geldi. Litografi, tahta baskı veya resmin bakır levha üstüne işlenmesiyle gerçekleştirilen baskıdan çok daha kolaydı. Bu teknik, iki boyutlu sanat eserinin yalnızca kitlesel değil aynı zamanda, her baskıda yeniden biçimlendirme olanaklarını da sağlıyordu.” (Biçer, 2008).

Sanatsal tekrarın, bir nesne içinde kendini kopyalayarak tekil bir nesneye dönüştürmesi nasıl mümkünse, örneğin Rodin’in Cehennem Kapısında yer alan “Üç Gölge” adlı eseri aslında bir figürün çoğaltılmasıyla elde edilmiştir, tekil nesnenin bağımsız birer tekil kopya olarak tekrar etmesi de, örneğin Çin İmparatoru Qin Shi Huang’ın 8 bin heykelden oluşan Terracotta Ordusu, mümkündür.



Görsel 8. Rodin, Gölge. commons.wikimedia.org, Erşim:17.10.2022

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=ROD%C4%B0N+THREE+SHADOWS&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>

Görsel 9. Rodin, Cehennem Kapısı. commons.wikimedia.org, Erşim:17.10.2022

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=ROD%C4%B0N+THREE+SHADOWS&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>

Görsel 10. Rodin, Üç Gölge.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=ROD%C4%B0N++gate&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>.

Kendi kopyalarının bir kalıp vs.den çoğaltılarak sanatsal bir nesneye dönüşmesi durumunda o sanatsal nesnenin orijinalliğinin -biricik oluşu-bir probleme dönüşmektedir. Aslında birbirinin tıpkıbasımı olan bu baskılara biriciklik değerini veren şey nedir diye sorduğumuzda alacağımız yanıt, her baskının aynı değerinde basılmasının mümkün olmadığıdır. Boyama, asitleme ya da kalıbın her baskıda yıpranmasından kaynaklanan doğal farklılaşmadan dolayı her baskı biriciktir. Bu nedenle özgünlüğü- orijinalliği- korumak için özgün baskı yön-temlerinde baskı sayısı sınırlandırılıp, her baskı numaralandırılmaktadır. Deneme baskıları da harf ya da sayı sistemiyle belirtilmektedir, hatta baskı kalıbı imha bile edilmektedir. Bu yöntemle çoğaltılarak tekrar eden her bir nesnenin tekilliği garanti altına alınmış olunmaktadır.

Walter Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı ünlü makalesin-de sanatın kutsal haresini oluşturan "aura" sının yıkılışından söz eder. Benjamin' e göre sanat eseri teknik olarak yeniden çoğaltıldığı zaman "şimdi", "burada", "biricik" olma niteliği ortadan kalkar. Bu anlamıyla sanat eserinin özünü oluşturan gerçeklik duygusunun zedelenmesine yol açar. Fotoğraf makinesinin icadıyla başlayan süreçte fotografik imgenin modern baskı tekniklerinin de gelişmesine paralel olarak çoğalması, sanat eserinin niteliğini ve otoritesini kökten sarsmıştır (Benjamin, 1992). Bu bir yanılla sanat eserine olumsuz bir etki yaratırken diğer yandan sanatın demokratikleşmesine önemli bir katkı sağlamıştır. Örneğin Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa tablosunu görmek için binlerce km ötede olan Louvre Müzesine gitmeye gerek kalmadan onun reproduksiyonları yoluyla görmek mümkün olabiliyor. Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa tablosunun reproduksiyonunda seyirciye iletmek istediği

mesajda bir değişim olmadığına göre eserin her yerde oluşuyla bir anlamda demokratik düzleme çekilmiş olmaktadır.

Her şeyin çoğaltılabildiği bir çağda yaşıyoruz. Genetik “klonlama” ile hayvanları, ancak yakın gelecekte insanların da kopyalanması mümkün olacaktır. Bu insanlığın geleceği için sorun oluşturur mu bilinmez ama sanatta neyin çoğaltılıp çoğaltılmayacağı bir sorundur. Acaba neden çoğaltılmış bir resmin ya da heykelin orijinalini merak ederiz de bir müzik ya da edebiyat ürünü için bu eserin ilki, orijini nerededir diye sormayız?

Örneğin, Beethoven’ın 9. senfonisini düşünelim? İcra edilen hep aynı notalar olmasına rağmen bu bestenin yapıldığı zaman dinlenen ilk gösterisi ile günümüzde bir senfoni orkestra-sının gerçekleştirdiği performansı arasında ne gibi bir fark vardır? Özgün yapıt nerededir? Beethoven’ın bu bestesinin el yazması notaları mıdır orijinali? Baskıdan çıkan CD kopyaları aynı 9. Senfoni midir? Farklılık, dinletilerin hepsi ayrı ayrı hakikilik değeri taşımasıdır. Müzikte yorumlar kaçınılmaz olarak değişir, değişmek zorundadır. Yapılan her yorum tek bir yapıtın temsili olarak kalır. Bu yüzden müzik de orijinallik, ünük, biriciklik değeri ve düşüncesi sorunsal yaratmaz. Benzer bir durumu edebi eserler için de söylemek mümkün-dür. Baskıda hatalar oluşmadığı sürece, bir roman ya da şiirin, bir kopyasının aynı roman ya da şiir olmadığı söylenemez. Peki, Orijinali nerededir? Aramamız gerekirse o da sanatçının el yazması, ya da ilk daktilo ettiği sayfalarıdır. O da baskıya girip kitaplaşmadığı sürece literatürde yer kaplamadığı için anlamsızlaşacaktır. Dolayısıyla örneğin sahte bir Miguel de Cervantes’in Don Kişot romanı düşünemeyiz. Müzik ve edebiyat diğer sanat biçimleri gibi kopya edilemezler (Goodman, 1976).

Neden benzer ilişkiler bir resim ya da heykel için kurulamaz? Çünkü resim ya da heykellerin her kopyası onun bir orijinalinin olduğunu varsayılır. Örneğin Rodin’in bronz Balzac heykelinin orijinalini nerede bulacağız? Onun kil hali midir, alçı döküm hali mi yoksa mum kalıptan dökülen ilk bronz örneği mi? Kökenini bulmak için ne kadar geriye gidebiliriz? İşte şimdi çoğaltma bağlamında, orijinal ve kopya arasındaki ilişki yeniden sorgulayabiliriz. Çoğaltılan

nesne, bire bir kopyaların yapılarak, hakiki olan ile kopya olan arasındaki sınırı kaldırmaktadır. Bütün kopyalara eş derecede hakikilik değeri kazandırmaktadır. Nasıl mı? Yanıtını Marcel Duchamp'ın ready-made'lerinde bulunmaktadır.

Bugün Modern ya da Postmodern sayılabilecek her sanatsal fikir en önemli kırılma noktası olan “Hazır Yapım” (Ready Made) kavramına uğramadan geçemez. Bunu Duchampian tarzda dile getirmeye çalışırsak ready made ile birlikte “retinasal sanat” en sert eleştiriye uğramıştır. Octavia Paz, Marcel Duchamp için yazdığı kitabında hazır yapıt kavramına açıklık getirmektedir.

“Duchamp’a göre empresyonizmden, fovizmden ve kübizmden soyutlamaya ve optik sanata kadar tüm modern sanat “retinal” özellik taşır. Bunun istisnaları gerçeküstücülükle beraber Seurat ve Modrian gibi bazı özel vakalar vardır. (...) Hazır-yapıt “retinal” ve sadece elle gerçekleştirilen sanata karşı eleştiridir. (...) Sanatçı bir imalatçı değildir; yapıtları da işçilik ürünü değil, birer eylemdir.” (Paz, 2017) “Hazır- yapıtlar, sanatçının keyfi bir jesti nedeniyle, sadece bunları seçmiş olması sonucu sanat yapıtlarına dönüşen anonim nesnelere. Bunun sonucu olarak” sanat nesnesi” kavramını yıkar.” (Paz, 2017).

Hazır yapıt nesnelere seri imalatın ürünleri olmasına rağmen değerli bulduğumuz her şeyi alaya alan hatta kendisiyle çelişkiye düşmekten korkmayan Duchamp, “İş” lerini bir kez daha tekrar mekanizmasından geçirerek eserlerini sınırlı sayıda çoğaltmıştır. Duchamp ne-den çoğalttığını şöyle anlatır:

“Aynı işlemi sık sık tekrar ederseniz kısa süre sonra kısa süre sonunda çok güzel olmayacak hiç bir şey yoktur, ben de bu nedenle hazır yapıtlarımı sınırlı sayıda tutmak zorunda kaldım” (Paz, 2017).

“hazır nesnenin diğer bir özelliği özgünlük eksikliğiydi, aynı mesajı veren hazır nesne modelleri, aslında bugün var olan hazır-nesnelere neredeyse tamamı geleneksel anlamda işin orijinali değil. (...) Eğer sanatçıların kullandığı boya tüpleri önceden üretilen malzemeler olarak hazır-nesne diye sınıflandıracak olursa, dünyada yapılan tüm

resimlerin yardım edilmiş hazır nesne ve kolaj çalışmaları olduğu sonucuna kolaylıkla varabiliriz.” (Duchamp, 2014).

Duchamp, sanat tarihinin özenle yarattığı baskılarda olduğu gibi her bir baskının orijinalliğini garanti altına alan imza ve numaralandırma tekniğini hazır yapıtlarında da kullanır. Valizdeki Kutu (Box in a Valise) işini 1914’ de yapmış ve 20 adet çoğaltmıştır. Yine “Çeşme” adlı işini (8 adet) ve başka hazır yapıtlarını imzalayıp, numaralandırarak çoğaltmıştır “İmza, tekrar ve numaralandırma, sanat işinin piyasaya girişi için koyulan koşullardır. Baba-sı noter olan Duchamp’ın gayet iyi bildiği gibi kapitalist toplumda imza, üreticinin hem kimliğinin hem de mülkiyetinin tasdikidir.” (Lazzarato, 2017).

1950’lerin ortalarından itibaren çoğaltma düşüncesi plastik sanatlarda bir olgu olarak görülmeye başlamıştır. 1952’ de ressam Jean Fautrier “Originaux Multiples” adında bir dizi benzer resimler üretti ve satmaya çalıştı. “Ancak bu girişimi röprodüksiyon olarak pahalı, orijinal olarak ciddiye alınması için çok ucuz bulundu. Bu nedenle dikkate alınmadılar ve alıcı bulunmamıştı”. Jean Fautrier, çağdaş üretimin bakış açısını taklit ederek, ironik olarak, sanat ve hayat arasında daha az çelişki oluşturan bir bağlantı kurmak istemişti. Ancak çoğaltmaların pazarı olmadığı için başarısızlığa uğramasına rağmen, biricik (unique) nesne ve kopya nesne arasındaki çatışmayı genelleştirmeye çalışan sanatçılardan biri olarak önemi vurgulamak gerekir.

1960’lar boyunca çoğaltmalar şu fikre işaret ettiler. Sanat eserleri çoğaltılarak hatırı sayılır miktarlarda son derece düşük fiyatlara satılabilir hale gelmeli; çoğaltmalar yoluyla, sanatçı-lar ve galeri sahipleri sanat ile kamu arasındaki boşluğa bir köprü olmalı ve bu yolla sanatı zayıf ve izole halinden kurtarmalıydı.

Daniel Spoerri “Multiplication d’art Transformable” kısaltması olan MAT’ ı kurdu. Aralarında Duchamp’ ın da işleri bulunan pek çok etkili sanatçının çoğaltmalarından oluşan “Collection 59” u satışa yönelik bir Avrupa turuna çıkartmıştı. Ürünler sanatçının ününden bağımsız olarak tümü aynı fiyattan satılıyordu. Ancak bu tur başarısızlıkla sonuçlanmıştı.



Daniel Spoerri taraflarından kurulan MAT, çoğaltma üretimi için kurulan ilk sistematik teşebbüs olmuştur.

Artık satıcılar (galeri vs.), çoğaltmalar için pazar oluşturmak zorunda kalmışlardır. Bu nedenle galeriler yerine dükkanların çoğaltmaları satmaları uygun görülmüştür. Bu amaçla 1968 yılında Amsterdam’ da uluslararası bağlantıları olan “Seriaal” kurulmuştur. Uluslararası zincir, çoğaltmaların yaygınlık kazanmasında önemli bir misyonu yerine getirmiştir. “Çoğaltmalar Newyork’ ta bir alışveriş merkezi olan “Bonwit Teller” da “Artmongers And Manufactory Inc” te “Modern Sanatlar Müzesinde”, İsviçre’de “Xartcolletion” eşya mağazaları aracılığıyla satılmaya başlanmıştı.” Çoğaltmalar, galeriler arasında hızla yaygınlaşmaya ve moda olmaya başlamıştır. Bir çok galerici çoğaltmaların galeri sistemini tehlikeye atacağını düşünmesine ve kalitesiz ürünlere neden olacağı endişesine rağmen, çoğaltma yapmaları için kendilerine bağlı sanatçıları teşvik etmişlerdir.

Çoğaltmaların hızla yayıldığı tek yer Avrupa ve Amerika değildi. Japonya’ da da canlı bir çoğaltma hareketi başlamıştır. “Tokyo Galerisi’ nde Jiro Takamatsu ve Iwao Kagoshimanın sayısız çoğaltmaları bulunuyordu.” Ancak bu dönemde yaygın olarak görülen çoğaltma eğilimi, sanat eserinin yeniden üretilerek düşük fiyatla satılabileceği fikrini uyandırması yanı sıra farklı bir anlam da kazanmaktadır. Fluxus, Yeni Gerçekçiler, Arte Povera gibi toplumsal ve sanatsal muhalefet özelliği taşıyan akımlar tarafından çoğaltma düşüncesi, sanatın en demokratik biçimi olarak görülmektedirler. Çoğaltmalar, toplumu eleştirmenin ve onu özgürleştirici olanaklarını yaratmanın bir aracı gibi de düşünülmektedir (Biçer, 2008).

Almanya’ da ise başta Joseph Beuys olmak üzere, Gabor Altorjoy, Nino Barbieri, Robert Filiou, Gunter Uecker, George Brecht, George Maciunas gibi bir çok sanatçı Fluxus dahilinde çoğaltma yapıyorlardı.



Görsel 11 George Maciuna, Fluxkit, 1964. Erişim:17.10.2022 <http://www.abcdesign.com.br/wp-content/uploads/2009/11/george-maciuna-fluxkit-1964.jpg>

Beuys'un bütün yapıtları ve aksiyonları ilgi çekicidir. Ancak bunlar çoğunlukla bir defalık aksiyonlar ya da görece daha az izleyiciye ulaşan enstalasyonlardı. Beuys' un çoğaltmaları, işlerinin tamamlayıcı unsurlarıdır. Kendisinin de belirttiği gibi "fikirlerin yayılmasıyla ilgilenmektedir." Bu noktada Beuys' un çoğaltmaları onun fikirlerinin yaygınlaştırılmasıdır. Beuys hiçbir piyasa endişesi duymadan, aksiyonlarından geriye kalan nesnelere, çoğaltmaya uygun olanlarını kullanarak, çoğaltmıştır. "Bu multipler ya da çoğaltmalar gösteriden geriye kalan nesnelere, matbuat, kartpostal ve fotoğraf gibi belgelerden oluşurlar. Bunlar, teksir yönteminin baskı grafiğine koşut bir çoğaltma tekniğini temsil eder." (Sarkis'in Anlattıkları, 1998).

Beuys' un işlerine, anlık ve geçici yapıtlardan geriye kalan izler olarak, bakıldığında çoğaltmalar tek başlarına bir anlam ifade etmezler. Onların, bütünlüğü ve bağlamı ön plana çıkar.

“Sezgi Kutuları” (Intuition Box) Beuys’ un yaptığı çoğaltmalar arasında en çok sayıda üretilmiş olanıdır. 20.000 adet imzalanmış ve numaralandırılmıştır. Burada sayının bir önemi yoktur. Sanatçının keyfilğine bağlanmaktadır.



Görsel 12. Beuys, Intuition Box, 1968

Görsel 12: Media art net, Erişim.17.10.2022 <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/156/bild.jpg>

Beuys’un 1969’ da gerçekleştirdiği “Sürü”, bir volkswagen minibüsten çıkan kızaklardan oluşmaktadır. Bu minibüsten çıkan kızaklar, M.Ö. 270’lerde Çin’ de bulunan imparatorun ordusu gibidir. Ordunun bir aradalığı görsel etkiyi güçlendirmektedir. Benzer ilişkiyi “Sürü” de de görmekteyiz.



Görsel 13: Beuys. Sürü.1969. Görsel13: Yarkın Biçer, Kişisel Arşivi, Kassel,2014

Amerika’ da pop sanatı dahilinde, popüler idol fotoğrafları röprodüksiyonları ve ticari malları yorumlamalarıyla Andy Warhol gündemeydi. Warhol, tüketim kültürünün sıradan ve yoz gerçekliğini konu almıştı. Tüketim nesnelere ve popüler kültürün içi boş idollerini, derinliği olmayan ticari metalarla aynı düzleme yerleştirerek yaptığı ipek baskı çoğaltmalarıyla, Duchamp’ın mirasını uç noktalara taşımıştır. Warhol’ un Marilyn Monroe, Campbell’s Çorbaları, Brillo Kutuları gibi işleri, popüler kültür ve endüstriyel üretimin birbirine yaklaştığı soğuk ve tarafsız biçimlerdir.

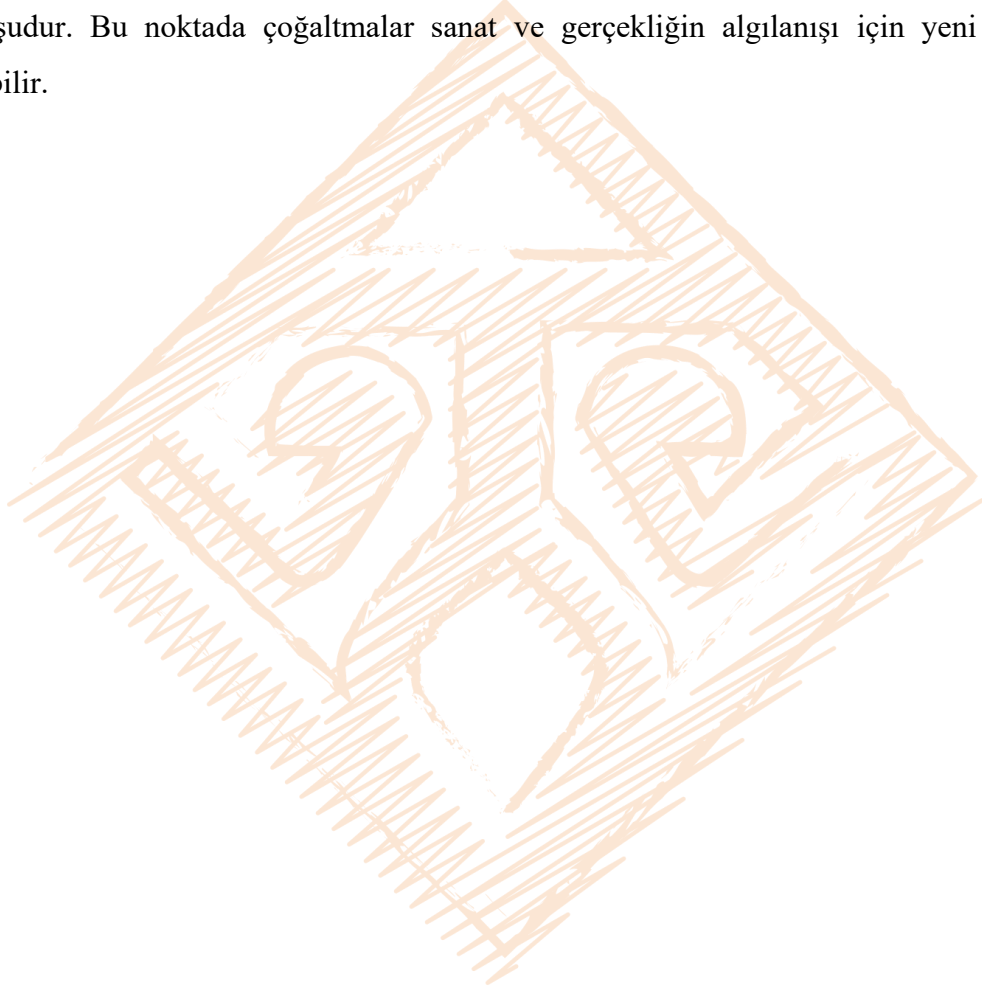


Görsel 14. A.Warhol’un Campbell’s Çorbaları. MOMA - Museum Of Modern Art Gallery. Erşim: 17.10.2022
<http://a4.pbase.com/g1/89/198089/2/114804886.Zwj3NL31.jpg>

SONUÇ

Çoğaltmalar, tekil nesnenin estetik karşılıkları gibi durmaktadır. Çünkü tekrar gibi gözükse her şey de farkı bulmak mümkündür. Fark; tekrardan ya da kopyadan doğan ilk modeli, çıkış noktasını bile değiştirmektedir. Bu bakışla, tekil düşüncenin son dönem Fransız düşünürlerinden Jean Baudrillard’ın Simülasyon Kuramı ile çoğaltmalar arasında birleştikleri bir noktada bulunmaktadır. Bu nokta; tekrarlar arasında kaybolmuş bir gerçeğin, buna model ya da orijinal de diyebiliriz, ironik bir şekilde simülarkını yerine getirmesidir. Simülarkum, Platon’da kullanılan anlamıyla “kötü kopya” anlamına gelmektedir. Kötü kopya, üçüncü dereceden bir kopyadır. Yani kopyanın kopyasıdır. Onun sabit hiçbir özdeşliği yoktur. O aynı anda hem sıcak hem soğuk hem daha büyük hem daha küçük hem daha genç hem daha yaşlı olabilir. Bu noktada

gerçeklik, “Platonculuk’ un ters çevrilmesi” olarak aktarılabilir. Jean Baudrillard ; “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani “simülasyon” demektir. Baudrillard; günümüzde simülarkların gerçeğin yerine geçtiğini, doğruların imajlara dönüştüğünü, dört bir yanı orijinal olmayan kopyaların kapladığı sonucuna varmaktadır. Çoğaltmalar ve simülasyon kuramı arasındaki paralellik, ikisinde de orijinalin kayboluşudur. Bu noktada çoğaltmalar sanat ve gerçekliğin algılanışı için yeni konuları kışkırtabilir.



