



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATÜRK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography

Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts
Issue 9 • September 2025



EISSN 2791-9382
dergipark.org.tr/en/pub/at

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography

Editor in Chief

Yunus BERKLİ 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Associate Editors

Nergiz DEMİR SOLAK 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-mail: nergiz.demir@atauni.edu.tr

Ahmet BAYIR 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-mail: ahmetbayir@atauni.edu.tr

Muhammet Haluk ÖZKAN 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-mail: mozkan@atauni.edu.tr

Foreign Language Editor

Mehmet TAKKAÇ 

Department of English Language and Literature, Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty Of Education, Erzurum, Türkiye

Written and Language Editor

Sedat ADIGÜZEL 

Department of South-Western (Oghuz) Turkish Dialects and Literatures, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Typesetting and Design

Ahmet BAYIR 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Field Editors

Mehmet Reşat BAŞAR 

Department of Visual Communication Design, İstanbul Okan University, Faculty of Art, Design and Architecture, İstanbul, Türkiye
E-Mail: aydinsanat@aydin.edu.tr

Tansel ÇEBER 

Department of Sculpture, Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye
E-Mail: tanselceber@hotmail.com

Editorial Board

Gül GEYİK

Department of Art History, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Yılmaz KAHYAOĞLU

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Mahmut Sami KANBAŞ

Department of History of Turkish-Islamic Arts, Marmara University, Faculty of Theology, Islamic History And Arts, İstanbul, Türkiye

Muhammet Emin KAYSERİLİ

Department of Painting and Vocational Training, Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty of Education, Erzurum, Türkiye

Adeb Qaid AHMED

Kingdom University, Bahrain
E-Mail: adeebqaid@gmail.com

Elmira JAMEI

Victoria University Melbourne | VU College of Engineering and Science PhD (Built Environment), Australia
E-Mail: Elmira.Jamei@vu.edu.au

Deni RUGGERI

Department of Plant Science and Landscape Architecture, United States
E-Mail: druggeri@umd.edu

Rohinton EMMANUEL

Glasgow Caledonian University, United Kingdom
E-Mail: Rohinton.Emmanuel@gcu.ac.uk

Burhanettin KESKİN

Department of Early Childhood Education, University of Mississippi, Mississippi, USA

Mehmet Hüsrev SUBAŞI

Department of Traditional Turkish Handicrafts, Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Türkiye

Serkan İLDEN

Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts, Kastamonu, Türkiye

Remzi Yavaş KINCAL

Department of Curriculum Development And Teaching Methods, Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Education, Çanakkale, Türkiye

Haldun ÖZKAN

Department of Turkish-Islamic Arts, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Ahmet TAŞAĞIL

Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Literature, İstanbul, Türkiye

İsmail TETİKÇİ

Department of Painting and Vocational Training, Bursa Uludağ University, Faculty of Education, Bursa, Türkiye

Yasin TOPALOĞLU

Department of Ancient History, Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum, Türkiye

Osman ÜLKÜ

Department of Art History, Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Science and Literature, Aydın, Türkiye

M. Hanefi PALABIYIK

Department of Islamic History and Arts, Dokuz Eylül University, Faculty of Theology, İzmir, Türkiye

Süreyya TEMEL

Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli, Türkiye

He SIEN

Sichuan Conservatory Of Music, Chengdu Academy of Fine arts, Chengdu Normal University, Albany, United State
E-Mail: hesien@163.com

Gordana VRENCOSKA

Full Professor of Visual Arts and Design Dean, Faculty of Art and Design, European University Skopje, Macedonia
E-Mail: vrencoska@eurm.edu.mk

Serap BUYURGAN

Department of Fine Arts and Design, Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Ankara, Türkiye

Kapak Görseli: Avrupa' ya inen Türk Boyları, Peçenek-Avar, Nagyszentmiklós Hazinesi, (Savaşan dönen süvari-Nagyszentmiklos vazosu/Macaristan), Berkli, Y. (2011). Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri (Avrupa ve İslam Sanatına Etkileri). Atatürk Üniversitesi Yayınları, s. 74.

Kapak Tasarımı ve Düzenleme: Feyza AKÇELİK, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

E-mail: ataunijournals@atauni.edu.tr

Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd>

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography

AIMS AND SCOPE

Journal of Art and Iconography is a peer reviewed, open access, online-only journal published by the Atatürk University.

Journal of Art and Iconography is a biannual journal published in both English and Turkish. The journal has issues in March, and September.

Journal of Art and Iconography is covered in DOAJ, EBSCO, ERIH PLUS and GALE CENGAGE

Journal of Art and Iconography aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in the fields of written, oral and contemporary culture and art, which are about national and international art and all disciplines related to art. The journal publishes original articles, reviews, and book reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The scope of the journal is all fields of work that are directly or indirectly related to art, especially applied arts, performing arts, plastic arts, traditional arts, art history, art theory, art criticism, and music sciences.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Disclaimer

The statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the views of the editors, editorial board, and/or publisher. The editors, editorial board, and publisher are not responsible for the content of the manuscripts and do not necessarily endorse the views expressed in them. It is the responsibility of the authors to ensure that their work is accurate and well-researched, and the views expressed in their manuscripts are their own. The editors, editorial board, and publisher simply provide a platform for the authors to share their work with the scientific community.

Open Access Statement

Journal of Art and Iconography is an open access publication.

Starting on 2023, all content published in the journal is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before 2023 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd>

When using previously published content, including figures, tables, or any other material in both print and electronic formats, authors must obtain permission from the copyright holder. Legal, financial and criminal liabilities in this regard belong to the author(s).

Editor in Chief: Yunus BERKLİ

Address: Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd>

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

EDITÖRDEN / EDITORIAL

Editörden (Issue 9)

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- 1** **Post-Minimalist Bakış Açısıyla Richard Deatson ve Kosho Ito Seramiklerinin Değerlendirilmesi**
Evaluation of Richard Deatson and Kosho Ito Ceramics from A Post-Minimalist Perspective
Melike NÜKTE DİNÇER
- 13** **Maddenin Hatırlattıkları: Doris Salcedo'nun Eserlerinde Bellek Taşıyıcısı Olarak Eşya**
What Matter Reminds: Objects as Memory Carrier in the Artworks of Doris Salcedo
Zeynep ABACI
- 21** **Erzurum'daki Bazı Osmanlı Camilerinde Yapılan Restorasyon Çalışmaları ve İşleyişine Yönelik Öneriler**
Restoration Works In Some Ottoman Mosques In Erzurum and Suggestions for Their Operation
Şeyma KURT
- 28** **Çarkıfelek İkonografisinde Yılan Motifinin İhtiva Ettiği Doğum ve Ölüm Döngüsünün Dişiliği Üstüne**
On The Feminine Nature of The Cycle of Birth and Death in The Serpent Motif in The Iconography of The Wheel of Fortune
Gülten GÜLTEPE, Uygur ÖZDEMİR
- 35** **Güncel Sanatta Stratejik Anakronizm: Kehinde Wiley'nin Resimlerinde Siyah Kimliğin İnşası**
Strategic Anachronism in Contemporary Art: The Construction of Black Identity in Kehinde Wiley's Paintings
Onur AYDIN, Alaybey KAROĞLU
- 43** **Diasporadan Anavatana Müzikte Değişim: Rap Örneği**
Change in Music from Diaspora to the Homeland: The Example of Rap
Merve Nur KAPTAN

HAKEM LİSTESİ / REVIEWERS LIST

- 51** Reviewers List

Editörden (Sayı 9)

Saygı değer okurlarımız,

Atatürk Üniversitesi bünyesinde yayımı gerçekleştirilen Sanat ve İkonografi dergimizin 9. Sayısı ile sizlerle birlikteyiz. Bu sayımızda siz değerli okuyucularımıza 6 araştırma makalesi sunuyoruz. Makalelerin süreçlerini özenle sürdüren dergi ekibimize, katkılarından dolayı hakemlerimize ve değerli çalışmalarını bizimle paylaşan yazarlarımıza teşekkür ediyoruz.

Melike NÜKTE DİNÇER'e ait "Post-Minimalist Bakış Açısıyla Richard Deacon ve Kosho Ito Seramiklerinin Değerlendirilmesi" başlıklı makalede, çağdaş seramik sanatında post-Minimalist süreç sanatı çerçevesinde eleştirel söylem eksikliği tartışılmakta olup, seramiğin yalnızca nesne değil düşünsel ve zamansal bir süreç olarak değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında, Deacon ve Ito'nun üretimlerinde malzeme, süreç ve beden ilişkisini öne çıkararak seramiği kavramsal bir araştırma alanı hâline getirmeleri sayılabilir.

Zeynep ABACI'ya ait "Maddenin Hatırlattıkları: Doris Salcedo'nun Eserlerinde Bellek Taşıyıcısı Olarak Eşya" başlıklı makalede, Salcedo'nun eserlerinde eşyanın bellek taşıyıcısı rolü Heidegger ve Merleau-Ponty'nin kavramlarıyla ele alınmakta olup makalede eşyanın geçmişi hatırlatıcı işlevi tartışılmaktadır. Sonuç olarak Salcedo'nun, nesneleri tanıklık ve direniş aracı haline getirdiği, bireysel travmaları toplumsal bir diyalog zeminine dönüştürdüğü ve sanatı etik bir sorumluluk alanı olarak konumlandığı söylenebilir.

Şeyma KURT tarafından yazılan "Erzurum'daki Bazı Osmanlı Camilerinde Yapılan Restorasyon Çalışmaları ve İşleyişine Yönelik Öneriler" başlıklı makalede, Erzurum'da Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen Kasım Paşa, Yukarı Habip Efendi ve İhmal Camilerinde Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından yapılan restorasyon çalışmaları ve işleyişi ele alınmıştır. Camilerde yapılan yenileme ve onarım çalışmalarının öncesi ve sonrası durumu karşılaştırılarak bazı önerilere yer verilmiştir.