KAYNAKÇA

Benjamin, W. (1992). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Biçer, Y. (2008, 08 31). *İşler ve Günler*. 02 12, 2018 tarihinde yarkinbicer.blogspot.com:2008/08/plastik-bir-olgu-olarak-oaltma.html adresinden alındı

Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (E. B.Yalım, Çev.) İstanbul: Norgunk yayıncılık.

Duchamp, M. (2014). *Readymade Manifestosu*. H. Duranay (Dü.) içinde, *Dada Bakire Bir Mikroptur*. (Akyüz.Cem, Çev.). İstanbul: Kült Neşriyat.

Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. USA: Hackett Publishing Company,.

Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. (S. Çalcı, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

Özlem, D. (2002). *Kavramlar ve Tarihleri 1*. içinde İstanbul,: İnkılap Yay.

Paz, O. (2017). *Marcel Duchamp Çırlıçiplak Soyulmuş Görüntü*. (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.

Sarkis'in Anlattıkları. (1998). *BEUYS, Beuys Etkinlikleri, Gösteri, Konferans, Panel: 3 Gün, 9. İstanbul*,: A+a Plastik Sanatlar Derneği Yay.

Taburoğlu, Ö. (2013). *Resim,Söz ve Yazı*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Makale Türü: Araştırma
Gönderim Tarihi: 5 Kasım2022
Kabul Tarihi: 28 Aralık 2022

DOĞANIN SANATA YANSIMALARI VE EKOLOJİK SANAT* REFLECTIONS OF NATURE TO ART AND ECOLOGICAL ART

Yaren TAN¹- 0000-0003-3957-9681

ÖZET

Doğa, yüzyıllardır sanatın konusu olmuş ve 1960’larda sanat pratiklerine yansıma biçimi değişmeye başlamıştır. Arazi sanatı (land art), çevre sanatı, ekolojik sanat hareketleri ortaya çıkmış ve bu hareketler ekolojik sorunları sanata dahil etmiştir. Doğa sanatın konusu olması ile birlikte “sanat nesnesi” ve “mekân” olgusu sorgulanmaya ve değişmeye başlamıştır. Sanatçılar, çalışmalarında doğayı başlarda mekân olarak kullansalar da zamanla çevre duyarlılığı, farkındalık yaratmak amaçlı ilerlemişlerdir. 2000’lerden itibaren ise ekolojik sanat ile antroposen çağının yansımalarını sanat pratiklerinde sıklıkla görmeye başlarız. Bu bağlamda sanatçılar üretimlerinde diğer sosyal bilim dallarından da yararlanırlar. Bu makalede, farklı dönemlerin doğaya yaklaşımının birbirinden farklarını Alan Sonfist, Nadav Kandev, Lauren Berkowitz, Alejandro Duran gibi ekolojik sanatta önemli çalışmalar yapan sanatçıların çalışmaları dâhilinde analiz etmeyi deniyorum.

Anahtar Kelimeler: *Ekoloji, Ekoloji Sanatı, Arazi Sanatı, Doğa.*

¹ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, tann.yarenn@gmail.com

ABSTRACT

Nature has been the subject of art for centuries, and in the 1960s, the way it was reflected in art practices began to change. Land art, environmental art, ecological art movements emerged and continued with the inclusion of ecological problems. With nature being the subject of art, the phenomenon of "art object" and "space" began to be questioned and changed. Although the artists initially used nature as a place in their works, they have progressed in time to create environmental awareness and awareness. Starting from the 2000s, we often begin to see the reflections of ecological art and the Anthropocene era in art practices. In this context, artists also benefit from other social sciences in their production. In this article, I try to analyze the differences in the approaches to nature of different periods within the works of artists such as Alan Sonfist, Nadav Kandev, Lauren Berkowitz, Alejandro Duran, who have made important works in ecological art.

Keywords: *Ecology, Ecology Art, Land Art, Nature.*

1. GİRİŞ

Bu çalışma, tarihsel bir perspektif içinde sanatçıların doğayı sanat pratiklerinde nasıl ele aldıklarını ve günümüz sanatına nasıl yansıdığını incelemeyi amaçlar. Bilindiği gibi antroposen çağı; sanayi devrimi ile birlikte teknolojik gelişmelerin doğayı hızla ve geri döndürülemez bir şekilde etkilemesine dayanmaktadır. Son yüzyılda insanoğlunun çevre üzerindeki etkisi son derece büyümüş, atmosferdeki sera gazlarının konsantrasyonu önemli ölçüde artmış ve bu da hızlı iklim değişikliklerine neden olmuştur (Crutzen ve Wacklawek' den akt. Çakıroğlu, 2022: 25). Dünya sistemi üzerindeki insan etkisinin belirgin bir güç haline geldiğini vurgulayan Antroposen terimi, yalnızca doğa bilimleriyle sınırlı olmayan sosyal ve beşeri bilimleri de kapsayan dinamik bir etkileşim yaratmıştır (Maldonado'dan akt. Çakıroğlu, 2022: 25) . Bu durumda insanın doğa üzerindeki etkisinin sadece doğa bilimlerinin değil sosyal ve beşeri bilimlerin de konusu olduğunu söylemek mümkündür.

Bilim insanları ve uzmanlar bozulan dengeyi kontrol altına almak ve iyileştirmek için çeşitli çalışmalar başlatmışlardır. Ancak bu çalışmaların yetersiz kaldığı ve kesin çözümler getirmediği görülmektedir. İnsanları bilinçlendirecek, farklı ve bakış açıları kazandırabilecek sosyal bilimlerin yanı sıra sanat üretimlerinin de etkili olabileceği düşünülmektedir. Öyle ki sanatçılar da bu ekolojik sorunları sanat çalışmalarına konu etmişlerdir. Sanatçıların doğayı bu ekolojik perspektiften ele almaya başlamaları 1960'lara kadar uzanır. Bu dönemde ekolojik sorunların yerel bağlamdan çıkıp küresel bir sorun olarak ele alınmasıyla sanatçılar doğayı sadece tasvir edecekleri bir nesne olarak görmemeye başlamışlardır.

Bunun yanı sıra 1960'lı yılların sivil toplum hareketlerinin her alanda eşitlik talepleri ve bu hareketlerin etkilediği bir çok sanatçı müze ve galeri gibi steril mekanlarda sanat piyasasının vahşi kapitalist yönetilemezliğine ve sanatın metalaşmasına, sanat ve müze, galeri ilişkisine tepki olarak, üretimlerini beyaz küpün içerisinde çıkararak, doğaya taşımışlardır. (Güven Ak, 2021: 248).

Bu dönemde sanatçılar, yerkürenin tamamını kapsayarak acilen ona sahip çıkmayı ve saygı duymayı önermektedir (Yılmaz, 2006: 238) . Arazi sanatı, toprak sanatı (land art), yeryüzü sanatı (earthworks), çevre sanatı (environmental art) gibi çeşitli terimlerle anılan bu yeni yaklaşımın temelinde sanatçıların geleneksel sergi mekânlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tam da bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket vardır. (Antmen, 2010: 251) . Böylelikle çağdaş sanat pratikleri içinde doğayı konu edinen arazi sanatı, yeryüzü sanatı ve çevresel sanat dünyaya yayılmaya başlamıştır. Üretilen sanat pratikleri farklı adlandırılırlar da hepsi temelinde doğa ve doğayla ilişkili konularla ilgilenmektedir. Sanatçı, çevresel sorunlara kalıcı çözümler getirmeyi, toplumu daha bilinçli hale getirmeyi, gelişen teknoloji ile birlikte unutulmuş doğanın önemini arttırmayı, doğayı yeniden kazanmayı amaçlar. Aynı zamanda sanatçılar üretimlerinde mekânlara eleştirel yaklaşımlar sergilemeye çalışmış, var olan sanat pratiklerine de yenilikler getirmeye önem vermişlerdir.

Çevresel enstalasyonlar, heykeller, performanslar ve videolar gibi sanat yapıtları, çağdaş sanatın ekoestetik yönelimlerini belirlerken dönüşen çevre ile insan arasındaki etkileşimleri ve karışmışlıkları yansıtarak maddesel ve söylemsel kavramları sorgulamamızı ve çevresel olarak düşünmemizi tetiklemektedir (Yazgünoğlu, 2017: 79).

Alternatif sergileme mekanı arayışına giren sanatçılar sanat pratiklerinde de doğayı; performans, enstalasyon, video çalışmalarıyla yansıtmışlardır.

2. 1960 SONRASI SANAT VE DOĞA

1960'lı yıllar sanat alanında önemli değişimlerin yaşandığı dönemlerdir. Sanatçıların sanat yapıtlarında değişiklik ve dönüşüme gittiği bununla birlikte sergileme mekânlarının da değişmeye başladığı yıllardır. Galeri mekânları, sanatçılar tarafından geleneksel anlayıştan uzaklaştırılmaya başlanmıştır. Dönemin mevcut toplumsal değerleri ve sanatsal pratikleri içinde, modernizmin dayatmalarına karşı konvansiyonel malzemenin sınırları zorlayan bir reaksiyona dönüşmüştür.(Ertuğrul Tomsuk ve Yücel, 2021: 250). Bu tepkiler sonucunda ise arazi sanatı da üretimin ve sergilemenin mekânını doğaya taşır.

Sanatçıların doğayı kullanma biçimleri, doğayı sergileme mekânı olarak kullanmanın yanı sıra sanatçı doğayı bir sanat nesnesi haline getirmiştir. Sanat pratiklerinde doğa bir temsil aracılığıyla değil doğrudan kullanılmaya başlar. Jannis Kounellis, Roma Attiko Galerisinde canlı atları sergileyerek (Görsel 1.) bunun en çarpıcı örneğini ortaya koymuştur. Sanatçının bu çalışması doğanın sanat pratiklerindeki yeri için önemli bir yer edinmektedir. Sanatçı böylelikle doğadaki her şeyin sanat nesnesi olabileceğini vurgulamıştır. Bu çalışma kendi içinde değerlendirildiğinde ‘etik’ , ‘estetik’ değerlere karşı tutumuyla tartışmalı olsa da, sanatçının bu yaklaşımı sanatta ‘sanat nesnesi’ sınırlarını sorgulatmıştır.



Görsel 1. Jannis Kounellis, 12 Horses (12 At), Yerleştirme, Roma Attiko Galerisi, 1969

2.1. Arazi Sanatı (Land Art)

Başlarda sanatçılar doğayı genellikle sergileme mekânı olarak kullanmış olsalar da ilerleyen zamanlarda özellikle bu durum duyarlılık bağlamında yapılan pratiklere dönüşür ve bu dönüşüm bir farkındalık hareketini de ortaya çıkarır. Gitgide sanayileşen, bürokratikleşen kent ortamlarında insanlarına ihtiyacı olan doğayı duyduğu doğaya duyduğu ihtiyacı artmaya başlamıştır ve insanlar doğadan uzaklaştıkça ona özlem duymaya başlar. 1970’li yıllarda ilerleme sağlayacağı düşünülen sanayileşmenin aslında dünyayı yavaş yavaş yıkıma götürmeye başladığını anlayan insanlar sanayileşmenin, dünyanın sonunu getirecek düşüncelerine

kapılırlar. Tam da bu dönemde ABD’ de arazilerde yapılan müdahalelerle geleneksel ilişkisi yıkılmaya başlamıştır. Yüzyıllardır sanatçıların doğayı yansıttıkları ‘manzara’ tuvaleri artık yerini geniş, devasa arazilere bırakmıştır. Sanatçıların çalışma alanları, geleneksel manzara resimlerinin dönüştüğü araziler olmuştur.

Sanatçılar doğaya buldozerlerle girmeye başlamış - büyük tahribatlara sebep olmuş- ve bunu yeni bir sanat hareketine dönüştürmüşlerdir. İzleyicinin kolaylıkla ulaşamayacağı geniş arazileri kendi yorumları dâhilinde, sanat mekânı haline getirmişlerdir. Buradaki arazi, sanatçının hem sanat nesnesi hem de sergileme mekânı olmuştur.

20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür. (Antmen, A.2008: 251)

Toprak işleri ve arazi sanatı, Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa’da yirminci yüzyılın ortalarında çevrecilikle aynı zamanda ve aynı kültürel ortamda gelişmiştir (Cheetham’ den akt. Çakıroğlu, 2022: 26) . ABD’de başlayan bu hareket zamanla yayılmaya başlamıştır. Arazi sanatı kapsamında incelenen çalışmalarda çevre kavramı ön planda olsa da, bu hareket aynı zamanda dönemde yaşanan sosyal ve politik sorunlarla birlikte değerlendirilmelidir. Toplumsal eşitlik arayışları, sivil toplum hareketleri gibi olaylardan beslenen sanatçılar, galerilerin geleneksel yaklaşımına tavır koymuş ve yeni sergileme mekânı arayışına girmişlerdir. Bu durum arazi sanatının temellerinde önemli boyutlardadır. Ahu Antmen’ e göre Arazi sanatı; sanatın işlevine yönelik soru işaretleri uyandırabilen bir bilinçlendirme çabası olarak nitelendirilebilir. (Antmen, A.2008: 256)

Arazi sanatında boyut ve fiziksel yapı ön plana çıkmıştır. Sanatçılar devasa arazilere, büyük ölçekli çalışmalar yaparlar. 1970 yılında, Robert Smithson’ ın ‘Sarmal Dalgakıran’ ı bunun temel örneklerindedir (Görsel 2.) . Büyük arazilerde, çöllerde yapılan çalışmalarda doğaya yapılan büyük müdahaleler, sanatçılarda olduğu gibi doğa bilimciler ve aktivistler tarafından

da kabul edilemeyecek tahribatlardır. Bu dönemde önemli bir yere sahip olan Robert Smithson'ın "Sarmal Dalgakıran" ı, Micheal Heizer'ın "Çift Negatif " (Görsel 3) gibi büyük ölçekli çalışmaları insanların doğada iz bırakma isteğine de dayandırılmaktadır. Ancak sanatçıların sadece bu güdüye dayanarak çalışmalarını ürettikleri söylenemez. Büyük veya değişime sebep olacak müdahaleler yerine alternatif denemeler de söz konusudur. Micheal Heizer'ın Nevada Çölü'nde oluşturduğu büyük çukurlar yerine Walter de Maria'ın Mohjave Çölü'ndeki tebeşirle, doğaya zarar vermeden oluşturduğu çizgiler buna örnektir (Görsel 4). Walter de Maria doğayı tahribata uğratmadan doğada "iz" bırakmıştır. Sadece doğada iz bırakma güdüsü ile değerlendirilemeyecek olan arazi sanatı, "tükenmiş" sanatın değişmesi gerektiği düşüncesiyle oluşmuştur. Ancak sanatçılar bu değişimi, doğada dönüştürülemez değişimler yaparak denemesi en eleştirel yaklaşımlardır.



Görsel 2. Robert Smithson, Sprial Jetty (Sarmal Dalgakıran),4,6 m x 460 m, 1970



Görsel 3. Michael Heizer, Double Negative (Çift Olumsuz), 15 m x 9 m x 457 m, 1969-1970



Görsel 4. Walter de Maria, Mile Long Drawing, 1968

2.2. Ekolojik Sanat

Micheal Heizer ve Robert Smithson 'ın kendine mal ettiği doğayı derin izler bırakmadan sanat pratiklerinde kullanan diğer sanatçılar ise Richard Long ve Hamish Fulton'dur. Richard Long'un "A Line Made My by Walking" (Görsel 5) ve Hamish Fulton'un "Manking Holes on the Pennie Way" (Görsel 6) isimli çalışmalarında kırsal alanda yürümüşlerdir. Bu alana zarar verecek hiçbir teknik kullanmamışlardır. Sadece doğal yöntemlerle yapılan denemelerin, fotoğraflandığında elde edilen belgenin de doğada iz bırakılabileceğini sert olmayan bir dille gösterebilmişlerdir.



Görsel 5. Richard Long, A Line Made My by Walking, Bristol, 1967



Görsel 6. Hamish Fulton, Manking Holes on the Pennie Way,1963

Bu kadar büyük ölçüde çalışmalar aynı zamanda doğa-insan ilişkisini yüzümüze vurmaktadır. İnsanın doğada bıraktığı büyük izi, tahribatı göstermektedir. Ancak bu ifade edilirken, üretimler sırasında doğaya yine zarar verilmektedir. Bu çelişki arazi sanatı anlayışının ekolojik boyutlarını sorgulatmaktadır.

Öte yandan 1960'lı ve 1970'li yılların pratikleri, ekoloji eksenli sanatın günümüzde hâlâ karanlıkta kalan bir boyutunu oluşturur (Sezgin,2022:11). Bu karanlık, arazi sanatı içinde değerlendirilen 1960-1970'li yılların sanat üretimlerinde, sanatçının ekolojik sorunları duyarlılık göstermek amaçlı yaptığını söylememizi zorlaştırmaktadır.

2.2. Ekolojik Sanat

Ekolojik sanat, 1970'li yılların başında arazi sanatından hareketle ortaya çıkan bir harekettir. İnsanın doğal süreçlere, doğanın kendi düzenine müdahale etmesi sonucu ortaya çıkan çevresel sorun ve kaygı, sanatçıların ekolojik sanat hareketine zemin hazırlamıştır. Ekolojik sanatta arazi sanatından farklı olarak doğaya zarar verilen bir yaklaşım yerine iyileştirmeye yönelik bir yaklaşım vardır.

Ekolojik sanatı, arazi sanatından, yeryüzü sanatından ayıran en temel özellik aktivist bir yaklaşımı olmasıdır. Ekolojik sanat, çevre sorunlarına, çevre bilincini ön planda tutarak, insan-doğa ilişkisi üzerine odaklanır. Ancak arazi sanatında ise öncelik doğada anıtsal yapıtlar oluşturmaktadır.

Alan Sonfist, 1965 yılında, tamamlanması 10 yıl süren Manhattan Bölgesi'nde büyük ölçekli bir çalışma yapmıştır (Görsel 7.).Çalışmasının amacı buradaki 2745 metrekairelik boş alanın eskiden nasıl yemyeşil olduğunu hatırlatmaktır. Sonfist, kamusal alanın böyle dönüşümlerle değerlendirilmesinin topluma çevre bilincinin yeniden hatırlatacağını düşünmektedir.



Görsel 7. Alan Sonfist, Time Landscape (Zaman Manzarası), 2745m²., 1965, 1968-1975

Ekolojik sanatın gelişiminde önemli bir yere sahip olan sanatçıların başında Hans Hackee ve Joseph Beuys gelmektedir. Her iki sanatçı da izleyiciye, doğayı ve doğada insanın yerini hatırlatmayı denemektedir. Çalışmalarında kentleşmenin doğa üzerindeki etkisini göstermek için doğayı kullanırlar. Hans Hackee' nin "Grass Grows" isimli çalışması bu anlamda temel örneklerdendir (Görsel 8.). Sanatçı bu çalışmasını 1968 yılında " Yeryüzü Sanatı" isimli

sergide sergiler. Sanatçı burada bir toprak yığını oluşturur ve bu toprakta hiçbir kimyasal ilaç kullanmadan çim yetiştirir. Çalışmadaki en önemli nokta toprak, çim gibi doğanın kendi parçalarını, hiçbir kimyasal ilaç kullanmadan bir galeri mekânında sergilemesidir.

Joseph Beuys ise, 1982 yılında sanatçı Hans Haacke'den farklı olarak galeriyi değil, kenti dikim alanına dönüştürür (Görsel 9.). Sanatçı Kassel kentinde 7000 meşe ağacı dikmiştir. Beuys, ‘‘7000 oaks’’ (7000 Meşe) isimli projesini beş yıl sürdürmüştür ve kentin her yerinde dikilmeye devam etmiştir. Sanatçının asıl amacı kentsel değişimi sorgulatmak, doğadaki yenilenmeyi daha kalıcı bir şekilde yansıtmak olmuştur.



Görsel 8. Hans Haacke, Grass Grows (Çim Büyür), 1967-1969



Görsel 9. Joseph Beuys, 7000 Oaks (7000 Meşe), 1982

Yapıtlara verilen anıt statüsü, insanların sanayileşme ile kaybetmeye başladığı doğayı yeniden görmesi, hatırlaması, kültürel mirasların korunmasına dair önemini hatırlaması için önemli bir hareket olmuştur. İzleyici sadece bir sanat nesnesine bakmakla kalmayıp ondan uyandırdığı his, anımsama ile farkındalık kazanabilmektedir.

Arazi sanatı sonrası gelinen noktada, sanatçılar doğayı gerçek haliyle doğrudan ele almışlardır ve doğanın fiziki sunumlarını sanatlarının ham maddesi olarak kullanmışlardır.

Fotoğraf sanatçısı Nadav Kandev, ‘‘Yangtze- The Long River’’ (Görsel 10.) isimli fotoğraf serisinde ekolojinin sorunlarından biri olan kentleşmenin bozduğu ekosistem ve bunun fiziksel görüntüsünü izleyici ile buluşturmuştur. Sanatçı bu konuyu bölgesel inceleyerek Çin’in Yangtze Nehri’ne indirgemıştır. Yıkılan köprünün olduğu bölgede yapılacak inşaat yerine kırsal alanın olduğunu ve bunun insanlar ve doğa üzerindeki etkisini fotoğraflamıştır. Sanatçının bu çalışması kentleşmenin insan üzerinde etkisi olduğu kadar doğa üzerinde de etkisi olduğunu ve bunun olumsuz sonuçlarından yine insanların etkileneceğini biçimsel bir şekilde anlatmıştır.



Görsel 10. Nadav Kander, Chonqking III, Yangtze- The Long River, 2006

3. GÜNCEL SANATTA EKOLOJİNİN YERİ

Gelişen teknoloji ile ekolojik sorunların artması, doğa politikası güncel sanatta doğa sanatının pratiklerini değiştirmeye başlamıştır. Günümüzde bilim ve teknoloji çalışmalarının çıkarımları ile ihtiyacımız olan doğa politikası arasında beklenmedik ve şaşırtıcı örtüşmeler mevcuttur (Sezgin, 2022: 118). Düşünülenin aksine bilim ve teknoloji hayatımıza her zaman yenilik, gelişmişlik katmamaktadır. Doğa bunun en başında gelmektedir. Bozduğumuz ekosistem bize yetersiz gelmeye başladı.

Bilim ve teknolojinin varoluşumuzun bütün dokusuna uzanıyor olması, nihayet modern olduğumuzu göstermez. Tam aksine: İnsanlar ile insan-olmayanları o kadar iç içe geçirdik ki, artık faaliyetlerimizin sonuçlarını görmemizi ve kolektif bir kamu inşa etmemizi –daha doğrusu, kafa karıştırıcı sorunlardan kamuyu bir araya getirmemizi- sağlayacak geribildirim döngülerini yaratmak için yepyeni bir kozmopolitikaya ihtiyacımız var (Sezgin, 2022:121).

İnsan-doğa ilişkisinde yaşanan bozulmaların insanlarda hissettirdiklerini aktarmak ve hisleri izleyicide de ön plana çıkmıştır. Bozulmaların yine insanlardan kaynaklandığını insanlara hatırlatmak da denilebilir. Bozulan bu dengeyi düzeltmek için oluşturulmaya çalışılan farkındalık sanatçıları disiplinlerarası bir çalışma biçimine de sevk eder. Sanatçıların üretimlerindeki öncelikleri çıkacak sonucun “güzelliği” yerine, sonuçların insan üzerindeki bilinci ön plana çıkmıştır.

Sanatçı Alejandro Duran, UNESCO Dünya Mirası olan Sia Ka’ an kıyılarındaki plastik atıklarla bir proje geliştirmiştir (Görsel 11.). Duran, “Washed Up” isimli bu projesinde kıyıdan topladığı atıkları kategorize etmiştir. Renk, boyut ve şekline göre gruplandırılan sanatçı, atıkları bulduğu bölgenin formuna dahil etmektedir. Sanatçının bu çalışması günümüz sanatının “ekolojik” ve “sürdürülebilirlik” başlığı altında değerlendirilebilir. Toplanan atıkları izleyiciye çarpıcı bir şekilde yansıtan sanatçı; izleyiciye, izleyicinin yaptığı geri dönüştürülemez gerçekleri yansıtmıştır. Sanatçı çalışmasının kaynağı olan bölgeyi sergileme alanı olarak ve bölgeyi çalışmanın bir parçası olarak kullanması günümüz sanatında, amaçlanan mekân anlayışının değiştiğini görürüz. Sanatçı çalışması hakkında şunları söyler:

“Washed Up, benim çer çöpü bir hazineye dönüştürme çabam... İşlerimi doğal peyzaja göre şekillendirerek ve önceden belirlenmiş bir renk paletinin içinde kalarak aynı anda hem doğal hem de yapay görünen düzenlemeler yaratmaya başladım. Washed Up, Andy Goldsworthy ve Robert Smithson’ un işlerinden ilham almış olsa da günümüze ve hayatımızdaki atık madde bolluğuna ilişkin yeni bir şey söyleme iddiasındadır.” (Brown,2014: 161).



Görsel 11. Alejandro Duran, Washed Up, 2017

Günümüz ekolojik sanatı ekolojik farkındalık yaratmak odaklı ilerlemektedir. Avustralyalı sanatçı Lauren Berkowitz, üretimlerini canlı, yaşayan bitkiler üzerinden yapmaktadır. Sanatçı ‘Manna’ ve ‘Sustance’ (Görsel 12.) isimli iki entelasyon çalışmasında tıbbi ve yenilebilir bitkiler kullanmıştır. Sanatçı sergilendiği süre boyunca bitkilerin gerek duyduğu ortamı sağlamış ve devamlı olarak çalışmaya müdahalelerde bulunmuştur böylelikle. Çalışmanın sergilenmesi ardından ekosisteme katkı sağlamak amacıyla Sydney ve Melbourne’deki bahçelere gönderilmesi de çalışmanın devam ettiğini gösterir. Sanatçının bu tavrı, eserin sergilendiği süre boyunca aktif olmayacağını göstermiştir.



Görsel 12. Lauren Berkowitz, Manna and Sustance, 2010

Bu bağlamda günümüzde ekolojik sanatta; üretim malzemesinin kaynağını doğadan alarak doğa sanat nesnesi olarak kullanılmakta yada üretimler kamusal alanda sergilenerek doğa sanatın nesnesi olmaktadır. Sanatçıların doğayı kullanma sebepleri sadece anlatılmak istenen kavramın kendisi olduğu için değil toplumun ekosistemdeki yerini yansıttığı için tercih ettiği ‘‘kamusal alanda sanat’’ bağlamında söylenebilir.

SONUÇ

1960’larda arazi sanatı (land art),yeryüzü sanatı ile ekolojik sanatın temelleri atılmıştır. Çağdaş sanatın çevrecilik ve insan ilişkisinin yaklaşımlarına dayanmaktadır.1960’lı yıllarda gelenekselleşmiş galeri mekânlarının sergileme mekânları olarak tercih edilmesine karşı yapılan eleştirel yaklaşımlar, arazi sanatını ortaya çıkarmıştır. Bu yeni hareket doğanın sanattaki yerini belirlemeye başlamıştır. Artık doğayı manzara resimlerinden değil doğanın kendisinden izlemeye başlarız.

Arazi sanatında doğa, ilerisi ve doğanın kendisi düşünülmeden konu edilmiştir. Doğada büyük yarıklar açılmış, kendi düzeni bozulmuş ancak önemli olan sanat pratiğinin kendisi ve boyutu

olmuştur. Boyut çok önemli olduğu için, çok büyük alanlar kullanan sanatçıların aksine ekolojik sanatta sanatçılar, büyük arazi, alan arayışına girmemişlerdir.

Ekolojik sanatta sanatçılar, doğayı ekolojik sorunların sebebi olmayacak şekilde konu edinmişlerdir. İzleyiciye doğayı hatırlatmak ve ekosisteme katkı sağlamak ön plana çıkmıştır. Arazi sanatında incelediğimiz örneklerin aksine doğaya zarar vermeden doğayı konu edinmişlerdir. Michael Heizer' in ‘‘Double Negative (Çift Olumsuz)’’ çalışması doğaya verdiği zararlarla sanat üretimi yaparken, Alan Sonfist ‘‘Time Landscape’’ ile doğaya yeniden kazandırma yapmıştır. Gelişen teknoloji doğa ve insan ilişkisini farklı boyutlara taşımış ve yeni çözümlere giren insanlar, yeni kavramlar ve bakış açıları oluşturmuşlardır. Hans Haacke, Joseph Beuys' un diktiği çimler, ağaçlar sanata yeni bakışlar kazandırmış ve ekolojik sanata zemin hazırlamıştır.

Ekolojik sanat, günümüzde dünya'nın sürdürülebilir yaşam biçimi olması anlayışıyla şekillenmiştir. Günümüzde daha da artan ekolojik sorunlar, sanatın yeni biçimlerine zemin hazırlar.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık

Brown, A. (2014). Güncel Sanat ve Ekoloji, Akbank Yayınları

Çakıroğlu, E. (2022). Antroposen Çağında Ekolojik Sanat: David Buckland, Terike Haapoja ve Mel Chin'in Ekolojik Sanat Projeleri, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.

Ertuğrul Tomsuk, E.,Yücel,B. (2021). Günümüz Sanatında Değişen Galeri Ortamı Bağlamında Mekan- Doğa Etkileşimi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi.

Güven Ak, K. (2021). Sanat ve Doğa İlişkisinde Ekolojik Yaklaşımlar, Sanat ve İnsan Dergisi

Sezgin, E. (2022). Sanat ve Ekoloji. (1. Baskı). (Çev.Merve Tokmakçıoğlu- Eda Sezgin). İstanbul: İletişim Yayınları

Yazgünoğlu, K. C. Doğu Batı, Flora'ya Ağıt, (2021), Doğu Batı Dergisi

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Jannis Kounellis, 12 Horses (12 At),Roma Attiko Galerisi,1969
<https://artreview.com/news-30-june-2015-animal-rights-protestors-demonstrate-against-kounellis-12-horses/> (Erişim Tarihi: 19.09.2022).

Görsel 2. Robert Smithson, Sprial Jetty, Great Salt Lake, Uta, 1970
<https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/> (Erişim Tarihi: 19.09.2022).

Görsel 3. Michael Heizer, Double Negative, USA, 1969-1970
<https://lasvegassun.com/news/2008/jun/05/sculpture-entrenched-earth/> (Erişim Tarihi: 19.09.2022).

Görsel 4. Walter de Maria, Mile Long Drawing, California, Mojave 1968
<https://www.iynf.org/2016/04/walter-de-maria-the-immensity-of-nature/> (Erişim Tarihi: 25.12.2022).

Görsel 5. Richard Long, A Line Made My by Walking, Bristol, 1967
<https://www.artimage.org.uk/news/2015/image-focus-richard-long-describes-a-line-made-by-walking/> (Erişim Tarihi: 25.12.2022).

Görsel 6. Hamish Fulton, Manking Holes on the Pennie Way, 1963
<https://www.zinzin.com/observations/2012/hamish-fulton-fiercely-in-the-here-and-now-somewhere-else/> (Erişim Tarihi: 25.12.2022)

Görsel 7. Alan Sonfis, Time Landscape, New York, 1968-1975
https://tr.pinterest.com/pin/222154194089746990/?nic_v3=1a2fWOrLz (Erişim Tarihi: 19.09.2022).

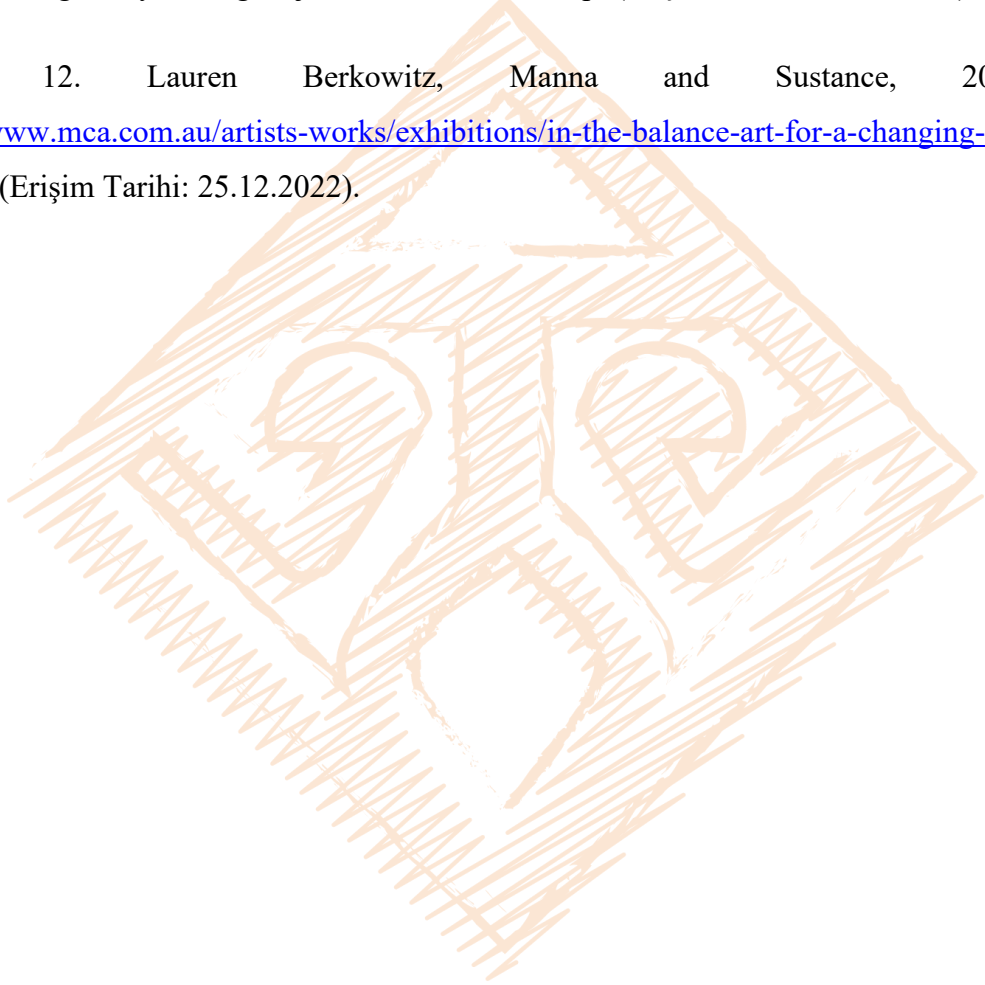
Görsel 8. Hans Haacke, Grass Grows (Çim Büyür), 1967-1969
https://www.artandantiquesmag.com/land-art-earthworks-postwar-american-art/201204_landart_02/ (Erişim Tarihi: 19.09.2022).

Görsel 9. Joseph Beuys, 7000 Oaks (7000 Meşe), Kassel, 1982
<https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/> (Erişim Tarihi: 20.09.2022).

Görsel 10. Nadav Kander, Chonqking III, Yangtze- The Long River, Chongqing Municipality, 2006 <https://www.nadavkander.com/works-in-series/yangtze-the-long-river/single#19> (Erişim Tarihi: 25.12.2022).

Görsel 11. Alejandro Duran, Washed Up, Sia Ka'an, Mexico, 2017 <https://www.granaryarts.org/alejandro-durn-washed-up> (Erişim Tarihi: 25.12.2022).

Görsel 12. Lauren Berkowitz, Manna and Sustance, 2010 <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/in-the-balance-art-for-a-changing-world/> (Erişim Tarihi: 25.12.2022).



Makale Türü: Araştırma
Gönderim Tarihi: 28 Kasım 2022
Kabul Tarihi: 27 Aralık 2022

ÖZGÜN SERAMİK HEYKEL YORUMLAR İLE TAŞHORON KİLİSESİ TAŞHORON CHURCH WITH DISTINCTIVE CERAMIC SCULPTURE INTERPRETATIONS

Fatma Berna AKALIN¹- 0000-0002-8144-3625

ÖZET

Devletin yetkili kurumları desteği sayesinde günümüzde birçok tarihi yapı koruma altına alınmakta ya da ihtiyaç doğrultusunda restorasyonu yapılmaktadır. Kilise, cami, medrese, türbe, kervansaray gibi kültüre ait izler taşıyan tarihi yapılar, ülkemizde en yaygın rastlanan tarihi yapılar arasındadır. Tarihi eser çeşitliliği bakımından Malatya zengin bir il mahiyetindedir ve bu bağlamda değerlendirildiğinde de birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. İpek Yolu üzerinde olması göç hareketliliğini beraberinde getirmiş, kültür alışverişi yapılmasına imkân sağlamıştır. İnsana ait izler taşıyan yapılar, kentin yaşayan hafızalarıdır. Hafızayı korumak ve gelecek nesillere kültür aktarımı sağlamak için bu yapıların ayakta kalması gerekmektedir. Günümüzde tarihi yapılar sadece mimari olarak değerlendirilmemekte, birçok sanatçıya da ilham kaynağı olmaktadır. Malatya Taşhoron Kilisesi; coğrafi konumu, tarihi geçmişi ve insan yaşamında yer eden anıların anlatımıyla tasarımı yapılan heykellerin ve bu çalışmanın temasını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Restorasyon, Taşhoron Kilisesi, Özgün Tasarım

¹ Öğr. Gör. Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Hekimhan Mehmet Emin Sungur Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, berna.akalin@ozal.edu.tr

ABSTRACT

Thanks to the support of the authorized institutions of the state, many historical buildings are taken under protection or restored in line with the needs. Historical buildings with cultural traces such as churches, mosques, madrasahs, tombs and caravanserais are among the most common historical structures in our country. Malatya is a city rich in historical artifacts and when evaluated in this context, it has hosted many civilizations. Being on the Silk Road brought along the migration mobility and provided the opportunity for cultural exchange. Buildings bearing human traces are the living memories of the city. These structures need to survive in order to preserve memory and transmit culture to future generations. Today, historical buildings are not only considered as architecture, but also inspire many artists. Malatya Taşhoron Church constitutes the theme of these works and sculptures, which are designed with the expression of its geographical location, historical background and memories in human life.

Keywords: *Taşhoron Church, Restoration, Distinctive Design*

1. GİRİŞ

Son yıllarda oldukça yaygınlaşan kültürel mirasın korunmasında halkın da katkısı yadsınamaz durumdadır. Geçmişe ve yaşam alanlarına saygıyı ilke edinen halk, bu özel alanları tahrip etmekten ziyade sahip çıkmaya, hatta restorasyon sırasında yetkili kurumlar ile iş birliği yapmaya başlamıştır. Kültürel değerlerin başında gelen, dini değerleri yaşamayı ve yaşatmayı sağlayan dini yapılar, halkın buluşma noktalarıdır. İnsanlar bu ortak paydada çoğunlukla ibadet saatleri doğrultusunda bir araya gelmektedir.

Malatya, geçmişten günümüze farklı din ve ırka mensup insanların bir arada yaşadığı kozmopolit bir şehirdir. İslamiyet harici dine mensup insanlar, o şehre aidiyet duygusunu yaşamak için en önemli kültürel değerlerden olan ibadethanelerini faaliyette görmek isterler. Yapıldığı dönemden dolayı geçirdiği süreç, uğradığı tahribat ve koruma altına alınmama gibi nedenlerle birçoğu günümüzde ayakta kalamamıştır. Bu yok oluşun önüne geçmek için 2005 yılında yapılan yasal düzenleme sonrası Koruma Uygulama ve Denetim Büroları (KUDEB) kuran yerel yönetimler, kültür varlıklarıyla ilgili uygulama ve işlemleri yürütme sorumluluğunu almışlardır.

Koruma uygulamalarında kültür varlıklarının mümkün oldukça az müdahale, özgün malzeme kullanımı ve teknik değişiklikler yapmadan gelecek nesillere aktarmak amaçlanmalıdır. Sadece dış görünüş değil; taşıyıcı sistem özelliklerinin de değiştirilmeden korunmasına özen gösterilmelidir. Onarımda sadece biçimi korumaya odaklanarak yapılan yenilemeler, özgünlüğe zarar vermekte ve yapının dönemsel özelliklerinden uzaklaştırmaktadır. (Ahunbay,2021:30) İşlev değişikliği ise; tarihi yapıların çevresel faktörler, ekonomik nedenler, sosyo-kültürel değişimler gibi farklı nedenlerle devam ettirilemeyen özgün işlevlerinin yerine mimari, estetik, sosyal ve kültürel değerlerini koruyarak, yeni kullanıcı gereksinimlerine cevap verecek şekilde, mekânsal gereklilikleri yerine getirecek müdahaleleri de içeren yeni kullanım olanaklarının oluşturulmasıdır. Böylelikle tarihi yapıların ve alanların gelecek nesillere aktarılması, fiziksel ve kültürel sürekliliğin sağlanması, yapı ve alanların yeniden değerlendirilerek ekonomik ve kültürel ortama katkısının sağlanması, mevcut çevre

görünümünün güzelleştirilerek kentin ihtiyaçlarını karşılaması adına gerekli bir uygulama olarak nitelendirilir (Gazi ve Boduroğlu, 2015: 59).