Gülten GÜLTEPE ve Uygur ÖZDEMİR'e ait Çarkıfelek İkonografisinde Yılan Motifinin İhtiva Ettiği Doğum ve Ölüm Döngüsünün Dişiliği Üstüne" başlıklı makalede motifin kullanım alanları, mitolojik kökenleri ve ikonografik çözümlemeleri ele alınmakta olup doğum-ölüm döngüsü, toprak ana kültü ve su sembolizmi incelenmektedir. Sonuç olarak, çarkıfelek simgesinin yılan aracılığıyla dişiliği temsil ettiği saptanmıştır.

Onur AYDIN ve Aloybey KAROĞĞLU'na ait "Güncel Sonatta Stratejik Anakronizm: Kehinde Wiley'nin Resimlerinde Siyah Kimliğin İnşası" başlıklı makalede, siyah kimliğin yeniden inşası ve tarihsel temsil rejimlerine eleştirel müdahale konuları ele alınmaktadır; makalede Wiley'nin anakronik yaklaşımıyla siyah kimliği yeniden tanımlama, tarihsel anlatıları sorgulama ve anakronizmin politik rolünü ortaya koyma amaçlanmaktadır. Sonuçlar arasında anakronizmin politik bir araç olduğu, siyah kimliğin görünürlüğünü artırdığı ve postmodern sanatın çoğulcu çerçevesine katkı sağladığı yer alır.

Merve Nur KAPTAN yazarına ait Diasporadan Anavatana Müzikte Değişim: Rap Örneği başlıklı makalede diasporadan anavatana rap müzik ve rap müzikte yaşanan değişimler gibi konular ele alınmakta olup makalede Türkçe rap müziğin geçirdiği değişimlerin ortaya konması amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında rap müziğin sözleri, soundu, ritmik yapısı, melodik yapısındaki değişimler sayılabilir.

Yunus BERKLİ
Baş Editör



Post-Minimalist Bakış Açısıyla Richard Deatson ve Kosho Ito Seramiklerinin Değerlendirilmesi

Evaluation of Richard Deatson and Kosho Ito Ceramics from A Post-Minimalist Perspective

Melike NÜKTE DİNÇER 

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya, Türkiye



Öz

Bu çalışma, 1960'larda ortaya çıkan post-Minimalist süreç sanatının teorik çerçevesini çağdaş seramik sanatı bağlamında ele alarak, bu alanda süregelen eleştirel yazın yetersizliğini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Geleneksel seramik üretimlerinin sınırları dışında kalan, biçimsel olarak sınıflandırılması güç ve sürece dayalı üretim pratiklerine dair yeterince yazılı değerlendirme yapılmaması, seramiğe dair eleştirel düşüncenin gelişimini önemli ölçüde kısıtlamaktadır. Özellikle işlevsel ya da dekoratif yaklaşımlarla tanımlanamayan çağdaş seramik uygulamaları, yalnızca fiziksel nesneler üretmenin ötesinde; düşünsel, bedensel ve zamana yayılan araştırma süreçleri olarak değerlendirilmeyi gerektirmektedir.

Richard Deacon ve Kosho Ito'nun seramik pratiği üzerinden yapılan inceleme, her iki sanatçının da geleneksel seramik zanaatkarlığından belirgin şekilde uzaklaştığını ve seramiği yalnızca biçimsel değil, kavramsal bir üretim alanı olarak ele aldıklarını ortaya koymaktadır. Deacon, malzeme ile doğrudan fiziksel bir temas kurarak, üretim sürecinde rastlantısallık, açıklık ve tekrar gibi öğeleri öne çıkarır; bu yönüyle sanat yapımını kontrollü bir inşa süreci olmaktan çok, açık uçlu bir deneyime dönüştürür. Öte yandan, Kosho Ito'nun doğayla kurduğu derin bağ ve seramikle olan ilişkisini deneysel bir süreç içinde şekillendirmesi, onun yaklaşımını simyasal, kozmolojik ve sezgisel bir düzleme taşır. Her iki sanatçının uygulamaları, malzemenin sınırlarını zorlayan, bedensel katılımı vurgulayan ve süreci eserin temel belirleyicisi kılan post-Minimalist bir perspektifi mümkün kılmaktadır.

Bu çalışmada, seramik eserlerin biçimsel niteliklerinin yanı sıra üretim süreci, sanatçının müdahalesi ve eserin mekânla kurduğu ilişki üzerinden okunması gerektiği savunulmaktadır. Süreç, bu bağlamda salt teknik bir aşama ya da üretimin arka planı değil; sanatçının düşünsel pratiğini besleyen, üretimle birlikte gelişen eleştirel bir söylem alanı olarak değerlendirilir. Seramik sanatındaki bu tür süreç odaklı yaklaşımlar, sanat eserini zamana, bedene ve çevreye duyarlı dinamik bir araştırma alanı olarak yeniden konumlandırır. Bu yaklaşım, özellikle geleneksel zanaatkarlık normlarına meydan okuyan çağdaş sanatçılar için önem taşır. Bu nedenle araştırma, seramiğin bir düşünme biçimi ve eleştirel ifade alanı olarak potansiyelini görünür kılmayı, süreç kavramı üzerinden seramik sanatının güncel kuramsal çerçevede yeniden değerlendirilmesine katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Post Minimalizm, Süreç Sanatı, Seramik Sanatı, Richard Deacon, Kosko Ito