Cami, kilise, sinagog, gibi ibadet yapılan mimari miraslar günümüzde de özgün işlevini devam ettirmektedir. Restorasyon sonrası ise; birçok tarihi yapı fonksiyonelliği dışında kullanılmaya başlamıştır. Kamusal alan mahiyetindeki bu özel mekanlar kimi zaman galeri görevi üstlenip sergileme mekanına dönüşürken, kimi zaman ise sanatçılara tasarım yaparken esin kaynağı olmuştur. Mekân-sanatçı-sanat eseri ilişkisine katkı sağlayan, tarihi dokuyu koruyarak restorasyon sonrası günümüze kadar gelmesine vesile olan, Malatya Büyükşehir Belediyesi KUDEB tarafından 2021 yılında restorasyonu tamamlanan Taşhoron Kilisesi hem ibadete açılmış hem de Kültür ve Sanat Merkezi olarak faaliyete başlamıştır.

Taşhoron Kilisesi, restorasyon süreci ve sonrasında ziyaret edilerek mekân estetik bakış açısıyla gözlemlenmiştir. Mimari heybeti, taş süsleme unsurları, kitabesi, aydınlatma pencereleri, apsisi, bema bölümü, vaftiz odası gibi öne çıkan detaylar, koruma ve onarımın geçirdiği başarılı süreci kanıtlamaktadır. Restorasyon sonrası mekân, nesnel özelliklerin yanı sıra öznel olarak değerlendirilmiştir. Anlatımı hareketli hale getirmek için, üç boyutlu anlatım dili olan heykel formları simgesel olarak tasarlanmıştır.

2. RESTORASYON

Restorasyon, bir sanat yapının, tahribatlardan korunması, bozulmasının önlenerek daha uzun süre hayatta kalması, tarihi belge niteliğini koruyarak, geleneksel ve bilimsel yöntemlerden faydalanılarak yapılan bilinçli girişimlerdir. Onarılacak yapının korunma durumuna göre uygulanacak restorasyon işlemleri farklılık gösterir (ESA, 1997:1553).

Restorasyon kavramı sadece tamirat değil, teknolojik gelişmeler doğrultusunda çağın gerekliliğiyle yapıyı ayakta tutmaya çalışmaktır. Çağdaş restorasyon tekniklerini uygularken, insanların tarihini belgeleyen yapıtların kimliğine aykırı müdahaleler yapmak yapının görsel bütünlüğüne zarar verir. Estetik ölçütler kişiden kişiye ve toplumdan topluma farklılık

gösterdiği için kesin bir güzellik nitelendirmesi yapılamasa da estetik bir bakış açısıyla restorasyonu tamamlamak gerekir.

Hatalı malzeme kullanımı, yanlış inşaat tekniği uygulama, doğal afetler, terk edilerek bakımsız bırakmak, savaş, yangın gibi insan eliyle yapılan tahribatlar, gelişigüzel yapılaşma ve çevresel faktörler, yapının onarım süreci geçirmesine neden olur. Hasar tespiti sonrası yapılan restorasyon planlaması ile yapının estetik ve tarihi değerini korumayı amaçlayan onarım süreci başlar. Bakım sonrası koruma ve onarım ile yapının sürekliliğini sağlamak amaçlanır.

Taşınmaz kültürel varlıkların korunması için, Venedik Tüzüğü (1964) ile uluslararası ilkelerin belirlenmesi çalışmaları önemli katedilmiş bir yoldur. Belirli aşamalardan geçen kültürel varlıklar kavramı ve koruma yöntemleri, gelişen teknoloji olanakları sayesinde hızla değişikliğe uğramıştır. Yapıların korunma sürecinde, bahsi geçen yapının tanımını, manevi değerlerini, anlamını ve ruhunu göz önünde bulundurmak gerekir (Erder, 2020:15-16). Her yapıt var olduğu çevre ve toplum içinde değerlendirildiğinde kültüre ait öğeleri yansıttığı gözlemlenebilir. Ayrıca yapıldığı dönemin özellikleri göz önünde bulundurularak yapıtın sanat değeri, mimari tasarım ilkeleri ve tipolojik değerlendirmesi yapılabilir.

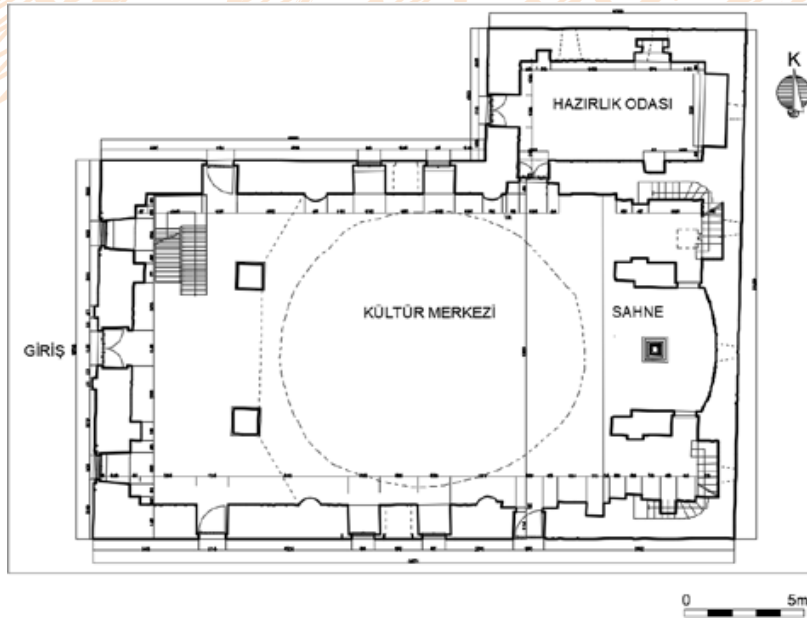
Restorasyon sonrası yeniden kullanım, gerekli görülen bir kavramdır. Sürekli bakım yapılarak yapının ayakta kalmasını sağlamak için, yeniden kullanım şarttır. Yapının özgün tasarımı ve bütünlüğünü bozmadan, uygun bir yeni işlev kazandırılarak da yeniden kullanım ve yeni ihtiyaçları karşılayabilir hale getirme sağlanabilir (Zakar ve Eyüpgiller, 2020:44). Yeniden işlevlendirme ile yapının bütünlüğüne ve işlevine adaptasyon sorunu yaşamaması için doğru planlama ve restorasyon süreci geçirmesi gerekir. Malatya Taşhoron Kilisesi ise; aslına ve işlev değişikliğine uygun bir restorasyon süreci geçirmiştir.

2.1. Taşhoron Kilisesi

Malatya İli, Yeşilyurt İlçesi, İlyas Mahallesinde yer alan, 1893 yılında yapımı tamamlanan bir Ermeni Kilisesidir ve orijinal adı Surp Yerrortutyun' dur. Yapı malzemesinin taş olmasından

dolayı yapıldığı yıllar Taş Kilise, günümüzde ise Taşhoron Kilisesi ismiyle anılmaktadır (Alboyacıyan, 2019: 184). 1893 yılında Malatya’ da meydana gelen depremde zarar gören kilise kubbesinin 1905 yılında onarımı tamamlanmış, 1969 yılında yaşanan yangın sonrası ise tamamen çökmüştür (Mildanoğlu, 2020). Ana duvarları sağlam kalan yapının daha fazla zarar görmemesi için kapı ve pencere boşlukları moloz taş ile kapatılarak 2013 yılına kadar ayakta kalması sağlanmıştır. 2013 yılında başlanıp çeşitli nedenlerle yarım kalan restorasyon çalışmaları 2021 yılında tamamlanmıştır.

Restorasyon çalışmasına başlamadan önce, yapının bozulmasına neden olan etkenler belirlenmiş, proje hazırlanarak rölevesi çıkarılmış, fotoğraflarla belgeleme, analiz ve restitüsyon çalışmaları yapılmıştır. Restorasyon esnasında ise; sağlamlaştırma, bütünleme, yenileme, yeniden kullanım, çağdaş ek bina yapımı ve temizleme gibi restorasyon teknikleri uygulanmıştır. Yapı yeni işlevine uyarlanırken, mevcut mimari yapısı, bütünlüğü ve karakteri korunmuştur.



Görsel 1: Malatya Büyükşehir Belediyesi Koruma Uygulama ve Denetim Bürosu, Restorasyon Sonrası Taşhoron Kilisesi Zemin Kat Planı, 2019

1335 m² alan üzerine kurulu kilise, 15,90 x 26,40 metre boyutunda, bazilika planlı dikdörtgen bir yapıdır. Taşıyıcı duvarları kesme taştan, dolgu duvarları ise moloz taştan yapılan kilise, Anadolu'daki tek kubbeli kiliselerin önemli örneklerinden biridir (Görsel 2). Ana giriş kapısı batı cephesinde yer almaktadır ve mermerle süslenmiştir. Kapı üstüne ise yine mermerden yazılmış bir kitabe yerleştirilmiştir (Görsel 4). Ayrıca güney cephesinde iki adet, kuzey cephesinde bir adet, yapıya sonradan eklenen vaftiz odasının batı cephesinde bir adet daha kapı yer almaktadır. Kiliseden bağımsız olarak kuzeydoğuda, bahçeye, modern bir mimariye sahip kafe de inşa edilmiştir.



Görsel 2: Taşhoron Kilisesi Ön Cephe



Görsel 3: Taşhoron Kilisesi Arka Cephe



Görsel 4: Taşhoron Kilisesi Ana Giriş Kapısı

Batı cephesinden girişte iki adet ve ana giriş kapısının tam karşısında iki adet fil ayak yer almaktadır (Görsel 5). Bunlar dışında iç mekandaki mevcut dört adet taşıyıcı ayak, kuzey-güney cephedeki duvarlara gömülü haldedir. Böylelikle kilisenin taşıyıcı sistemi sekiz adet ayak üzerindedir.



Görsel 5: Taşhoron Kilisesi Sağ Duvar Fil Ayak Kesiti

Sekizgen formdan oluşan kemerlerden kubbeye geçişi sağlayan 12 kenarlı taş kasnak 3,5 metre yüksekliğindedir ve kasnak üstüne mekânı aydınlatmayı sağlayan 12 adet pencere yerleştirilmiştir (Görsel 6).



Görsel 6: Taşhoron Kilisesi Kubbe Pencereleri

Batı cephesindeki ana giriş kapısının tam karşısında yer alan bema bölümü zemin kotundan yüksekte yer almaktadır ve ön kısmı bitkisel bezeme motifli taş bloklarla süslenmiştir. Bema bölümünün sağ ve solunda, odalara çıkmayı sağlayan birer taş merdiven vardır (Görsel 7).



Görsel 7: Taşhoron Kilisesi Bema Bölümü

Hem içerden hem de dışarıdan giriş yapılabilen, aydınlatması tepe pencerelerden sağlanan en büyük oda mahiyetindeki vaftiz odasına, vaftiz havuzu yerleştirilerek kilisede tüm ritüellerin yapılabilmesine olanak sağlanmıştır (Görsel 8).



Görsel 8: Taşhoron Kilisesi Vaftiz Odası

3. ÖZGÜN SERAMİK HEYKEL YORUMLAR

Sanatın dili olarak nitelendirebileceğimiz özgün tasarımlar, duygu ve düşüncelerimizi aktarırken kullandığımız araçlardır. Günümüzde tarihi yapıların restorasyon sonrası fonksiyon değişikliğiyle halka açılmasıyla birlikte yapı-insan ilişkisi artmış, insanlar tarihi yapıları hayatlarına dahil etmiştir. Yaşayan mekanların geçmişten günümüze süre gelen hikayeleri, sanatçılara ilham kaynağı olmaktadır. Malatya’da Ermeni vatandaşların yoğun yaşadığı

mahallede yer alan Taşhoron Kilisesi, geçirdiği tarihsel süreç içerisinde birçok insanın hafızasında farklı hikayelerin başrolündedir.

İnsanların düşünce, konuşma ve ibadet özgürlüğünün engellenmesi, azınlık olarak yaşamayı daha da zorlaştırmaktadır. Düşündüklerini dile getiremeyen, dini değerlerini inandıkları gibi yaşayamayan, etnik kimliğini toplumsal baskı yüzünden saklamak zorunda kalan insanların üzerindeki baskıyı ve geçirdiği tarihsel süreç sonrası yapılan restorasyonla yeniden ayağa kaldırılan yapının geldiği noktayı ifade etmek amacıyla tasarlanan heykel formları, özgün tasarımları oluşturmaktadır.

3.1. Görmedim- Duymadım- Bilmiyorum

İnsan, doğası gereği konuşmak ve paylaşmak ister. Yaşadığı toplumda özgürce düşüncesini ifade edemeyen, dini inanışını gizleyen, hatta ismini bile değiştirmek zorunda kalan insanlar, korkuyla yaşamaya, zamanla içinde yaşadığı ortamdan uzaklaşarak iletişim sağlamamaya başlar ve içine kapanır. Bu insanların ruh halini göz önünde bulundurarak pişmiş şamot çamuru ile şekillendirilen heykel formları, 1050 ° C sırlı pişirim yapılmıştır (Görsel 9-10).



Görsel 9: Fatma Berna AKALIN, Görmedim-Duymadım- Bilmiyorum I, Şamot Çamuru, Elle Şekillendirme, 15x15 cm, 2019



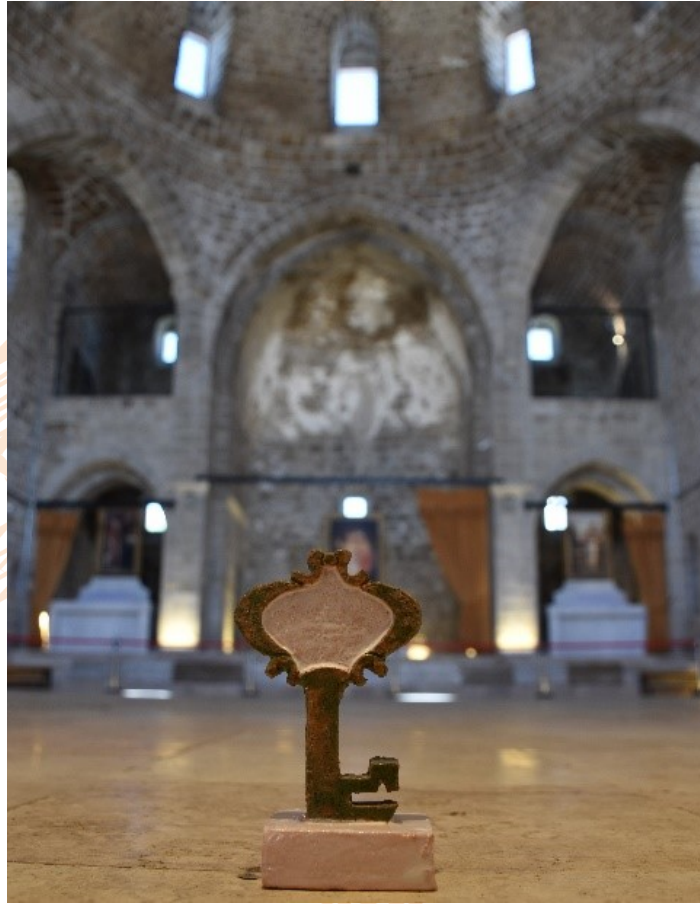
Görsel 10: Fatma Berna AKALIN, Görmedim-Duymadım- Bilmiyorum II, Şamot Çamuru, Elle Şekillendirme, 13x33 cm, 2019

3.2. Anahtar

Anahtar, kapıyı hem açmak hem de kapatmak için kullanılan, iç mekânı dış mekâna karşı korumaya olanak sağlayan kapının en önemli donatı unsurudur. Anadolu mimarisinde önemli yere sahip olan kapı, tokmak, kilit ve anahtarlar, kültürel ve dönemsel farklılıklar göstermektedir. Özellikle asma kilitli anahtar ve bronz ya da pirinçten yapılmış büyük boy anahtarlar yaygın kullanılan türlerdir.

Taşhoron Kilisesi restorasyon öncesi, yer yer yıkılmış duvarların arasında kalan içi ve bahçesiyle, çocukların oyun alanına dönüşen, dil ve din ayrımı yapmadan en samimi arkadaşların edinildiği sosyal bir alandır. Mevcut şartlarda ibadethane olarak kullanılmayan,

yıkılma ile karşı karşıya kalan kilise, birçok olumsuz olaya şahit olmuştur. 1980’li yıllarda baş gösteren sıkıyönetim olayları ile kilisenin dış kapısı kapatılmıştır. Kilisenin 2021 yılında faaliyete geçmesiyle birlikte her gün açılıp kapatılan mekânın, tarihsel süreci göz önünde bulundurulduğunda kullanılan anahtar özelliklerinden yola çıkarak, pişmiş şamot ve stoneware çamuru ile şekillendirilen anahtar formları, 1050 ° C sırlı pişirim yapılmıştır (Görsel 11- 12).



Görsel 11: Fatma Berna AKALIN Anahtar 1, Şamot Çamuru, Elle Şekillendirme, 6x13 cm, 2021



Görsel 12: Fatma Berna AKALIN, Anahtar 2, Ştoneware Çamuru, Elle Şekillendirme, 10x11 cm, 2021

3.3. Özgürlük

Baskı, kısıtlama ve zorlama olmaksızın insanın kendi iradesiyle davranma durumu diyebileceğimiz özgürlük, oldukça geniş bir yelpazede ele alınabilecek bir kavramdır. Kimi zaman bir probleme dönüşen özgür olma hissi, kimi zaman ise rahatlama sağlamaktadır. Ön yargılara karşı korkuyla yaşayan zihinler bir yanda sonbaharı yaşayıp yaprak dökerken, diğer yanda ise umudunu kaybetmeyerek kuşlar gibi özgürce uçacağı günü hayal etmektedir.

2021 yılında tamamlanan restorasyonla birlikte Taşhoron Kilisesi ibadete açılarak ilk ayın yapılmış, Ermeni vatandaşlar ibadet özgürlüğüne kavuşmuştur. Bu düşünceden yola çıkarak oluşturulan heykel formu pişmiş stoneware çamuru ile şekillendirilip, 1050 ° C sırlı pişirim yapılarak, ahşap silindir yüzey üzerinde kompozisyon haline getirilmiştir (Görsel 13).



Görsel 13: Fatma Berna AKALIN Özgürlük, Stoneware Çamuru, Elle Şekillendirme, 9x13 cm, 2022

4. SONUÇ

Tarihi yapılar, yapıldığı dönemin kentsel ve mimari tarzını yansıtan, kültürel ve fiziki sürekliliği sağlayan, geçmişi gelecek nesillere aktaran belge niteliğinde evrensel değerlerdir. Zamana karşı ayakta kalma mücadelesi veren bu değerlere sahip çıkarak güncelliğini korumak ve sürdürülebilirliğini sağlamak gerekmektedir. Günümüzde en yaygın tercih edilen sürdürülebilir koruma yöntemi olan yapıya yeniden işlev kazandırma, var olan işlevini reddetme olarak görülmez. Bakım ve onarımla birlikte yeniden ayağa kaldırılan yapı hem var olan işlevini sürdürmüş hem de işlev değişikliği ile sürekli kullanılabilir hale gelmiştir. Ayrıca yapı

günlük hayata dahil edilmiş, kent silüetine katkı sağlamış ve kaybettiği prestiji yeniden kazanmıştır.

Kiliseler, inşa edildiği bölge ve yapıldığı dönem itibariyle kullanılan malzemede ve planda farklılık göstermektedir. Kutsal Üçlü Birliği sembolize eden üç apsisi olarak yapılan kiliseler, Üç Horon Kilisesi olarak adlandırılır. Tek kubbeli, dikdörtgen planlı ve tescilli Ermeni Kilisesi olan Taşhoron Kilisesi de bu kilise türüne örnektir. Kilise, tarihi kimliğine uygun restore edilerek yaşayan tarihsel bir mekân oluşturulmuştur. Kazandırılan yeni işlevi ile birçok sanatçının eserleriyle birlikte bir araya gelmesine olanak sağlayan bir galeri görevi üstlenmiştir. Merkezi bir konumda olması nedeniyle çok sayıda yerli- yabancı turist tarafından ziyaret edilen, kafesinde zaman geçirilen sosyal bir alan olmuştur.

Seramik heykellerin üretimi, mekânı ve insanı anlama, algılama ve anlam yükleme kavramları aracılığıyla yapılmıştır. Geçmişin kapıları aralanarak mekânın hafızası irdelenmiş, mekâna ait anıları olan insanların anlatımları seramik heykel formlarda şekil almıştır. Eserler, anlatım ve aktarım yöntemi görevini üstlenerek duyguları ifade etme aracına dönüşmüştür. Kilise, kültür ve sanat merkezi olarak kazandığı yeni kimlikle de sanat eseri sergileme mekânı olarak değerlendirilmiştir. Yaşayan mekân, eser ve izleyiciyi buluşturma noktası olmuştur.