ABSTRACT

This study aims to highlight the persistent lack of critical discourse in the field of contemporary ceramic art by examining the theoretical framework of post-Minimalist process art that emerged in the 1960s. The scarcity of critical evaluations regarding process-based practices—especially those that fall outside the boundaries of traditional ceramic production and resist formal classification—significantly limits the development of reflective thinking in ceramic art. Contemporary ceramic practices that cannot be defined through functional or decorative approaches should be understood not merely as the production of physical objects, but as intellectual, corporeal, and time-extended research processes.

Through an analysis of the ceramic practices of Richard Deacon and Kosho Ito, the study demonstrates that both artists have markedly diverged from traditional craft-based approaches, treating ceramics not only as a formal medium but also as a conceptual field of production. Deacon emphasizes direct physical engagement with materials, incorporating chance, openness, and repetition into his creative process—transforming art-making into an open-ended experience rather than a controlled construction. Conversely, Ito's deep connection with nature and his experimental engagement with ceramics position his approach on a metaphysical, cosmological, and intuitive plane. The works of both artists exemplify a post-Minimalist perspective that foregrounds material experimentation, bodily engagement, and process as central determinants of the artwork.

The study argues that ceramic works should be interpreted not solely through their formal properties or materials but through the dynamics of production, artistic intervention, and spatial interaction. Within this context, process is not merely a technical phase or background operation but a critical field of thought that evolves alongside production. These process-oriented approaches reframe the ceramic artwork as a dynamic research space attuned to time, body, and environment. This perspective is particularly vital for contemporary artists who challenge conventional craft norms. Accordingly, the study seeks to make visible the potential of ceramics as a mode of thinking and a site of critical expression, contributing to its reconceptualization within a contemporary theoretical framework.

Keywords: Post Minimalism, Process Art, Ceramic Art, Richard Deacon, Kosko Ito

Geliş Tarihi/Received: 26.02.2025

Revizyon Talebi/Revision Requested: 28.07.2025

Son Revizyon/Last Revision: 01.09.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 11.09.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Melike NÜKTE DİNÇER
E-mail: mlknukte@gmail.com

Cite this article as: Nükte Dinçer, M. (2025). Evaluation of Richard Deatson and Kosho Ito ceramics from a Post-Minimalist perspective, *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 9, 1-12.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Son yirmi yılda, sanat pratiğinin çeşitli alanlarında sürece dayalı post-Minimalist yaklaşımlara yönelik ilgi yeniden artış göstermiştir. Bu eğilimin çarpıcı bir örneği, 2006 yılında Turner Sanat Ödülü'ne layık görülen ressam Tomma Abts'in çalışmalarında gözlemlenmektedir. Ödül jürisi üyelerinden Louisa Buck, Abts'in resimlerini sanatçının üretim sürecinde deneyimlediği içsel süreç son derece yakın bir anlatım olarak değerlendirmiş ve eserlerini, "sanatçının resmi yaparken yaşadığı deneyime çok yakın" sözleriyle tanımlamıştır (Higgins, 2006). Buck'ın bu yorumu, Pincus-Witten'in yaklaşık kırk yıl önce süreç sanatı hakkında yaptığı şu gözlemlerle benzerlik taşımaktadır: "Sanatın anlamı, izleyicinin, sanatçının eseri gerçekleştirmek üzere başvurduğu eylemleri entelektüel düzeyde yeniden kurması haline geldi" (akt. Singsen, 2011).

2006 Turner Ödülü ikincisi Rebecca Warren'in sunumu, jüri tarafından "malzemenin amorf özelliklerinden çıkıp yeniden onlara karışan, serbest bırakılmış bir yaratıcılık hissi uyandıran" pişmemiş kil heykeller koleksiyonu olarak tanımlanmıştır (Higgins, 2006). Endüstriyel malzemelerle çalışan erken dönem post-Minimalist sanatçılardan farklı olarak, çağdaş sanatçılar süreç kavramını artık boya ve kil gibi geleneksel malzemeler aracılığıyla da yenilikçi biçimlerde araştırmaktadır. Bu eğilim, sürecin yalnızca kullanılan materyale değil, aynı zamanda kavramsal bağlama nasıl yerleştirdiğini göstermektedir. Nisan 2009'da York Üniversitesi'nde düzenlenen ve Avustralya, Amerika ve Avrupa'dan konuşmacıları bir araya getiren uluslararası konferans da bu bağlamda dikkat çekicidir. "Maddelik, Süreç ve Performatiflik" başlığı altında gerçekleştirilen etkinlikte, sürecin pedagojik ve küratöryel uygulamalardaki kritik rolü vurgulanmıştır. Konferansın düzenleyicileri, etkinliğin temel amacını Robert Morris'in 1970 tarihli "yaratıcı sürecin yorumlayıcı buzdağının su altındaki kısmı" metaforuna bir yanıt geliştirmek olarak tanımlamıştır (Geerts, 2016).

Süreç temelli sanata yönelik yenilenen ilginin önemli bir göstergesi, Mayıs 2009'da Tate Modern'in dört kalıcı koleksiyon galerisinden birinin "Enerji ve Süreç" başlığıyla yeniden düzenlenmesi olmuştur. Bu küratöryal müdahale, post-Minimalist sanatın süreç odaklı doğasını vurgulayan yeni bir anlatı oluşturmıştır. Yeniden yapılandırılan koleksiyon, Eva Hesse'nin Addendum (1967), Robert Morris'in Untitled (1967, keçe yerleştirme) ve Richard Serra'nın Shovel Plate Prop (1969) gibi dönemin ikonik yapıtlarını bir araya getirerek süreci ön plana çıkaran bir küratöryel söylem sunmuştur. Yeniden yerleştirmenin hemen öncesinde ise Tate, Robert Morris'in ilk olarak 1971'de Duveen Galerileri'nde sergilenen etkileşimli heykeli Bodyspacemotionthings'i iki haftalık bir süreyle yeniden inşa etmiştir. Bu yeniden üretim, izleyicinin bedensel katılımına dayanan deneysel yaklaşımı canlandırarak, süreç ve eylem ilişkisini güncel bağlamda yeniden tartışmaya açmıştır (Westerman, 2009).

Sanatçının üretim süreci, 2006 yılında College Art Association of America (CAA) Konferansı'nda ele alınan başlıca konular arasında yer almıştır. CAA, çağdaş sanatın giderek üretim sürecine odaklandığını ve sanat nesnesinden uzaklaşan bir eğilim sergilediğini tespit etmiştir (Grant, 2017, s. 125). Bu konferanslar, uluslararası bir katılımcı profiline sahip olan akademisyenler, sanatçılar, küratörler, sanat tarihçileri ve öğrenciler aracılığıyla görsel sanatlar alanındaki güncel eğilimleri ve kaygıları yansıtmaktadır.

Benzer şekilde, CAA'nın 2010 konferansı için hazırlanan bildiri çağrısı, bu çalışmada tartışılan meselelerle doğrudan örtüşen konulara dikkat çekmektedir. Söz konusu oturum, çağdaş seramiğin dönüşen doğasını ele alan bildirileri davet etmiş ve özellikle seramik pratiğinin günümüz sanat anlayışı, kurumsal pedagoji ve sanat

dünyasındaki yerleşik paradigmalara nasıl ilişkilendiği ya da bu paradigmaları nasıl sorguladığını tartışmaya açmıştır. Ayrıca, belirli sanatçıların bu bağlamlarda nasıl konumlandığı, mevcut sanat sistemine karşı nasıl pozisyon aldıkları ve kurumsal yapıların disiplinler arası eğilimler üzerindeki uzun vadeli etkileri gibi temalar da tartışmaya sunulmuştur (Grant, 2017, ss. 132-133).

Son yıllarda gerçekleşen konferans sunumları ve yayımlanan akademik çalışmalar, çağdaş seramik uygulamalarının çeşitliliğinin, bu alanı geçmişte olduğu gibi tekil ve bütüncül bir biçimde tanımlamayı giderek imkânsız kıldığını ortaya koymaktadır. Ancak bazı yazarlar hâlâ, seramiği tarihsel olarak çömlekçilikle kurduğu bağlar üzerinden değerlendirme eğilimini sürdürmekte ve tüm seramik üretimlerini homojen bir yapının parçası olarak ele almaktadır. Oysa günümüzdeki birçok seramik pratiği, çömlekçilikle hiçbir biçimde ilişkili değildir. Bu tür uygulamalar genellikle "sınıflandırılmaz" ya da "hakkında yazılması zor" gibi ifadelerle tanımlanmakta, böylece eleştirel bağlama dahil edilmekte zorlanmaktadır (Gali, 2011).

Bu durum özellikle, işlevsel ya da stüdyo seramiğinden çok post-Minimalist süreç sanatına yakınlık gösteren üretimler için geçerlidir. Seramik nesneden ziyade üretim sürecine ve bedensel etkileşime odaklanan bu çalışmalar, malzeme, zaman ve mekân arasındaki ilişkileri araştırarak farklı bir eleştirel zemin talep etmektedir. Bu bağlamda, süreç odaklı çağdaş seramik sanatını anlamlandırmak ve değerlendirmek üzere post-Minimalist eleştirel metinlerin sunduğu kuramsal araçlardan yararlanmak, bu alanın kavramsal sınırlarını yeniden düşünmek için verimli bir zemin sunmaktadır. 1990'lardan bu yana seramik uygulamaları daha çeşitli hale gelmiş ve bazı alanlar avangart uygulamalara doğru yönelmiştir. Sonuç olarak, yeni eleştirel bağlamlara ihtiyaç duyulmaktadır; bu araştırma için zengin ve verimli bir alandır. Bu makalede önerilen çözüm yalnızca seramiklerin süreç odaklı alanına dayansa da, araştırmacının diğer uygulayıcıları, eleştirmenleri ve küratörleri eleştirel yazının kıtlığından muzdarip olan seramik uygulamalarının farklı alanları hakkında yazmaya yönelik alternatif yaklaşımları araştırmaya teşvik etmesi umulmaktadır.