KAYNAKÇA

AHUNBAY, Z. (2021), *Kültürel Mirasını Koruma İlke ve Teknikleri*, İstanbul, YEM Yayın, s.30.

AHUNBAY, Z. (1997), ''Restorasyon'', *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, YEM Yayın, 3.Cilt, s.1553.

ALBOYACIYAN, A. (2019), *Malatya Ermenileri: Coğrafya- Tarih- Etnoğrafya*, (Çev. S. Malhasyan), İstanbul, Aras Yayıncılık, s.184.

ERDER, C. (2020). *Tarihi Çevre Algısı*, İstanbul, YEM Yayın, s.15-16.

GAZİ, A., BODUROĞLU, E. (2015), İşlev Değişikliğinin Tarihi Yapılar Üzerine Etkileri ''Alsancak Levanten Evleri Örneği'', *Megaron*, 10(1), s.59.

MİLDANOĞLU, Z. (2020), *Ermenice Basında 1893 Malatya Depremi*, <http://www.agos.com.tr/tr/ yazi/23551/ermenice-basinda-1893-malatya-depremi> (Erişim Tarihi: 26.04.2022).

ZAKAR, L., EYÜPGİLLER, K.K. (2020), *Mimari Restorasyon Koruma Teknik ve Yöntemleri*, İstanbul, Ömür Matbaacılık A.Ş., s.44.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1 Malatya Büyükşehir Belediyesi Koruma Uygulama ve Denetim Bürosu Arşivi, 2019.

Görsel 2 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 3 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 4 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 5 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 6 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 7 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 8 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022

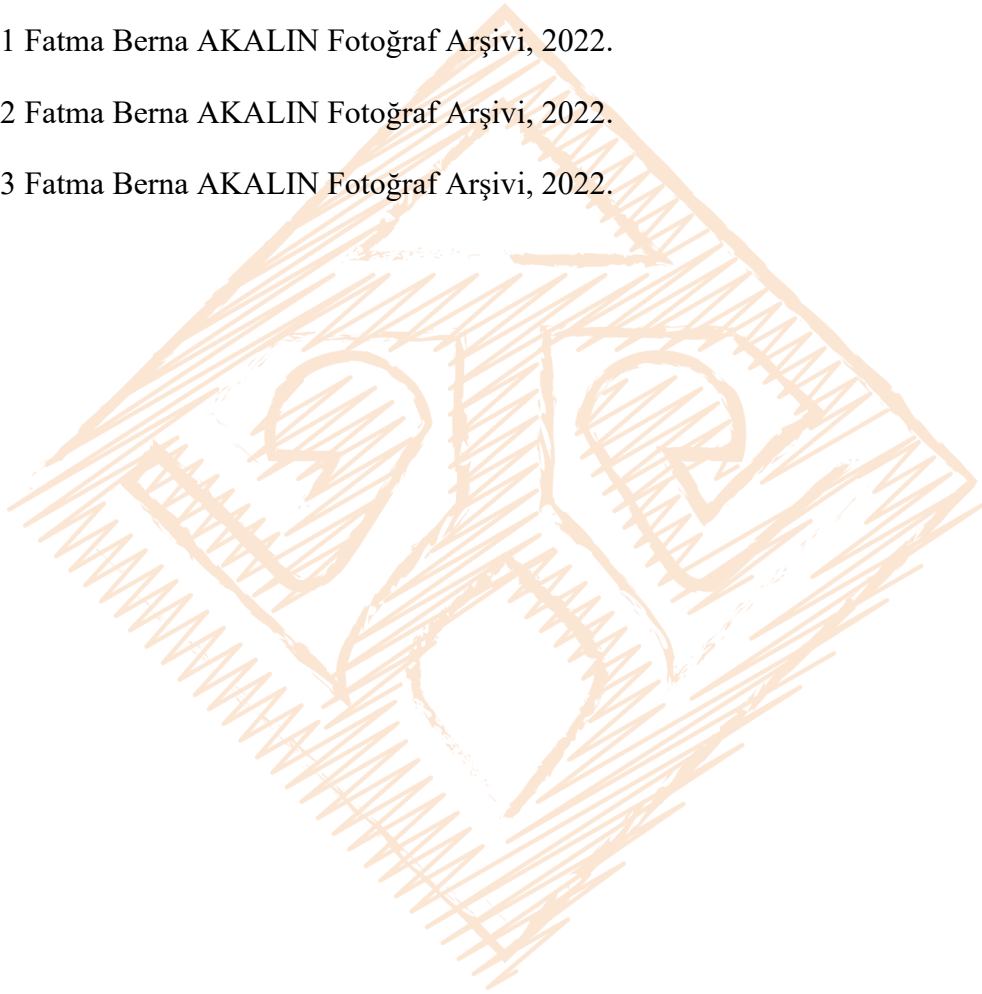
Görsel 9 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 10 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 11 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 12 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.

Görsel 13 Fatma Berna AKALIN Fotoğraf Arşivi, 2022.



Makale Türü: Araştırma
Gönderim Tarihi: 6 Aralık 2022
Kabul Tarihi: 27 Aralık 2022

EDWARD HOPPER'IN KAÇIŞ MANEVRALARI: PENCERELER EDWARD HOPPER'S ESCAPE MANEUVERS: WINDOWS

Rabia DEMİR¹ - 0000-0003-1475-9133, Nazif GÜR² - 0000-0002-4105-7586

ÖZET

Araştırmada, içerisi-dışarıyı için bir iletişim alanı olan pencere, Edward Hopper resimlerinde mekân ve insan ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Zira iç ve dış, özel ve kamusal arasında geçiren, uzamsal bir belirsizlik çizen pencere tam da bu yönüyle ne içeride ne de dışarıda; mahremiyet alanı ve kamusalın bulanıklaştığı arafta bir yerdedir. Araştırmada, arafta olma durumuyla pencere, resimlerinde sade üslubuyla günlük yaşamın sıradan konularını ele alan ve yalnızlaşmış modern bireyle aynı kaderi paylaşan Hopper resimleri üzerinden okunur. Çalışmaları hem geleneksel hem de modern görünen Hopper'in tasvir ettiği yerler; tanıdık ve yabancı, rahat ve rahatsız edicidir. Bu karşıtlık figüre de sirayet eder ki figürler, 1930'lu yılların olumsuz etkileriyle kendine ve topluma karşı yabancılaşmış; boşlukta, umutsuz, çaresiz, kendi hayal âlemlerine dalarak içinden çıkılamayacak bir durumda ve arada kalmış gibi görünür. Arada kalmışlığın mekânsal karşılığı olan pencere bazen dışa bazen de içe açılarak içerinin ve dışarının diyalektiğini yineler. Dolayısıyla pencereden dışarıya bakarak hayal dünyasına ağmaya çalışan figür için Hopper resminde pencere, öznenin dışarı açılmasına olanak tanıyan bir araç olarak görülür.

Anahtar Kelimeler: Edward Hopper, Mekân, Pencere, Yalnızlık

¹ Doç., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü, rabiad3547@gmail.com

² Arş. Gör., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ngur_@hotmail.com

ABSTRACT

In the research, the window, which is a communication area for “inside” and “outside” is discussed in the context of space and human relations in Edward Hopper’s paintings. Because the window, which draws a permeable, spatial uncertainty between interior and exterior, private and public, is neither inside nor outside with this aspect; It is in a place in the purgatory, where the sphere of privacy and the public are blurred. In the research, the window with the state of being in limbo is read through Hopper’s paintings, which deal with the ordinary issues of daily life with their plain style and share the same fate with the isolated modern individual. The places Hopper depicts, whose work looks both traditional and modern; familiar and foreign, comfortable and disturbing. This contrast also spreads to the figure, which, with the negative effects of the 1930s, alienated them from themselves and the society; He seems to be in a vacuum, hopeless, helpless, in a situation that he can’t get out of by diving into his own dream worlds and stuck in between. The window, which is the spatial equivalent of being in between, sometimes opens to the outside and sometimes to the inside, repeating the dialectic of inside and outside. Therefore, the window in Hopper painting is seen as a tool that allows the subject to open up, for the figure trying to enter the world of imagination by looking out the window.

Keywords: *Edward Hopper, Place, Window, Loneliness.*

1. GİRİŞ

Sanat tarihsel süreçte mekânın bir parçası olarak pencere, sıklıkla ele alınmış olsa da Hopper’da pencerenin mekânsal araç dışında metafora dönüşmesi dikkat çeker. Bunda Hopper’ın eserlerindeki en yaygın konulardan biri olan, pencere kenarında duran veya oturan kadın figürünün etkisi göz ardı edilemez. Hopper’ın resimlerinin öznelere tarafından paylaşılan bir keder olarak yalnızlık ve yabancılaşma duygusu figürlerin neredeyse tamamının ortak paydası olarak dikkat çeker. Bu figürlerin hemen hepsinde göze çarpan melankolik ruh durumlarının yansımada Hopper’ın ışık, renk gibi kompozisyon kullanımının yanı sıra mekân ve mekânın parçası olarak pencerenin özel konumuna dikkat çekmek gerekir.

Burada sanat tarihsel süreçte pencere imgesine geçmeden önce Ortaçağ’ın kilise ve katedrallerindeki ışığın içeri girmesini sağlayan sivri vitray pencerelerinin önemini hatırlamak faydalı olacaktır. Ayrıca, 15. ve 16. yüzyılda, resimdeki üç pencerenin baba-oğul-kutsal ruh üçlemesini ifade etmesi; Raffaello Sanzio’nun 1509-1511 tarihli “Atina Okulu” ve Leonardo Da Vinci’nin 1495-1498’e tarihlenen “Son Akşam Yemeği” başta olmak üzere birçok resimde sıklıkla ele alındığı bilinmektedir. Pencere üzerindeki ikonografiye bakıldığında esas olarak Rönesans’tan ve özellikle Flaman ve Toskana ressamlarından gelir. Örneğin Van der Weyden (Saint Luke Drawing the Virgin, 1435) ve Jan Van Eyck (Madonna Of Chancellor Rolin, 1435), Filippo Lippi (Annunciation, 1443) ve Botticelli (The Cestello Annunciation, 1489) Meryem Ana’yı pencere çerçevesinin yanında resmeder. Aynı strateji Lorenzo Costa’nın “Kutsal Aile” isimli resminde de görülür.



Görsel 1. Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği*, 4,6x8,8m., 1495–1498. **Görsel 2.** Sandro Botticelli, *The Cestello Annunciation*, 150x150cm., 1489.

Rönesans sanatçısı Andrea Mantegna ise “Camera Degli Sposi” (1460) isimli eserini Mantua’da evlilik törenlerinin yapıldığı sarayın tavanındaki freskte, batı sanat tarihinde ilk kez gökyüzüne doğru açılan bir görünüm illüzyonunu, cennete açılan bir pencere metaforu kullanarak resmeder. Resimde pencereden (gökyüzünden) aşağıya doğru bakan melekler adeta yeni evlileri izleyerek şahitlik yapmaktadır. Pencere, 15. yüzyılın ikinci yarısından 18. yüzyılın ikinci yarısı boyunca resimlerde yer almış ancak iç ve dış arasındaki bağlantıyı pencereyle gösterme eğilimi 18. yüzyılda özellikle Hollanda resim sanatında enteriyör resim çalışmalarında daha belirgin hale gelmiştir. Bu anlamda akla ilk gelen Johannes Vermeer’in ev içini betimlediği resimlerinde görülen pencere – figür ilişkisidir. Bu resimlerde kadınlar çoğu zaman dalgın bir halde ve tek başına bir pencerenin önünde bazen mektup okurken bazen de bir ev işi yaparken resmedilmiştir.

Pencereden dışarı bakmak bir nevi yolculuğa başlamak, yola çıkmak, en azından hayali yansıtma ya da hayal kurarak dünyanın manzarasına girmek olarak yorumlanabilir. Romantizm akımının önemli temsilcilerinden Alman Caspar David Friedrich’in “Woman at a Window of” (1822) isimli eserinde pencereden bakan kadının bu görüntüyü somutlaştırdığı söylenebilir. Çünkü Romantizmde arkası dönük figür aynı zamanda doğaya duyulan özlemi ifade eder. Resimde koyu kahverengi renkleriyle kasvetli iç mekân dünyevi olanı temsil ederken, pencereden dışarıya doğru açılan renkler, gökyüzüne doğru uzanan kavaklar ve tekneler

cennetle/doğayla ilişkilendirilir. Diğer taraftan, Pierre Bonnard'ın “House in the Courtyard” (1845) isimli eserinde olduğu gibi kimi zaman ressamlar pencereyi, izleyicinin bakışını belirli bir sahneye veya konuya yönlendirme, bir sahnede görülen/gösterilmek istenen güzelliği çerçeveleme aracı olarak da kullanmışlardır. Bonnard gibi Henri Matisse de “Open Window” (1905) isimli eserinde, pencereyle izleyicinin bakışını yönlendirir ve dünyaya açılan bir manzara olarak sunar. Avukatlık bürosunda çalıştığı dönemde pencere motifini sıklıkla kullanan Matisse'in bu dönem yaptığı resimlerde pencere, sanatçının manzaraya verdiği duygusal yoğunluğu yansıtmaya çalışarak, ruha açılan pencere metaforu olarak bir anlam kazanır. Diğer taraftan pencere, Norveçli izlenimci ve sembolist Edward Munch'un “Girl Looking Out The Window” (1893) isimli eserinde olduğu gibi; iç mekânı dış dünyadan ayıran geçiş nesnesi olarak yerini alır. Resimde, karanlık bir odada ayakta durarak, pencereden dışarıya bakan kadının neye baktığının belirsizliği resme gizem katarken pencereyi de arzu nesnesine dönüştürür.

Tüm bu anlamların yanı sıra resimde pencere, bazen özgürlüğün ya da özlemin sembolü olarak karşımıza çıkar. Burada, İngiliz ressam Evelyn de Morgan'ın 1907 tarihli “The Prisoner” isimli eserinde görülen hapisane penceresinin, resimdeki kadının özgürlüğe ve güneş ışığına duyduğu özleminin bir metaforuna dönüştüğünü söylemek gerekir. Benzer şekilde, Salvador Dali'nin 1925'de Friedrich'in “Woman at a Window” isimli eserine benzer bir kompozisyonla oluşturduğu “Young Woman at a Window” resmi ele alınabilir. Resimde yine arkadan görülen figür, sonuna kadar açık ve resmin büyük bir bölümünü kaplayan pencereden denize bakmaktadır. Pencere bu kez ulaşılmaz bir yerin eşiği olarak, gerçekleşmemiş bir kaderin ve özlemin metaforu haline gelmiştir.

Öyle görülüyor ki pencere, sanat tarihi boyunca başka olası dünyaları bulmanın ya da hayal etmenin sonsuzluğunu sağlayan kurtarıcı bir boşluk olarak sanatçıların eserlerinde yer alır. Bu sanatçılardan biri olan Amerikan realizminin önde gelen sanatçılarından Edward Hopper'ı pencere nesnesini kullanımını bakımından diğer sanatçılardan farklı kılan ise hemen hemen tüm

resimlerinde pencereyi dış dünyanın yalnızlığını ve soğukluğunu göstermede metafor olarak kullanıyor olmasıdır.

2. HOPPPER'DA PENCERE'DEN İÇE VE DIŞA BAKMAK

Edward Hopper, çağdaş sanat tarihindeki hatırı sayılır etkisinden dolayı dönemin heykeltıraşlarının, film yapımcılarının ve fotoğrafçıların eserlerine ilham kaynağı olur. Resimleri halen dünya çapında kolektif hayal gücünün parçası olarak kabul edilir. Belki de Hopper hakkındaki ana paradokslardan biri, aynı zamanda hem çok tanıdık hem de oldukça bilinmeyen olmasıdır. Bu da onun tam olarak anlaşılmasını engelleyerek, resimlere gizemli bir atmosfer katar. Hopper'ın resimlerinin, çoğu eleştirmene göre tam olarak anlaşılabilmesi, tasvir edilen gerçeklik hakkında çok az şey bilinmesinden kaynaklıdır.

Amerikan tarihindeki travmatik olayların³ yaşandığı döneme şahit olan Hopper, resimlerindeki tematik kurguyu bu olayların toplumdaki yansımalarını gözlemleyerek şekillendirir. Krizin duyguları ile modern zamanların duyguları birbirinin aynıdır; yabancılaşma. Resimlerinde de izleyiciye aynı duyguyu hissettirmektedir. Sanat tarihçisi Robert Hobbs, Hopper'ın sanatının gerçek konusunu anlamak için izleyicinin de yabancılaşma duygusunu yaşaması gerektiğine dikkat çekerek ancak o zaman Hopper'ın çalışmalarının “bir fikrin resmedilmesinden ziyade, bir duygunun denklemine” (1987, s. 59) benzetilebileceğini savunur.

Hopper'ı çağdaşları arasında değerli kılan, sıradan nesnelere, sùretleri ve olayları/vakaları yok saymayarak manaya yönelmesi ve sanat nesnesine dönüştürmesi olarak kabul edilir. Çağdaşları

³ 20. yüzyılda ikinci sanayi devriminin gelişimiyle birlikte büyük kalabalıkların yaşadığı şehirler modern yaşamın vazgeçilmez mekânı haline gelir. Bunun paralelinde şehirlerin yapısı ve insanların tekipleştiği bir ülke görünümü ortaya çıkar. İnsanlar arasındaki ilişkiler giderek kopması, bireyin kendini sosyal yaşamdan izole etme eğilimi ile bireysellik ön plana çıkmaya başlar. 1929'da başlayan “Büyük Buhran” Amerika birleşik devletlerinde ve 10 yıl içerisinde tüm dünyayı ekonomik kriz dönemine sokar. Pazar daralmasının şiddeti ülke genelinde Amerikalıları etkilemiş, en görünür etkiler arasında işsizlik, evsizlik ve Amerikalıların yaşam standardında belirgin bir düşüş olmuştur. Tüm bu olumsuzluklara rağmen Amerikan kültürü ve tarihinde dayanıklılık ve gururu besleyecek olanın sanat olacağı inancıyla WPA projesi kurulmuştur. Hükümet programları aracılığıyla üretilen sanatla, hem dönemin zorluklarını hem de daha iyi bir Amerika vizyonu resmedilmiştir. <https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/uncovering-america/great-depression.html>. (Erişim: 19.09.2022).

olan De Chirico, Balthus ve Magritte gibi ressamın aksine Hopper sürrealist/gerçek-üstücü görselliği kullanmadan izleyicisini gerçeğin üstüne çıkararak düşsel âlemin kapılarını aralar (Yılmaz, s. 61). Bu anlamda Hopper, Amerikan sanatı türünün öne çıktığı II. Gerçekçiliğe yakın olarak durur. Yaşamdandan ya da doğadan bağımsız bir “arı resim” yaratma dürtüsünün mümkün olmadığını söyleyen Hopper, temsille gerçeği değil gerçeklikle temsili işaret ederek, madde ile mana arasındaki ince tabakayı kaldırır ve anlama ilişkin içeriksel öğeleri yüzeye çıkarır.

Resimlerinde her zaman samimi bir dil kullanan Hopper, bu nedenle izleyiciye kendisini yabancı hissettirmez. Dolayısıyla izleyici kendinden bir şeyler bularak bir anda resimdeki figürün yaşadığı dünyanın içerisine girmiş gibi aşinalık hisseder. Aslında herkes bir parça bu mekânlarda ikamet ediyor gibidir. Kendi başlarına bakıldığında, bu hareketsiz görüntüler gizemli ve akıldan çıkmayacak niteliktedir. Bu da resimde bir sonraki sahnede ne olacağını tahmin etmeyi güçleştirirken anlatının geri kalanı için bir arzu/merak uyandırır. Dahası modern yaşamın karakteristiği olan tecrit ve kayıp duygusunun resimsel bir izdüşümü olarak yorumlanabilecek Hopper resimlerinde, söz konusu tecrit olma durumu vurgulanarak, bireyin/izleyicinin kaderini pasif bir şekilde kabul etmesinin görüntüsü yakalanır. Dolayısıyla Hopper resminde izleyicinin yüzleştığı benzer duygulanım, sanat tarihçisi ve küratör Robert Hobbs’a göre, izleyicinin yaşadığı yalnızlık duygusunun sürekliliğinin kırılmasından kaynaklanır (1987, s. 18). Hobss’un tanımından Hopper’ın resmiyle karşılaşan izleyicinin duygulanımını anlamak için burada Besim F. Dellaloğlu’nun, *Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında* adlı makalede modern çağda birey için yaptığı “sürekli yeniden üretilen bir ürün” (2003, s. 27) tanımından söz etmek gerekir. Zira modernleşme ile başlayan süreçle birlikte birey de yeniliğin ve sürekli ilerlemenin etkisiyle yeniden tasarlanır. Ancak, ilerlemenin motive edici bu gücünün vaat ettiği gerçekliğe ulaşamadığı, bireyi yalnızlığa ve umutsuzluğa sürüklediği aşikârdır. Bu anlamda Hopper, modern hayatın ivme yanılması ortadan kaldırarak izleyiciyi bu yalnızlığa ortak ederken modern dünyadaki geleneksel manevi temellerin çöküşünü de yansıtır.