Makalenin ilk kısmı, 3 Ekim-13 Aralık 2009 tarihleri arasında Stoke-on-Trent'te düzenlenen ilk Britanya Seramik Bienali kapsamında gerçekleştirilen süreç temelli bir arazi sanatı girişimi olan Marl Hole Projesi'ni incelemektedir (British Ceramic Biennial, 2009). Bienal, kapsamlı ve iddialı yapısına rağmen, farklı üretim biçimlerini tek bir çatı altında birleştirme çabasıyla çağdaş seramik alanının temel çelişkilerinden birini de görünür kılmıştır. Endüstriyel üretim süreçleri, seramik fabrikalarında konumlanan sanatçı ikamet programları, el sanatı temelli sergiler, stüdyo çömlekçiliği, seramik heykeller, enstalasyonlar, tekil işler ve taş ocağında gerçekleştirilen arazi sanatı gibi oldukça farklı eğilimler aynı etkinlikte bir araya getirilmiştir. Ancak bu çeşitlilik, kullanılan malzeme dışında ortak bir kuramsal ya da estetik zeminden yoksundur. Bienal, bu yönüyle, çağdaş seramik pratiğinin çeşitliliğini kutlarken, aynı zamanda bu alanı kavramsal olarak birleştirebilecek eleştirel bir çerçevenin eksikliği de gözler önüne sermektedir.

Bienalin küratörleri Alison Britton ve Emmanuel Cooper'a yöneltilen temel eleştirilerden biri, sergilenen eserlerle birlikte sunulan açıklayıcı metinlerin yokluğudur. Bu eleştiri, seramiğin tarihsel olarak "kendi adına konuştuğu" yönündeki yaklaşıma dayansa da, izleyiciyle eleştirel bir bağ kurmak isteyen çağdaş uygulamalar için önemli bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Bienaldeki eserler arasında bu çalışma açısından özellikle dikkat çekici olan, Crafts editörü Grant Gibson tarafından "bir kil ocağının dibinde gerçekleşen süreç temelli bir egzersiz" olarak tanımlanan Marl Hole

Projesi'dir (Gibson, 2009, s.14). Ancak bu özgün proje hakkında sanatçılardan ya da küratörlerden gelen açıklayıcı bir metin bulunmamaktadır.

Eldeki sınırlı belgeler, Marl Hole Projesi'nin 1960'lar ve 1970'lerin post-Minimalist arazi sanatıyla temel benzerlikler taşıdığını göstermektedir. Bu bağlamda, bölümün ilk kısmı bu projeyi süreç odaklı çağdaş seramik pratiğinin bir örneği olarak ele almakta ve onu post-Minimalist bir perspektif ışığında yeniden konumlandırmayı önermektedir. Bölümün ikinci kısmı ise, süreç temelli seramik anlayışının kavramsal boyutunu daha da derinleştirmek amacıyla Richard Deacon ve Kosho Ito'nun çalışmalarına odaklanmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, Richard Deacon ve Kosho Ito'nun seramik üretimlerini post-Minimalist süreç sanatı bağlamında değerlendirmek amacıyla nitel bir araştırma yaklaşımı benimsemektedir. Çalışmada, sanatçılara ait seramik uygulamalarına ilişkin görsel ve metinsel belgeler sistematik biçimde incelenmiş; sergi katalogları, sanat yazıları, eleştiri metinleri, söyleşiler ve akademik makaleler temel veri kaynaklarını oluşturmuştur.

Araştırma sürecinde nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda, veriler öncelikle betimsel olarak sınıflandırılmış, ardından süreç sanatı ve post-Minimalizm kuramlarıyla karşılaştırmalı çözümlemelere tabi tutulmuştur. Verilerin yorumlanmasında, özellikle Robert Morris, Richard Serra ve Eva Hesse gibi sanatçıların süreç odaklı yaklaşımları, Deacon ve Ito'nun seramik üretimleriyle ilişkilendirilmiştir.

Çalışmada ayrıca görsel analiz yöntemi benimsenmiş; sanatçıların eserlerinin yalnızca biçimsel özellikleri değil, üretim süreçleri, malzeme-beden ilişkisi ve mekânsal yerleştirme pratikleri de incelenmiştir. Bu inceleme, hermenötik ve yapıbozumcu yaklaşımlardan yararlanılarak çok katmanlı bir okuma sürecine dönüştürülmüştür.

Veri çeşitliliğini artırmak amacıyla, British Ceramics Biennial, Tate Modern koleksiyonları ve çağdaş seramik alanındaki akademik yayınlar gibi birincil ve ikincil kurumsal kaynaklar da değerlendirilmiştir. Böylece, seramik sanatının post-Minimalist süreç sanatı ile olan ilişkisi, hem tarihsel hem de kuramsal düzlemde bütüncül biçimde ele alınmıştır.

Bu yöntemsel yaklaşım, seramik sanatını yalnızca form ve malzeme açısından değil, aynı zamanda süreç, beden ve mekân bağlamlarında da ele alarak, çağdaş seramik uygulamalarına yönelik eleştirel bir zemin geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Marl Hole Projesinde Seramik Malzemenin Kullanımı

Minimalizm sonrası sanat anlayışıyla birlikte sanatçılar, kalıcılığı olmayan, süreç içinde dönüşen organik malzemelere yönelmişlerdir. Bu anlayış, Süreç Sanatı olarak adlandırılan yeni bir yaklaşımın gelişmesine zemin hazırlamıştır. Sanatçılar eserlerini nesneye dönüştürmektense, malzemeyi zaman, yerçekimi, ısı gibi doğal etkenlere bırakarak çalışmanın oluş sürecini görünür kılmışlardır (Akt., Koçay, 2015, s. 83).

2009 yılında Stoke-on-Trent'te düzenlenen ilk Britanya Seramik Bienali (BCB), bu yaklaşımı seramik bağlamında deneyimlemek için önemli bir alan sunmuştur. Bienaldeki Marl Hole Projesi, küratör Neil Brownsword tarafından kurgulanmış, kilin endüstriyel geçmişini ve estetik potansiyelini yeniden düşünmeye davet etmiştir (British Ceramics Biennial, 2009).

Beş gün süren projede Brownsword ve üç uluslararası sanatçı,

Marl Hole adlı kil ocağında temel araçlarla doğrudan kil üzerinde çalışmıştır. Ortaya çıkan eserler geçici, süreç temelli ve doğayla etkileşim içinde şekillenmiştir. Küratörler tarafından ziyaretçilere anlamı açıklayan herhangi bir metin sunulmamış; bu durum, izleyicilerin anlam katmanlarına ulaşmasını zorlaştırmış ve eleştirilere yol açmıştır (Gibson, 2009)

Görsel 1.

Unknown, 2009



Grant Gibson, görüşünü örneklendirmek için köpek etiketli bir dizi döküm domuz kafasına (Görsel 1) atıfta bulunmuştur. Bu enstalasyon hakkında sergilenen hiçbir bilgi yoktur, ancak şans eseri gale-ride sanatçıyla tanışmış ve domuz kafalarının bir masraf skandalının parçası olan ve 'burunlarını yemliğe sokmakla suçlanan' çeşitli Parlamento Üyelerini temsil ettiğini öğrenmiştir. Eserin anlamının şimdi oturduğunu ve iyi sunulmamış bir çalışmanın tam bir bilgi eksikliğinden kaynaklandığını belirtmiştir (Gibson, 2009, s. 62).

Gibson, Bienal hakkında genel bir incelemenin yanı sıra, Bienal için özel olarak hazırlanmış geçici bir çalışma serisi olan Marl Hole Projesi hakkında ayrı bir makale yazmıştır. Gibson'ın 'Material Values from the Play Pit' adlı makalesinin başlığındaki 'Play Pit' sözcükleri, Gibson'ın çalışmaya verdiği tepkiye dair bir ipucu vererek, herhangi bir bağlamsal bilginin yokluğunda ortaya çıkabilecek kafa karışıklığını göstermektedir.

Marl Hole Projesi seramikçi Neil Brownsword tarafından tasarlanmış ve küratörlüğü üstlenilmiştir. Newcastle-under-Lyme'daki Ibstock Tuğla Şirketi tarafından sponsor olunmuş ve desteklenmiştir. Brownsword, amacının kil hakkındaki geleneksel fikirlerle yüzleşmek ve malzemenin statüsünü yeniden değerlendirmek olduğunu söylemiştir (British Ceramics Biennial, 2009).

Görsel 2.

Hole Projesi sanatçılara ait bir görüntü, 2009



Proje, Brownsword ve davetli üç uluslararası sanatçı tarafından beş günlük bir süre boyunca Marl Hole kil ocağında sanat eserleri yaratmak için gerçekleştirilen bir dizi deneysel işlemden oluşmaktadır. Her sanatçı, damperli kamyonlar ve kürek gibi en temel aletlerle kendi çevrelerinde çalışmak için farklı yöntemler geliştirmiştir. Ortaya çıkan geçici eserler, ham halindeki kilin araştırılmasına yönelik kökten farklı bir yaklaşımı temsil etmektedir. Gibson, projenin sıra dışı yapısını ilgi çekici bulsa da, bağlam eksikliği nedeniyle çalışmayı tam olarak kavrayamamış; bu nedenle Crafts dergisinde kaleme aldığı makalede projeyi yüzeysel bir biçimde, yalnızca bir oyun alıştırması olarak değerlendirmiştir (Gibson, 2009)

Gibson'ın makalesi ağırlıklı olarak proje fotoğraflarından oluşmakta ve her ne kadar iki kez alanı ziyaret etmiş olsa da, esere dair sınırlı düzeyde eleştirel yorum sunmaktadır. Sanatçıların projeye farklı yaklaşımlarını aktarmasına rağmen, derinlemesine bir çözümleme yer almamaktadır. Sanat yapım sürecine doğrudan katılmayan küratör Neil Brownsword ise, çukurun çeşitli noktalarında kilin renk ve doku farklılıklarını vurgulamaya yönelik, 'müdahale' olarak tanımladığı bir dizi eylem gerçekleştirmiştir.