Diğer taraftan Hopper eserleri, Amerikan orta sınıfının kent karşıtı tahayyüllerine hitap ettiği için ilgi çekici kabul edilir. Böylece resimleri, geçmiş zamanlara ve yerlere yönelik nostaljik

özlemlerini ifade etmeye çalışan Amerikalılar arasında bir akor yaratır. Zira Hopper, kamusal alanda yaşanan mutsuzluğun, umutsuzluğun ve yabancılaşmanın özel alana yansımalarını sunar. “Edward Hopper and the American Imagination” kitabının yazarı Deborah Lyons da bu duruma dikkat çekerek Hopper’ın; “sanatının büyük bir kısmı insanlar arasındaki başarısız ilişkilere veya insanların çevrelerinden yabancılaşmasına odaklansa da, Hopper neredeyse açıklanamaz bir özlem ve kayıp duygusunu imler.” (1995, s. xiii). Bu durum resimlerine, bir kapı eşliğinden ya da pencereden birilerini izleyen kadın imgesi ile yansır. Bu kadın aracılığıyla belki bir geçmiş zaman, insan belki de bir yer özlenmektedir.

Bu bağlamda makalede incelenen “Morning Sun”, “Eleven A.M.”, “Cape Cod Morning” ve “Women in the Sun” resimlerindeki figürler, pencereden bakarak tarifsiz özlem ve kayıp duygusunu görünür kılarlar. Zira Hopper’ın figürlerindeki bu duygu gerek arka plan gerekse figürleriyle kent yaşamının kalp kıran kuraklığının bir tür temsiline (Hobbs, 1987, s. 33) dönüşür. Hopper figürlerinin pencere ile olan bu ilişkisine resimlerin renk ve genel atmosferi de dâhil edildiğinde yalnızlık, özlem ya da yabancılaşma duygusu daha da güçlü bir şekilde hissedilir. Tablolardaki bu atmosferin herhangi bir zamanla olan bağına dahası zamansızlığına işaret eden Jean Gillies, *Art Journal*’da yayımlanan *The Timeless Space of Edward Hopper* adlı makalede, Bergsoncu sinematografik bir zaman anlayışıyla tablolardaki görüntünün ‘zamansız bir alanı’ temsil ettiğini öne sürer. Bu önermenin kökeni açıktır: Zaman olayların art arda sıralanışı olarak düşünüldüğünde, hiçbir olay olmadığında zaman duygusu da ortadan kalkar (1972, s. 404-412). Şüphesiz bu zamansızlık ve olaysızlık –figürler bakmak dışında herhangi bir eylemde bulunmaz- Hopper resimlerinin, hem modern dönemin ruhunun yansıması hem de modern zamanın sınırlarının ötesi olarak okunmasını sağlar.

Bu yaklaşımlar ışığında figürlere yeniden baktığımızda Hopper’ın kadınları, oldukları mekândan ve içerisinde buldukları olgulardan çok uzakta adeta boşluğa maruz bıraktığını görürüz. Bu boşluk ister dışsal isterse içsel nedenlerden kaynaklanıyor olsun her iki durumda da topluma ve kendisine yabancılaşmış gibi görünen figürler, yalnız ve hüznü ruh hali

içerisinde pencere aracılığıyla dışarıya bakarlar. Öyle ki bir şeyleri düzeltmek için herhangi bir çaba da göstermezler. Adeta bitkin, yorgun, umutsuz bir melankoli içerisindedirler. Nitekim ümitsizliğin solunduğu Amerika’da Hopper da benzer durumdadır. Resimlerinde modellik yapan Hopper’ın Eşi Jo’nun ifade ettiği şu sözlerde bu durum açıkça görülmektedir: “Ed sosyal bir varlıktan başka bir şey değil ve olmayacaktır. İnsanlarla hiç ilgilenmez. Onu tanıştırdığım insanlara karşı hiç kibar ve nazik değil. Arkadaşlarımdan herhangi biriyle tanışmak için bir yere gitmez.” (Levin, 1995, s. 177). Elbette eşinin bu sözleri Hopper’ın, insanları sevmediği ya da tam bir insan düşmanı olduğu şeklinde yorumlanmasa da, sanatı ve okuma tutkusuyla kendi dünyasında kaybolmuş biri olarak bilinir. Dahası çalışmaları konusunda pek konuşmamış, verdiği çok az sayıda röportajda da kısa açıklamalar yaparak, “Söyleyecek başka bir şeyim yok” gibi cümleler kullanmıştır. Dolayısıyla düşünceleri çok bilinmese de sanat görüşünü Goethe’den yaptığı “beni çevreleyen dünyayı, içimdeki dünya aracılığıyla temsil etmek” (Wagstaff, 2004, s. 17) ifadesiyle açıklar. Bu alıntı ve Hopper’ın yukarıda değinilen düşünceleri resimlerindeki figürler ile sanatçı arasındaki bağı ve figürlerin metafor olarak kullanımını güçlendirir.

Başlangıç noktası olarak, Gail Levin’in, Hopper’ın külliyyatı hakkındaki önemli bilgisine dayanarak resimlerin yorumlanmasına yönelik bazı önemli kritik katkıları gözden geçirmek yerinde olacaktır. Levin’e göre Hopper’ın resimlerinde masum bir geçmiş ile modern yaşam ve onun karmaşıklıkları arasında toplumsal bir çatışma vardır. Levin, “Hopper’ın 1920’den sonraki eserlerinde bu çatışmanın görünür kılındığını” (1980a, s. 40) öne sürer. Nitekim makalede incelenecek olan dört eser de 1920 yılı sonrasına aittir.



Görsel 3. Edward Hopper, *Morning Sun*, Tüyb., 100x71 cm., 1952.

Hopper resminin en tipik örneklerinden olan “Morning Sun” isimli eserin kompozisyonunun merkezinde, yatakta oturan, elleri, göğsüne kadar çekilmiş çıplak bacaklarına sarılı, kısa pembe slip giymiş bir kadın figürü görülür. Yüzündeki makyajı ve arkadan toplu saçları ile figür sanki bir yerlere gitmek için hazırlanmış ya da henüz yeni gelmiş gibidir. “Edward Hopper, Transformations of The Real” (1991) kitabının yazarı Rolf Gunther Renner ise figürün makyajlı yüzünü, katı, ifadesiz ve soğuk bir maske olarak tanımlar.

Resimlerinde sıklıkla insan ve sosyal izolasyon konularını, kamu-özel, içerisi-dışarıyı ikilemiyle temalaştıran sanatçının, bu resminde de benzer bir ritüeli görmek mümkündür. Resimde odaya güneş ışığının girmesine izin veren pencereye doğru bakan kadın önündeki sahneye tefekkür içinde kaybolmuş gibi kayıtsız bir şekilde oturmaktadır. Kadın, aşağıda yer alan sokağın küçük bir detayını görebilmekte ve bu, odanın dört duvarında hissedilen dinginliği ve yalnızlığı daha da artırmaktadır. Vivien Green Fryd, 2003’de yayımladığı “Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O’Keeffe” adlı kitapta psikanalitik bir bakış açısından Hopper’ın figürlerini, travmatik bir kaybın kurbanları olarak yorumlar ve sanatçının boş oda da betimlediği figürün annenin vücuduna geri döndüğü rahmi temsil edebileceği (2003,

s. 61) yönünde ilginç bir öneri sürer. “Morning Sun” da ki kadının duruşu da sanki doğumdan önceki rahim içi hayattan hatıralarmış gibi bu fikri işaretler niteliktedir. Ayrıca, pencerenin önüne gelip uzun uzun hayallere dalan kadın, hem içinde bulunduğu alanı düşsel bir şekilde kendi zihninde terk edebilir, hem de hayallerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererek karşısındaki şehir manzarası aracılığıyla hayal dünyasını dölleyebilir. Elbette Hopper bunu doğrudan dile getirmez, daha çok bakılan manzara, takip edilen bir ışık huzmesi gibi göstergelerle görünür kılar. Bu da Hopper’ın resimde pencereyi sadece mimari bir detay olarak değil, kadının dinamik bir kaçış noktası olarak ortaya koyar.

Resimde, iki dünya arasında bir bağ oluşturan güneş ışığı ile dünyanın çekiciliği adeta pencerenin süzgecinden geçerek içeri dolmaktadır. Bu yönüyle resmin iç ve dış dünya arasında bağlantı noktası olan pencere hem gerçek hem de mecazi bir işlev görür. Bu resimde ilginç olan, kadının bakışlarının iç benliğine yönelmesi ile odayla birlikte bir tutsak gibi görünmesidir. Bu anlam üzerinde duranlardan biri de “Silent Theater: The Art of Edward Hopper” kitabının yazarı Walter Wells’dir. Wells, kadını saran ışığın bir umut mu yoksa çaresizlik mi gösterdiğinden şüphe etmekte ve dış pencere çerçevesinin yeşil tonunun, bu tutsaklıktan ayrılma zamanını imleyen trafik ışığını sembolize edebileceğini (2008, s. 95) belirtmektedir. Wells gibi Mark Strand da Hopper’ın ışık kullanımına farklı bir bakış açısı getirerek, pencereden gelen ışıkla aydınlatılan Hopper’ın kadın sahnelerinde yoğun bir aşkınlık olduğu iddiasıyla “Işıktaki vahiy”den söz eder ve “Morning Sun” un “neredeysen bir müjde” (2008, s. 68) olduğunu söyler. “Morning Sun” da ki ışık, ağırlıklı olarak kadının vücudundadır. İzleyici resme baktığında, kadının güneşle kolları, bacakları ve yüzünün ısındığını, hatta güneşin sıcaklığında adeta yıkandığını açıkça görebilir. Sıcak ve soğuk arasındaki bu ayrım, iç ve dış dünya arasındaki farkı vurgulamaya da yardımcı olur. “Morning Sun” gibi sonraki eserlerinde de ışık adeta soyut bir nesne olarak tasvir edilmiştir. Işık, odanın güvenliğini ihlal eden yabancı bir muhbir gibidir. Belki de Stand’ın düşüncesinin aksine tasvir edilen ışık burada kurtuluş müjdelemeyebilir. Her ne kadar batı geleneğinde karanlık mekânın ışıkla aydınlatılmasını umutla ilişkilendirmek popüler olsa da bunun aksini düşünmekte olasıdır. Nitekim mahremiyete sızan

ışık, soğuk renklerin ve düzensiz yeşillerin anonimliğiyle adeta soğuk şehrin çatlaktan içeriye girmesi gibidir. Böylece Hopper, Batı geleneğinde ışığa atfedilen anlayışı ters düz eder. Diğer yandan Hopper'ın ışığı kullanımında, herhangi bir hikâye, eylem veya sonuca odaklanmadığı için sonuç veya çözüm de yoktur. “Morning Sun” tam olarak herhangi bir şeyin duyurulduğu bir müjde değil, olsa olsa hiçbir şeyin (aşkınlığın eksikliğinin) duyurulmadığı bir müjdedir. Hopper'daki pencereler ayrıcalıklı uzamsal imgelerse, bunun nedeni, görünen ve görünmeyeni ileten kutsal alanın “gramerini” etkileyen sınırlardır (Calabrese, 2006, s. 49-50). Bunun nedeni, ışığın, Wagstaff'ın sözleriyle, onların içinden geçerek, “iç ve dış, boşluk ve olasılık ilişkilerini” temsil etmesidir (2004, s. 26).



Görsel 4. Edward Hopper, *Eleven A.M.*, Tüyb., 1926.

Pencerenin, hem işlevsel hem de imgesel olarak birbirine bağlı anlamları vardır. Işık için işlevselliği barındıran pencere, evin dışarıya açılan gözüdür (Narlı, 2014, s. 128). “Eleven A.M.” isimli eserde de içeri ile dışarı arasındaki bağlantı pencere ile kurulur. Resmin ortasında, mavi bir koltukta elleri birbirine kenetlenmiş oturan kadının resmin kompozisyonuna hâkim olması, onun dış dünyayla ilişkisine yönelik bir belirsizliği ortaya çıkarır. Nitekim kadının teninin solgunluğu, koltuğun mavisi, duvarın yeşili, ön plandaki lambanın koyu

kırmızısı ile güçlü bir tezatlık oluşturması kompozisyonun merkezini daha belirgin kılar. Sahnenin mahrem-anonim tadı, tam da 20. yüzyıl Amerikalısının göstergesidir. Resimdeki pencere, kadının toplum içinde ilgi odağı olmadan ve fark edebilmeden dolaşabilmesini sağlar. Dolayısıyla pencere, izlenen değil izleyen mekânı imleyerek öznenin özgürlüğünü gösterir. İlginçtir ki, Hopper'ın genellikle tasvir ettiği karakterleri, onların izlendiklerini fark etmeden gözlemlememize izin verir (Nochlin, 1981, s. 138). Nitekim “Eleven A.M.”, resimdeki kadının hayatına pencereden bakılan bir açıyla resmedilmiş bir tablodur. Dolayısıyla resimde izleyen konumunda olan figür, resme bakan kişi tarafından da izlenen konumundadır. Hopper, bakılan bir resimde bakana da unutmamıştır. Kadın kendini fark ettirmeden pencere aracılığıyla dışarıyı gözetlerken gözlemlenen varlığın bakışından bihaberdir. Cinselliği içeren ve Türkçe’de karşılığı dikizleme olan bakışın imgesi; kadındır. Bu Hopper’ın fantezi penceresinden görünen bir kadın imgesidir ve bu noktada toplumun talep ettiği kimliği mi yoksa kadının doğasını mı resmettiği muğlaktır. Öznenin başka bir özne-nesne üzerinden fantezi kurabilmesi için ona dışarıdan bakan ve kavrayanın olması gereklidir. Ayrıca bakan özne tarafından arzu uyandırabilmesi için gizemli veya yarı örtük olması da gereklidir. Hopper, bu gereklilikleri çok iyi biliyor olmalı ki birçok resminde olduğu gibi “Eleven A.M.”de de bunları kullanmıştır. Resimde arzu uyandıran bir diğer önemli nokta yine pencere aracılığıyla kısmen görünen şehir manzarasıdır. Bu açıdan pencere, “Morning Sun” da olduğu gibi, resme bakanda fantezi kurdurmaktadır. Pencereden kısmen görünen şehir, Renato Boccia’nın Edward Hopper’ın sanatını incelediği makalesinde belirttiği gibi, izleyiciyi sahnenin dışında yer alan öğeleri ve formları hayal etmeye (2015, s. 158) zorlayarak resme bakan kişinin kendi imgelerini yaratmasını sağlar. Şehir tamamen gösterilseydi eğer, öznenin hayal etmesine de gerek kalmayacaktı çünkü arzu uyandıracak bir belirsizlik olmayacaktı.

Modern çağın penceresi özneye dışarı çıkmadan dışa açılma hüviyeti sağlar. Özne görünürde içeridedir ama ruhen dışarıda olarak hayal kurabilmektedir. Kadının bakışları dış dünyaya yöneliktir. Duvarların hemen ötesinde başka hayatlar yaşamaktadır. Yine de kadının dış dünyaya odaklandığını söylemek zordur. Hopper eserinde anlamsız bir denkleme anlam verme

çabasıdır. Figür, kendi dışındaki dış dünya ile kendi varlığının içindeki iç dünya arasındaki denkleme var olma çabasında gibi görünür. Belki de resmin imaj gelişiminin bir halkası olarak görünen sabah güneşinden öylesine büyülenmiştir ki çağın olumsuz yüzü umurunda olmadan kendi varoluş dinamikleriyle yüzleşmeye dalmıştır. Yine de karanlık odada pencereye adım atıp güneş ışığını yüzünde hissetmek, yabancılaşmanın çekildiğini hissetmek için yapılan küçük kaçış manevraları, geçici kürlerdir. Ve böyle kaotik bir ortamda ümidi pencereden hayal edip soluyarak sahte bir doyuma ulaşmak olasıdır.

Hopper'ın resimlerine bakıldığında peyzajın, pencereden görülen büyük panoramalar sunmak yerine manzaralarını sınırlaması tesadüf değildir. Hopper'ın peyzajları insana, doğa ile karşıt ucu olan uygarlığı göstermektedir. Hopper'ın doğası uygarlığın etkisiyle ablukaya alınarak sekteye uğramıştır. Böylece uygarlığın alanı doğayı köşeye sıkıştırmıştır. İnsanın dışlanmasıyla da bir zamanlar ait olduğu doğaya yabancılaşmıştır (Aktan, 2009, s. 10).



Görsel 5. Edward Hopper, *Cape Cod Morning*, Tüyb., 101x87 cm., 1950.

Hopper da hayatı boyunca yaşadığı çatışmaların kökeni olan geleneksel ve modern, kırsal ve kentsel, içerisi ve dışarıyı gerilimini keskin bir şekilde hissetmiştir. Dolayısıyla Levin'in de vurguladığı gibi, Amerikan manzaralarının, değerlerinin ve toplumunun kristalleşmeleri gibi dinamikleri çalışmalarında tekrar tekrar ele almıştır (1995a, s. 111). Amerika savaş ve buhran dönemi sonrası çiftlik popülasyonunun kırsala kaymasıyla muazzam bir dönüşüm geçirmiştir. “Cape Cod Morning” isimli eserde çiftlik evi, kırsal nüfusun azalmasına ve aile çiftliğinin sancularına sessizce tanıklık etmektedir. Ama aynı zamanda yeniden düşünmek ve baştan başlamak için bir fırsatı da temsil eder. Hobbs, “Cape Cod Morning” de hem evin hem de sakinlerinin ilerlemenin kurbanları gibi görüldüğünü iddia ederek resmi Amerika'nın kırsal alanlarının⁴ içinde bulunduğu durumun ifadesi olarak yorumlar (1987, s. 110).

Hopper'ın şehre yönelik tutumunun gelişmesinde, şehir hayatından hoşlanmayan ve ona karşı güvensizliklerini açıkça yazılarında dile getiren Ralph Waldo Emerson⁵ ve Henry David Thoreau'nun düşüncelerini benimsediği bilinir (Schmied, 1995, s. 10). Nitekim Hopper, verdiği bir röportajda Emerson'a çok hayranlığını dile getirerek onu tekrar tekrar okudum (Hobbs, 1987, s. 65) okuduğunu söyler. Emerson'un doğadaki her görünümün zihinsel bir duruma tekabül ettiği görüşü, Hopper'ın adeta bu kavramı “somutlaştıran, görsel deneyimin kişisel doğasını ve hayal gücünün düzenleyici rolünü vurgulayan bir resim stili yaratmasıyla” (Koob, 2021, s. 66) açığa çıkar. Yine Hopper'ın döneminden başka bir örnekle Henry David Thoreau'nun klasik eseri “Walden Life in the Woods” (1854) adlı kitabında savunduğu değerler

⁴ Nitekim Amerikan şehrinin entelektüel tarihi hiçbir zaman olumlu duyguların muştusu olmamıştır. Thomas Jefferson, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Edgar Allan Poe, Henry James, Frank Lloyd Wright gibi çoğu düşünür için korku daha tipik ve yaygın tepki olmuştur. Bu düşünürler şehre karşı duyulan ikirciklik ve düşmanlıkla “şehir karşıtlığı geleneğini” savunmuşlardır (White ve White 1962, s. 3). Bu güvensizlik mirası, şüphe ve kentsel alanlara yönelik önyargı, doğanın zevklerine, kırsal yaşamın üstünlüğüne ve ahlaki değerlere sık sık atıfta bulunularak kurulmuş ve güçlendirilmiştir.

⁵ Emerson, “insan analogiye yatkındır” der. Çünkü doğadaki her görünüm bir zihinsel duruma tekabül eder ve bu ruh hali ancak bu doğal görünümü kendi resmi olarak sunarak tanımlar. Bu durum, Emerson'un görüşlerinin Hopper için neden popüler olduğunu açıkça ortaya koyar. Bu fenomene dikkat çeken sanat tarihçisi Charles Eldredge, Emerson'un öznellikliği, bireyselliği ve felsefi idealizmi teşvik etmesinin Amerika'da sembolist estetik için alıcı bir iklim yarattığını savunur (Schmied, 1995, s. 10).

esasen, doğada yaşayan ve toplumsal yaşamdan bağımsız, izole edilmiş bireye ait değerlerdir. Bu ilginçtir, çünkü Hopper'ın şehir resimlerindeki insanların çoğu çevreleri değiştikçe kentten hem sosyal hem de mekânsal olarak kopmuş, yersiz görünen izole bireyler olarak, çevrenin doğaya yönelik tehdidi karşısında şaşkına dönmüş, bir boşluk duygusu ile arafta kalmış gibidirler (Hobbs 1987, s. 66).

Edward Hopper, bu sade ve belirsiz resimde bir mucize olan gün doğumunu betimlemek yerine, insan öznesini buna tepki olarak gösterir. Resimde kadın parlak ışığa doğru gözlerini kısarak bir cumbadan dışarı bakmaktadır. “Cape Cod Morning”de ki figürün hareketsiz pozu, dramatik ışık ve gölge, izole bir yerde gergin bir beklentide olduğu hissi uyandırır ve kadının iç alanı ile ötesindeki dünya arasında bir ikilik ima eder. Belki de Hopper'ın hayatının artık bir şehir hayatı ve bir kulübe hayatı arasında nasıl bölündüğünü yansıtıyordu. Resim bu sınırsız gergin bekleyişte günün ne getireceğinin, gelecek beklentilerinin ve hayal kırıklığının kaçınılmaz olduğunu bilen bir adam tarafından tasvir edilmiştir.

Bu resmi diğerlerinden ayıran en çarpıcı özelliklerinde biri; buradaki bakışın doğrudan dışarıya olmasıdır. Araştırmada pencere üzerinden okunan Hoper'ın diğer resimlerinde kadınlar pencereden dışarıya bakarken bir yandan uyumsuzluklarına, yabancılaşmalarına kısaca kendi içlerine doğru da bakarlar. “Cape Cod Morning”de ise özellikle figürün pencereye doğru eğilerek uzanması onun dışarıda bir yere, bir kişiye, bir olaya ya da doğaya baktığını gösterir ki bu da diğer resimlerde ki soğuk kent evi/otelinin yatak odasında tek başına kalan kadınlarla kontrast oluşturur.



Görsel 6. Edward Hopper, *Women in the Sun*, Tüyb, 101x152, 1961.

Hopper, 1961’de yaptığı “Women in the Sun” adlı resminde yetmiş sekiz yaşında olan eşini model olarak kullanır. Resimde oda, en basit mimari bileşenlerine indirgenmiş, mekânsal ilişki pencere ile kurulmuştur. Pencere, Hopper’ın diğer resimlerinde olduğu gibi burada da hem işlevsel hem de imgesel olarak birbirine bağlı anlamları ile yer alır. Büyük, sade, mavi bir yatak odasında çıplak bir kadın elinde sigarasıyla kendisini ışığın güçlü kaynağına rahat bir şekilde açarak yükselen güneşe doğru durur. Bu da bize kadının şehirden çok doğaya olan özlemini işaret eder ki Hopper bu resimde insanoğlunun mekânsal topografyasının ilk kundağı olan doğa ile kent arasında bir öbeleşme meydana getirmiştir. Doğa güçlü bir ışıkla odanın mahremine girmektedir. Böylelikle pencere, kadının doğayla bağının kopmasını azaltarak dışarı ile içerisi arasında geçirgenliği sağlar. Kadın elinde sigarayla pencereden dışarıya doğru baksa da burada dışarıya olan büyük bir yabancılaşma ve huzursuzluk göze çarpar. Hopper’ın resimlerinin özneleri tarafından paylaşılan bir keder olarak yalnızlık ve yabancılaşma duygusu burada bir kez daha görülür. Sanatçının resimlerinde sıklıkla kullandığı keskin ışık ve gölgeler, odanın zemininden başlayarak figürün bedeninde ve yüzünde dolaşır. Nitekim figürleri önümüze bu kadar somut bir şekilde yerleştiren aynı zamanda onları uzaklaştıran, onlara tarifsiz bir aura veren ve sinematografik yapan Hopper’ın resimlerindeki bu güneş ışığıdır.

Sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi bu resimde de izole bir hayat ve depresif bir atmosfer göze çarpar. Pencereden görülen minimal doğa görüntüsü ile beton bloklar arasında sıkışıp kalan insanın doğa ile ilişkisi, doğaya olan özlemi bir kez daha gösterilir. Zira gelişen yeni uygarlık, insanın ait olduğu doğadan kopmasının buna bağlı olarak mutsuzluğunun başlıca nedenlerinden biri olarak kabul edilir. Böylesi bir kopuş insanı hem kendisine hem de dış dünyaya karşı yabancılaştırmakta ve aidiyet den uzaklaştırmaktadır.

Hopper bu resimle birlikte resme bakan özneyi bir kez daha gözetleyici konumuna yani etken duruma getirerek resimdeki figüre edilgen bir rol biçer. Ancak kadın gözetleyenin bakışına teslim olmayan bir doğallıkta ve erotik olmaktan çok uzaktır. Burada John Berger'in Görme Biçimleri (2013) kitabında yaptığı "çıplaklık" ve "nü" arasındaki ayrımı hatırlamak gerekir. Berger, kitabın ikinci bölümünde çıplaklığın insanın kendisi olması, nü olmanın ise başkalarına çıplak görünmek olduğunu dolayısıyla da nü olmanın insanın kendisi için değil başkası için yapılan bir eylem olduğunu söyleyerek nü'yü *seyirlik*, çıplaklığı ise figürün *kendisi olma* olarak katagorize eder. "Nü ile çıplağı seyirlik olan ve kendi olan şeklinde ayıran" Berger, resimdeki çıplaklık temasına "seyreden ve seyredilen arasındaki ilişki" (2013) bağlamında bakar. Bu durumda Hopper'ın resimlerindeki çıplak kadınlar, varlığı olduğu gibi yansıttığından ve seyirlik nü olmaktan uzak, kendi olma durumunun göstergesi olarak erotizmden uzaktırlar. Bu da izleyiciyi, röntgenci rolünden kurtarır ve sessiz tanık rolünü verir.

3. SONUÇ

Pencereden görülen dışarının ve aynı zamanda içerinin manzarası, her seferinde bir çokanlamlılık ve çok sayıda sembol ve işlev üstlenerek resmin nesnesi olmuştur. Pencere bazen uzaklara, dünyanın uçsuz bucaksızlığına ve başka bir yere bakışın bir temsiliyken, bazen de hapsedilmenin ve hapsedilmenin bir temsilidir. Sanat tarihi boyunca ressamların eserlerinde farklı amaç, araç ve işlevlerle ele alınan pencere, Hollanda resim sanatına kadar genellikle dış dünyayı içeri alması da dışarının ışığını gizlice içeri alarak dolaylı yoldan içerisi ile dışarı arasında bir bağ kurar. Hopper ise resimlerinde pencereleri, bir duygulanım ifadesi olarak sıklıkla kullanır.

Bunu bazen pencereden bakan özneyle bazen de pencereden görünen manzarayla anlam ağına ilişkin ipuçlarını işaret ederek yapar. Böylece, özne ve pencere arasında ki yadsınmaz ilinti beraberinde anlamın izini sürmede açık bir alan yaratır.

Makalede ele alınan “Morning Sun” isimli resimde kamu-özel, içerisi-dışarıyı diyalektiğini temalaştıran sanatçı, patolojik kalabalıkların oluşturduğu bir apartman dairesi veya otel odasında yalnız bir kadını resmetmiştir. Resimde büyük yer kaplayan pencereden görünen şehir manzarasının soğukluğu ışıkla birlikte odaya sızmıştır. “Eleven A.M.”, isimli eserde 20. yy. Amerika’ında pencere arkasında gizlice şehri seyreden kadın fark edilmeden tüm maceraların oynandığı şehri tiyatro gibi izlemektedir. Böylece özgürlüğü hatırlayan kadın pencere sayesinde ilgi odağı olmadan izleyene dönüşür. “Cape Cod Morning” ve “Women in the Sun” isimli eserlerde ise kırsal-kentsel zıt kutbunu, içerisi-dışarıyı gerilimini pencereyi bir ara yüz olarak kullanarak metaforlaştırır. Nitekim dönemin pek çok şehir karşıtı düşünürlerinin fikirlerini benimseyen Hopper’ın bu iki resmini yorumlamada temel izleği oluşturmuştur. Sonuç olarak Hopper reminde pencere ve figür ilişkisi hem içerisi-dışarıyı arasındaki ilişki hem de figürün pencere aracılığıyla dış dünyayı izlerken, yabancılaşmasını ve kendi içine doğru bir bakışı temsi etmesi bağlamında okunabilir. Böylece Hopper resminde pencere, figürün hem kendisinden hem de dış dünyadan kaçış manevrası olarak kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

Aktan, G., (2009) Edward Hopper ve George Segal'in Sanatlarında Anlam Ve Biçim İlişkisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı.

Benjamin, W., (2002), Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal , 4. Baskı, İst., Yapı Kredi Yayınları

Berger, J. (2013). Görme Biçimleri, (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları.

Boccali, R., (2015), Dipingere l'assenza. Edward Hopper e le annunciamenti senza messaggio, Studi di estetica, anno XLIII, IV Serie, 1/2015, ISSN 0585-4733.

Dellaloğlu, B. F. (2003). Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında, Cogito (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları).

Hobbs, R., (1987), Edward Hopper, New York: Harry N. Abrams Inc.

Koob, P. N., (2004), States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics American Art, Vol. 18, No. 3 (Fall 2004), pp. 52-77.

Levin, G. (1980a), Edward Hopper, The art and the artist, New York: Whitney Museum of American Art, in Association with W.W. Norton & Company.

Levin, G. (1995), Edward Hopper: An Intimate Biography. New York: Alfred A. Knopf.

Lyons, D., (1995), Edward Hopper and the American Imagination.

Narlı, M. (2014), Şiir ve Mekân. Ankara: Akçağ Yayınları.

Nochlin, L. (1981), "Edward Hopper and the Imagery of Alienation", Art Journal, 41.2, Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art.

Renner, R. G (1991), Edward Hopper, Transformations of The Real, Köln: Benedikt-Taschen.

Schmied, W. (1995), Edward Hopper, Portraits of America, Munich-New York: Prestel- Verlag

Strand, M. (2008), Hopper, New York: Alfred A. Knopf.

Wagstaff, S. (2004), “The Elation Of Sunlight”, in Sheena Wagstaff, (ed.), Edward Hopper, London: Tate Publishing.

Wells, W. (2008), Silent Theater: The Art of Edward Hopper, London: Phaidon.

White, M. and White, L. (1962) The Intellectual Versus the City: From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright. Cambridge, MA: Harvard University Press.

<https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/uncovering-america/great-depression.html>.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://artucky.com/blogs/blog/son-aksam-yemegi-tablo-hikayesi> (Erişim Tarihi:22.12.2022)

Görsel 2. https://arthive.com/sandrobotticelli/works/4646~The_Annunciation#show-work://4646 (Erişim Tarihi:22.12.2022)

Görsel 3. <https://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp#prettyPhoto> (Erişim Tarihi:14.09.2022)

Görsel 4. <https://www.etsy.com/au/listing/1146622654/edward-hopper-eleven-am-1926-museum> (Erişim Tarihi:14.09.2022)

Görsel 5. <https://americanart.si.edu/artwork/cape-cod-morning-10760> (Erişim Tarihi:14.09.2022)

Görsel 6. <https://whitney.org/collection/works/1337> (Erişim Tarihi:14.09.2022)

Makale Türü: Araştırma
Gönderim Tarihi: 6 Aralık 2022
Kabul Tarihi: 29 Aralık 2022

FEMİNİST SANAT ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA GERİLLA KIZLAR GUERILLA GIRLS IN THE CONTEXT OF FEMINIST ART CRITICISM

İrem ANAHTAR¹ - 0000-0002-4092-9776

ÖZET

Sanatta feminist hareket 1960'lı yılların sonlarına doğru kadınların içinde buldukları toplumsal durumu değerlendirerek yola çıkmıştır. 1971 yılında Linda Nochlin “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” isimli makalesini yazmıştır. Bu makaleden sonra Thalia Gouma - Peterson ve Patricia Mathews “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi” makalesi ile feminist sanat tarihine dikkat çekmiştir. Bu yazılarda kadının yaratım sürecinde karşılaştığı dışlayıcı tavrılardan bahsedilir. Asıl anlatmak istedikleri kadın sanatçıları yeniden keşfetmek değildir. Cinsiyet ayrımcılığını ayrıntılı olarak gösterip, okuyucuya sorgulatmaktır.

Bu makalede, temel amaçları sanat alanında yaşanan cinsiyet ayrımcılığını göstermek olan, sanat dünyasının kalıplarını yıkmak için oluşturulan Gerilla Kızlar grubunun eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Feminist sanat eleştirisi bağlamında Gerilla Kızlar başlıklı bu araştırmada, Gerilla Kızların eserlerinin ardından Woman Making Art in Public Space grubunun feminist sanat alanında yaptığı çalışmalar anlatılmış, daha sonra iki grubun yöntemleri incelenip karşılaştırma yapılmıştır. Bu makale ile farklı disiplinlerde üretim yapan iki farklı feminist grubun sanat alanına toplumsal etkilerinin gösterilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Gerilla Kızlar, Feminizm, Feminist Sanat, Kamusal Alanda Sanat Yapan Kadın*

¹ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, irem.anahtar@gmail.com

ABSTRACT

Feminist movement in art, starts out in the end of the 1960s. by evaluating the social situation women live in. Back in 1971, Linda Nochlin wrote an article named "Why There Isn't Any Great Female Artist (Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?)". After that, an article named "Feminist Critical of the Art History (Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi)", which has written by Thalia Gouma - Peterson and Patrica Mathews, has drawn the attention to the history of art. In this article, the exclusionary attitudes faced by women in the creation process was mentioned. What they really want was not to explore women artist again; pointing out the sex discrimination in a detailed way and get the reader question about it.

In this article, information was given about the works of the "Guerrilla Girls" group, whose main purpose is to show gender discrimination in the field of art and to break the stereotypes of the art world. In the research titled "Guerrilla Girls in the Context of Feminist Art Criticism", after the works of Guerrilla Girls, the works of the Woman Making Art in Public Space group in the field of feminist art were explained, and then the methods of the two groups were examined and compared. With this article, it was aimed to show the social effects of two different feminist groups on the field of art by producing in different disciplines.

Keywords: *Guerrilla Girls, Feminism, Feminist Art, Woman Making Art in Public Space*

GİRİŞ

Feminizm toplumda kadınların buldukları konumu güçlendirmeyi amaçlarken, cinsiyetler arasındaki sorunlara eşitlikçi bir yaklaşımla eğilmeyi önerir. Feminizm, kadın hakları ve özgürlükleri adına başlayan bir mücadeleye dönüştüğünde Birinci dalga feminizm olarak isimlendirilen ve 1890 – 1960 yıllarını kapsayan dönemde, kadınların oy kullanma ve eğitim hakkı gibi temel hakları için mücadelesi söz konusudur. ABD’ de İkinci dalga olarak adlandırılan dönem ise 1968’den sonra başlar. Bu dönemde kadınların erkeğe tabi olduğu ve ikincilleştirildiği ataerkil sisteme karşı bir başkaldırı gelişir.

Linda Nochlin için birinci dalga feminizm kadınların üretimleriyle ve müzelerde neden erkekler kadar yer almadıkları ile ilgilenirken, Şirin Tekeli’ye göre (1998) ikinci dalga feminizm, kadınların bedeni, emeği ve cinselliğinin patriyarka tarafından kullanılmasını eleştirerek cinsiyet rollerini sorgulamıştır. Gouma Peterson ve Patricia Mathews birinci dalgada “kadın olma deneyimini” vurgularken, ikinci dalganın diğer disiplinlerde bulunan feminist eleştiriden etkilendiğini belirtir.

Linda Nochlin ise “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” sorusunu cevaplarırken bu soruda bazı değişiklikler yapmayı önerir: “Peki kadınlar erkeklerle gerçekten eşitse, neden hiç büyük kadın sanatçı (ya da besteci, matematikçi, felsefeci...) yok?” Nochlin sanatın bir toplumsal çevrede geliştiğini ve o çevreden ayrılmadığını belirterek bu soruyu tartışır. Kadınlar da aynı şekilde yaşadıkları toplumun içinde biçimlenirler ve bu da her türlü üretimlerine yansır. Koşullar herkes için farklı olduğundan bugün ülkemizin farklı bölgelerinde birbirinden farklı sanat eserleri üretilmektedir. Sanat akademileri, müzeler, kurumlar ve himaye sistemleri bir toplumun sanat üretimini etkileyen faktörlerdendir. Erkeklerin sanat üretimlerine karşı gelen toplumsal bir durum yokken, kadınların ev işlerini yapmaları, çocuklarına bakmaları ve erkeğe hizmet etmeleri gerektiği düşünülür.

Örneğin Giorgio Vasari’ nin 1550 yılında basılmış *Büyük İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları* adlı eserinde Vasari için sanatçı; cinsiyeti, sınıfı ve ırkı kesin olarak belirlenebilen, özgür ve üst sınıf mensubu beyaz erkektir (Salomon, 2014).

Nochlin’in bu analizinin sonrasında sanat tarihinde göz ardı edilmiş kadın sanatçıları ortaya çıkarabilmek için bir dizi biyografi ve inceleme hazırlanmıştır. Feminizm üzerine yapılan çalışmaların ortak noktalarından biri kadınların, erkekler kadar başarılı olduklarını kanıtlama ve tarihsel sürece dâhil etme çabasıdır. Örneğin Eleanor Tufts, 1974’te *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*, Karen Peterson ile J. J. Wilson 1976’da yayınlanan *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*

çalışmalarıyla tarihteki kadın sanatçıları araştırmaya yönelirler ve onların ortaya koyduğu eserlerin niteliklerini, değerlerini incelerler (Peterson ve Mathews, 2014). Linda Nochlin ve Ann Sutherland Harris, kadın sanatçıların başarılarına dikkat çektikleri Kadın Sanatçıları (Women Artists 1550 – 1950) isimli eserlerinde şunları söylerler: “Bu katalogun ele aldığımız konu üzerindeki son söz olduğuna ikimiz de inanmıyoruz. Tam aksine, ikimiz de bu serginin etkisiyle yazılacağını umduğumuz pek çok makaleyi, monografiyi ve eleştirel yanıtı okumayı heyecanla bekliyoruz” (Antmen, 2016, s.14).

Diğer taraftan ortaya çıktığı ilk on yıl içinde feminist sanat bir kız kardeşlik duygusu yaratır, sanatın feminist bir bakış açısıyla ele alınabileceğini gösterir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2008). Sanat tarihine kadınların dâhil edilmesi bir yandan feminizmde ilerlemeler sonucu olmuştur. Kadın sanatçıları haklarını savunmak için birçok dernek, örgüt gibi sivil oluşumlarda bir araya gelirler, kadın sorununa eğilirler. Toplumsal cinsiyet ayrımcılığı konusunu eserlerinde işleyen ve kendilerini ‘sanat dünyasının vicdanı’ olarak tanımlayan Gerilla Kızlar da kız kardeşlik mücadelesi temelinde sanat alanına dâhil olur. Sanat dünyasında kadına yönelik dışlayıcı tutumu konu alan eylemlerde bulunmuşlardır.

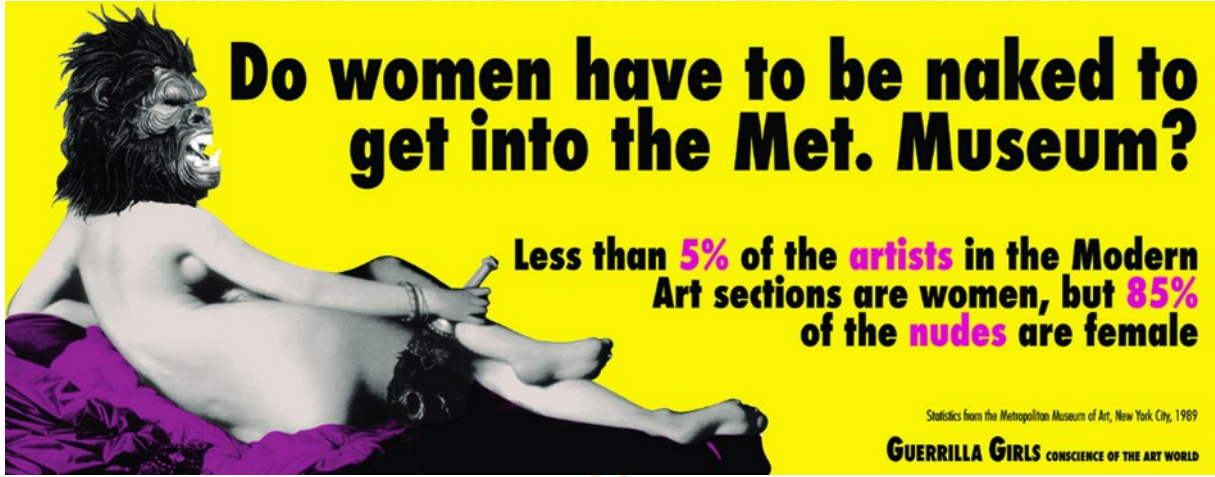
Gerilla Kızlar grubu 1985 yılında Modern Sanat Müzesi'nin 169 kişilik sanatçı kadrosunda sadece 13 kadının yer aldığı "Güncel Resim ve Heykel Uluslararası Araştırması" (1984) sergisini gören ve buradaki adaletsizliği farkedip, harekete geçmek isteyen yedi kadın tarafından oluşturulur. Bir sergi mekânında kapalı kalmak yerine kamusal alanları tercih ettikleri çalışmalarını dünyanın dört bir yanında sayısız sokak projesi ile müzelerin dış cephelerine yaptıkları müdahaleler ve projeksiyonlar vasıtasıyla göstermeyi tercih ederler (Guerrilla Girls, t.y.-a). 1970' lerdeki diğer feminist hareketlerden farklı olarak Gerilla Kızlar işlerinde daha alaycı ancak etkili bir tarz benimserler. Gerçek görüntüleri ve komik resimleri bir arada kullanmaları buna örnektir.

Kadın sanatçılardan bahsederken takma isimler kullanırlar zira kişisel kimliklerin ortaya çıkarılmasından daha farklı bir yaklaşımın gerekli olduğunu düşünürler. Kendi kimlikleriyle olan ilişkileri, isim kullanmak yerine anonim kalmayı tercih etmeleri ve gerilla maskeleri kullanmaları da bunu örnekler. Bunu da “ Esas olarak, odağın kişiliklerimize veya kendi işimize değil, konulara odaklanmasını istedik” sözleri ile belirtirler (stringfixer, Gerilla Kızlar).

İlk yıllarında Gerilla Kızların üyeleri Metropolitan Museum of Art gibi kurumlarını ziyaret eder ve kurumlardaki erkek-kadın temsil oranlarını inceledikleri sayımlar yaparlar. Bu sayımlardan yola çıkarak müzede sergilenen eserlerin sanatçılarının çoğunun erkek, resimlerde sergilenen figürlerin ise çoğunlukla çıplak kadın figürleri olduğunu gösteren çalışmalar yaparlar. Metropolitan Sanat Müzesi'nde 1989'da sergilenen kadın sanatçıların ve sanat eserlerindeki çıplak kadın bedenlerinin sayısının ironik karşılaştırmasını (Şekil 1) konu alan çalışma

bulunmaktadır. Kadınların sanatçı olarak değil de seyirlik nesne olarak müzede sergilendiklerine dikkat çeker. Müzelerde yer alan eserlerin sanatçılarının %5'inden azı kadinken resimlerde gösterilen çıplak bedenlerin %85'i nin kadınlara ait olduğu bilgisi üzerinden yola çıkarak Gerilla Kızlar, sanatın içerisinde kadının ancak çıplaklığı ve nesne konumuyla yer alabildiğini, alaycı ve eleştirel bir üslupla sunmuştur. (Reka, D. (2021: 138). Feminist aktivizmin temsil alanı olarak sanat: Guerrilla Girls.yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi)

Ahu Antmen ise bu eser ile ilgili kadınların artık müzeye girmek için çıplak olmaları gerekmediğini, ama afişte gördüğümüz gibi Metropolitan Müzesi'nde bulunan kadınların yüzde doksanının çıplak olduğunu ve her birinin bir erkek egemenliği altında olduğunu belirtmiştir. Bu çalışmada goril maskesi takan kadın figürünün Jean Auguste Dominique Ingres'in La Grande Odalisque 1814 adlı eserinde bulunan kadın figürüne benzer bir pozda sayısal verilerin yanında bulunduğunu görüyoruz. Bu referans, Avrupa geleneğindeki çıplak kadın resimlerinde kadınların seyirlik nesnelere olarak görülüşünü bize yeniden hatırlatır. John Berger'in de belirttiği gibi bu gelenek "Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkeklerin kadınları seyrettiği, kadınların ise seyredilişlerini seyrettikleri bir toplumsal yapının ürünüdür" der. (Berger, 1972, s.47)



Şekil 1. Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?, Guerrilla Kızlar, 1989

Eserin yeterince 'açık olmadığı' gerekçesiyle Kamu Sanat Fonu tarafından reddedilmesi sonucu Guerrilla Girls, New York otobüslerinde bir reklam alanı kiralamış, bu kez de 'görüntünün çok müstehcen olduğu' gerekçesiyle reklam anlaşması iptal edilene kadar bu görseli otobüslerde sergilemişler(Guerrilla Girls,1989).

Bir başka eylemlerinde Gerilla Kızlar “Sevgili Sanatçılar” ismini taşıyan Şekil 2’deki posteri tanınmış koleksiyonerlere gönderirler. Posterde şu ifadeye yer verilir:

Sayın Sanat Koleksiyoncusu, Koleksiyonunuzun yeterli sayıda kadınlar tarafından üretilmiş sanat eseri içermemesi dikkatimizi çekti. Bu yüzden çok üzgün olduğunuzu biliyoruz ve durumu bir an önce düzelteceğinizi biliyoruz. Sevgiler, Gerilla Kızlar

Bu çalışma ile Gerilla Kızlar sanat koleksiyonerlerinin az sayıda kadın sanatçı ile çalıştıklarını göstermek isterler. Eser seyirciye, pudra pembesi kâğıt üzerine el yazısı ile yazılmış kişisel bir mektubu hatırlatır. Gerilla Kızlar portföyünde bu kadar canlı renkler kullanılması ise şaşırtıcı bir durumdur. Toz pembe kâğıt ve el yazısı stili bir farklılık katar ve küçük bir kız çocuğunun beğenisine atfedilen pembe rengi kullanırlar. Esere baktığımız zaman sayfanın üstünde yer alan üzgün görümlü çocuksu bir papatya çizimi de bu hissi destekler.



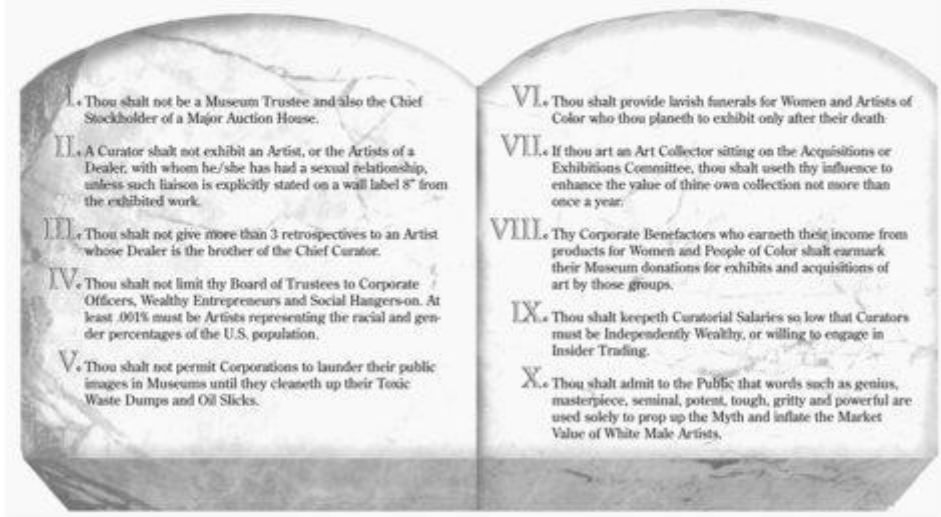
Şekil 2. Sevgili Sanat Koleksiyoncusu, Gerilla Kızlar, 1986



Şekil 3. Kadın Sanatçı Olmanın Avantajları, Gerilla Kızlar, 1988

1991 yılında East Fine Arts Gallery' nin gezici sergisinde, 1994 yılında aynı galerinin bu kez Texas Women's University'deki sergisinde ve 2011 yılında National Museum of Women in the Arts'ta çalışmaları sergilenmiştir (Guerrilla Girls, t.y). Bu çalışmada kadın sanatçı olmanın avantajları 13 maddede listelenmiştir (bkz. Şekil 3)

GUERRILLA GIRLS' CODE OF ETHICS FOR ART MUSEUMS.



332 SoGUARDIA PL #237, NY 10012 **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Şekil 4. Sanat Müzeleri İçin Gerilla Kızların Etik Kuralları, Gerilla Kızlar, 1989

Bu posterde tasvir edilen olaylar, ABD sanat müzelerinde kadınların dışlanması sonucu ortaya çıkmıştır. Posterin kopyaları daha sonra ülkenin farklı yerlerindeki müze ofislerinde asılı olarak görülür (Guerrilla Girls, t.y).

Eserde bahsedilen ve Gerilla Kızlar tarafından oluşturulan etik kurallardan bazıları şu şekilde:

- I. Bir müze mütevellisi ve ayrıca büyük müzayede evinin baş hissedarı olmayacaksınız.
- VI. Ancak ölümlerinden sonra sergilemek üzere gezegene gönderdiğiniz Kadınlar ve Renkli Sanatçılar için cömert cenaze törenleri yapacaksınız.
- X. Deha, başyapıt, paha biçilmez, ufuk açıcı, güçlü, sert, cesur ve güçlü gibi kelimelerin yalnızca Efsaneyi desteklemek ve Beyaz Erkek Sanatçıların pazar değerini şişirmek için kullanıldığını kamuoyuna itiraf edeceksiniz (Guerrilla Girls, t.y).

Bu eserleri ile müzelerde yapılan cinsiyet eşitsizliğini yine alaycı bir şekilde anlatırlar. Sadece ölen erkek sanatçılar için değil aynı zamanda kadın sanatçılar için de cömert cenaze törenleri

istediklerinden, ayrıca zengin girişimcilerin ve şirketlerin toplum üzerindeki etkisinden bahsederler.

Gerilla Kızlar grubunun eserleri ve yöntemini inceledikten sonra aynı şekilde feminizmi savunan ve bunu sanata taşıyan Kamusal Alanda Sanat Yapan Kadın grubunun eserlerine yer vermek istedim.

1. Woman* Making Art in Public Space - Kamusal Alanda Sanat Yapan Kadın*

Woman Making Art in Public Space grubu Berlin’de, Diana Sirianni ile Susis Rosenbohm tarafından 2019 yılında kurulan bir inisiyatiftir. Amaçlarının, sanatlarını kamusal alana taşımak ve toplumsal cinsiyet sorunları ile siyasi mücadelelere bir farkındalık getirmek olduğunu belirtirler:

“Kamusal alanda sanat yapan kadın” olarak kırgınlığımızı bireysel günlük hayatımızdan daha görünür kılıyor. Burada durumumuz netlik kazanır, onunla oynar ve etrafımızdaki gerçeklikle birlikte onu dönüştürürüz. İki grubun da amacı feminizm ve sanat alanını birleştirmektir.

Grup, yaratıcı, izleyici ve süreci paylaşıp birbirine destek olan kişileri bir arada toplamak istediklerini belirtirken, #MeToo² hareketi gibi feminist hareketler de olduğu gibi “ bireysel deneyimin altındaki kolektif seviyeyi” öne çıkarmayı amaçlar (womenmakingartinpublicspace). Woman Making Art in Public Space grubunun üyelerinden Diana Sirianni ile Susis Rosenbohm ’ da #Mee Too hareketinde olduğu gibi kadınları harekete geçirmeyi ve bir dayanışma kurulmasını istemişlerdir. Üretimlerinde, sanat alanında kadınlara karşı adaletsiz davranılmasını, erkeklerin galeri ve sergilerde baskın olmasını anlatırlar. Gerilla Kızlar ile bir karşılaştırma yapıldığında, geçen sürede galeri ve sergiler konusunda pek bir değişim olmamıştır. Yine kadınlar bir mücadele içindedir. Çalışmalarının açıklama metinlerinde “kadın” ifadesine vurgu yapmak amaçlı bir yıldız işareti koyarlar.

² #MeToo hareketi Tarana Burke tarafından, sosyal medya etiketi bu kadar yaygınlaşmadan önce kuruldu. Cinsel şiddete maruz kalan kız çocuklarını sosyal bir platformda toplamak istedi. My Space üzerinde başlayan bu çalışmaya Alyssa Milano “Cinsel tacize ve ya saldırıya uğradıysanız, bu tweet'e cevap olarak 'ben de' yazın.” tweetini atarak destek verdi. Cinsel tacize uğrayan tüm kadınlar #MeToo yazarsa, sorunun büyüklüğü hakkında insanlara fikir verebiliriz diyor. Bu hareketin yayılmasıyla kadınlar yaşadıkları cinsel taciz ve saldırı olaylarını daha rahat paylaşmaya, birbirlerine destek olmaya başladılar. Paylaşımlar artarken olayların boyutunun büyüklüğü de gözler önüne serildi.



Şekil 5. The Space of my Body (Vücutumun Alanı), Diana Sirianni, 2019

Vücutumun Alanı başlıklı çalışmada, (Şekil 5.) soyut bir mekânda sanatçılar, reklam afişleri ve kadın bedenlerinin basılı görüntüleri arasındaki etkileşimi üzerine kurulur. Eylem, sıradan reklam afişlerinin üzerine dört büyük afiş yapıştırılmasıyla başlar. Daha sonra bir grup oyuncu, görüntülerde meydana gelen etkileşimi sokak ve gerçek hayatla varlıkları ve hareketleri üzerinden sürdürürler. (womenmakingartinpublicspace). Oyuncular yaptıkları hareketler ile sokaktan geçenlerin ilgisini çeker. Kamusal alanda bir sanat performansı olduğunu anlatmak isterler. Yürümeyi bırakıp izleyenler, kameraya selam verenler olmuştur. Astıkları afişlerde bulunan hareketlerin taklitlerini yaptılar, bazen hiç hareket etmeden durdular. En son kullandıkları bariyer ve tahta malzemeleri etrafa dağıtmaya başlamışlar.



Şekil 6. Female Guerilla Swarm (Kadın Gerilla Kümesi),2018 ve 2019, Berlin

Grubun Gerilla Kümesi çalışmasında (Şekil 6) “ Kadınlar kamusal alanda nasıl algılanıyor? Kadınlar kamusal alanı nasıl geri alabilirler?” gibi kadınların yerlerinden edilmesi ile ilgili sorulara cevaplar aranır. Günlük yaşamda kentsel alanları sorgular, hisseder, istediğimiz gibi kullanır ve çeşitli değişiklikler yaparız. Kamusal Alanda Sanat Yapan Kadın Grubuna göre bu alanda bir oyun yaratırız ve kendimiz oynarız. Grup üyeleri bu oyunun oynandığı sırada, belirtmiş oldukları sorulara cevaplar verebileceğini düşünmüş olabilirler (womenmakingartinpublicspace, Projeler).

Bu çalışmada beden ve kamusal alan arasında bir bağ kuruluyor. Mekân, beden yoluyla hayata geçirilen bir süreç olarak görülüyor. Beden olmazsa mekân, mekân olmazsa beden olmaz gibi bir yargıya varıyoruz. Renkli iplerin arasındaki hareketler, bedeni ve mekânı birleştiriyor.



Şekil 7. Listening Activism at Alexander Platz (Alexander Platz'da Dinleme Aktivizmi), 2020

Alexander Platz'da Dinleme Aktivizmi isimli eylemlerinde ise bir grup kadın gözleri kapalı şekilde, Alexander Platz'ın seslerini dinleyerek ayakta dururlar. İnsanların zorlandığı, kötü hissettiği durumları olumlu hale getirmek için bir dinleme tutumu geliştirmenin gerekli olduğuna inancından yola çıkan grup iyi veya kötüye çeşitli tepkiler vermek yerine, kendimizi ve çevremizi dinlemeye başladığımızda dayanışmanın olduğu bir alan yarattığımızı belirtirler. Gözü açık üç kişiden biri durumun güvenliğini kontrol ederken, biri yoldan geçenlerle konuşmaya çalışacak, bir diğeri ise bir filmin çekimlerini yapacak.

“Kadınlar her zaman toplumdaki ana bakım çalışanları olmuştur ve bu nedenle bakım işinin tüm yönleriyle ilgili muazzam bir deneyim ve bilgiye erişime sahiptirler. Bu yerleştirmede bir kadın dinleyici grubunu seçerek, bunu kabul ediyor ve bu bilgiyi başkalarıyla paylaşmaya istekli olduğumuzu gösteriyoruz. Bunun da ötesinde, kadına yönelik şiddetin önemli ölçüde arttığı bir dönemde, güçlü bir kadın dayanışması imajı yaratıyoruz.” Kadınların bireysel olmak yerine bir topluluk faaliyetinde bulunmaları ve kendi aralarında görev dağılımı yaptıkları bu çalışma ile bir dayanışma sağlanır.

2. SONUÇ

Feminist sanat kadınlar hakkındaki kalıplaşmış yargıları ve değiştirilemez gibi görünen kamusal kurallar üzerine düşünür. Her alanda ötekileştirilen kadın ve kadın sanatçılar, erkekler

ile eşit bir toplumda yaşayabilmek amaçlı bir mücadele içine girmiştir. Bu mücadelenin günümüzdeki yansımaları bu makalede Gerilla Kızlar ve Woman Making Art in Public Space gruplarının, farklı coğrafyalarda ve disiplinlerde gerçekleştirdikleri çalışmaları üzerinden incelenmiştir.

Gerilla Kızlar bireysel eserler üretmek yerine bir grup olarak kadın sanatçıların sanat ortamındaki temsil sorunlarını ele alır. Gerilla Kızlar da benzer bir şekilde çalışmalarının herkesin erişimine açık olmasına özen gösterir ve yaptıkları posterleri internet aracılığıyla erişime açar. Gruba destek vermek isteyenler böylece bu çalışmaları kendi şehirlerine yayıstırarak bir aktivist sanat ediminin içinde yer alabilmektedirler.

Sanatlarını, hareketlerini ve performanslarını kamusal alana taşımak iki grubun da ortak noktasıdır. Mekân olarak kapalı bir sergi salonu yerine dışarısını seçmeleri, sanat müzelerindeki eşitsizliğe yapılan bir vurgu olarak düşünülebilir. Sanat sisteminden dışlanan kadın sanatçılar mekânı kullanma tercihlerini gösterirler. Kadınların bir kapalı alana göre burada sanat adına daha özgür olduklarını söylemek mümkündür. Ayrıca bir sergiye gitmeyen, yoldan geçen herhangi birinin Woman Making Art in Public Space grubunun bir performansını görmesi veya Gerilla Kızların bir posterini görmesi olasıdır.

Öte yandan kamusal alan, kadınların kendilerini güvende hissetmedikleri bir alandır da. “Hannah Arendt’in (1958) görünüm alanı (the space of appearance) kavramıyla da bahsettiği gibi, iktidar ve güç bu alanı muktedir kılar ve erkekler kamusal alanda güç ilişkileriyle varlıklarını pekiştirirler”. Buna dayanarak feminist sanatı performans çalışmaları ile göstermek, bazı izleyicilerden eleştiri alırken feminizm konusunda da bir direniş yaratmaya başlar. Ortaya çıkan direniş ile birlikte toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve çeşitli eşitsizlikler daha görünür olmaya başlar. Toplum tarafından fark edildiğinde, sanatın da dâhil olması ile müzelere gitmeyen bireylerde bu sürece katılmış olurlar. Hannah sergi mekânına gitmenin bile sınıfsal bir tavır olduğunu söyler. Burada feminizm ve sanat ilişkisi, kamusal alanı bir sanat alanına çevirir diyebiliriz (unlimitedrag, Feminizm ve sanat ilişkisinde kamusal alan, mekân ve estetik).

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2008a). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2008b). Sanat ve Cinsiyet, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Berger, J. (1972). Görme Biçimleri. Metis Yayınları

Canış V. (2020). RASTGELE: Vardal Canış'ın "kadın sanatçı" denmeden anılmasını istediği 10 sanatçı ve eserleri/anıları. Erişim adresi: <https://bantmag.com/rastgele-vardal-canisin-kadin-sanatci-denmeden-anilmasini-istedigi-10-sanatci-ve-eserleri-anilari/>

Gouma-Peterson, Thalia, Patricia Mathews, Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, Sanat Cinsiyet, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Mozart Cultures - Feminist Bağlamı Rehabilitasyon Edenler: Guerrilla Girls! Erişim adresi: <https://mozartcultures.com/feminist-baglami-rehabilitasyon-edenler-guerrilla-girls/>

Nochlin, Linda, Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? Sanat Cinsiyet, haz. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Özüdoğru Ş, Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192575>

Tekeli, Şirin (1998). Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, İstanbul. Tarih Vakfı Yayınları.

Feminizm ve Sanat İlişkisinde Kamusal, Mekan ve Estetik Erişim adresi: <https://www.unlimiteddrag.com/post/feminizm-ve-sanat-ili%C5%9Fkisinde-kamusall%C4%B1k-mek%C3%A2n-ve-estetik>

Reka, D. (2021). Feminist aktivizmin temsil alanı olarak sanat: Guerrilla Girls. yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 26, 131-144. Erişim adresi: <https://www.acarindex.com/pdfs/452351>

Sosyal Medyayı Kullanarak Değişim Yaratın 5 Kadın Aktivist Erişim adresi: <https://esitlikadaletkadin.org/sosyal-medyayi-kullanarak-degisim-yaratan-5-kadin-aktivist/>

Kamusal Alanda Sanat Yapan Kadın Erişim adresi: <http://womenmakingartinpublicspace.com/Projects/>

Susi Rosenbohm Kişisel İnternet Sayfası Erişim adresi: <https://www.susirosenbohm.com/>

Gerilla Kızlar İnternet Sayfası Erişim adresi: <https://www.guerrillagirls.com/>



MALATYA TURGUT ÖZAL ÜNİVERSİTESİ
SANAT TASARIM ve
MİMARLIK
FAKÜLTESİ


Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi

Mail: insanat@ozal.edu.tr
Adres: Alacakapı Mahallesi Kırkgöz Caddesi No:70 P.K. 44210 Battalgazi/Malatya
Tel: 0422 846 12 55