Görsel 3.

Torbjorn Kvasbo, Marl Projesi, 2009



Görsel 4.

Torbjorn Kvasbo, Marl Projesi, 2009



Norveçli sanatçı Torbjørn Kvasbø, iş makinesi yardımıyla oluşturduğu balçık zemine büyük kil kütleleri dökerek, malzeme ile fiziksel etkileşimi vurgulayan bir yerleştirme gerçekleştirmiştir (Görsel 3–4). Marl Hole Projesi'nin temel amacı, kile dair yerleşik algı ve teknikleri sorgulamak; son derece basit araçlar kullanarak malzemeye alternatif yaklaşımlar geliştirmektir.

Neil Brownsword, Alexandra Engelfriet, Torbjørn Kvasbø, Johnny Magee ve Pekka Paikkari bu doğrultuda birlikte çalışarak, malzemenin tarihsel ve kültürel bağlamına işaret eden müdahaleler ara-

cılığıyla manzarayı dönüştürmüşlerdir. Yalnızca beş gün süren bu süreçte her sanatçı, kilin en doğal haliyle doğrudan temas kurarak, üretimlerini belirli bir bağlamda şekillendirmiştir.

Etkinlik, Johnny Magee tarafından belgelenmiş; film, sanatçıların fiziksel gücünü, kararlılığını ve süreç boyunca karşılaştıkları zorlukları görünür kılmıştır. Sanatçılar, sınırlı kaynaklar ve zorlu doğa koşullarına rağmen üretimlerini gerçekleştirmeyi başarmışlardır. Magee, yalnızca bitmiş işe odaklanmak yerine, süreci ve sanatçıların yaşadığı duygusal deneyimi de yakalayarak projenin amacını bütüncül biçimde aktarmayı başarmıştır. Sanatçıların bedensel çabaları, üretim sürecinin ilerleyen aşamalarında gözlemlenen yorgunlukla birleşerek, hem fiziksel emeğe hem de tarihsel olarak seramik endüstrisinde çalışan işçilerin koşullarına doğrudan bir gönderme oluşturur. Marl ocağının genişliğine karşın sanatçılar gelmeden önce ıssız ve terk edilmiş oluşu, kapanan seramik endüstrisinin bölge ve topluluk üzerindeki kalıcı etkilerini, bıraktığı boşluğu simgesel biçimde yansıtmaktadır. (Booth, 2011).

Görsel 5.

Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi, 2009



Görsel 6.

Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi, 2009



Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi kapsamında yalnızca bedenini ve suyu kullanarak kili manipüle ettiği performatif bir çalışma gerçekleştirmiştir (Görsel 5–6). Sanatçının bedeniyle doğrudan etkileşim içinde şekillendirdiği kil, sürecin fiziksel yoğunluğunu ve malzemenin direncini açıkça ortaya koymaktadır. Her ne kadar sanatçının müdahale alanı taş ocağının geneline kıyasla sınırlı olsa da, bu yoğun fiziksel çaba, malzemenin doğasına karşı verilen mücadelenin boyutunu göstermektedir. Kilin suyla birleşerek giderek yapışkan ve ağır bir hâl alması, sanatçının hareketlerini zorlaştırmış; performans ilerledikçe fiziksel yorgunluk da belirginleşmiştir. Bu durum, bir yandan seramik endüstrisindeki emek yoğun üretim süreçlerine, diğer yandan da küresel kapitalizmin yarattığı

baskılarla giderek değersizleşen emeğe güçlü bir gönderme niteliği taşır. Engelfriet'in çalışması, geleneksel seramik anlayışını sorgulayan ve malzeme ile beden arasındaki ilişkiyi merkezine alan bir yaklaşımla, projenin amacına etkili biçimde hizmet etmektedir (Booth, 2011).

Engelfriet'in üretimlerini post-Minimalist bir perspektiften değerlendirmek, onun arazi temelli müdahalelerini süreç odaklı sanat pratikleri bağlamında ele alabilmek için önemli imkânlar sunar. Bu yaklaşım, sanatçının çalışmalarını yalnızca kil malzemesi üzerinden değerlendirerek geleneksel stüdyo seramiği ya da çanak-çömlek formlarıyla sınırlı bir çerçeveye indirgemekten daha anlamlı olacaktır. Seramik eserleri yalnızca malzeme temelli okumalarla sınıflandırma eğilimi, son on yılda ortaya çıkan deneysel ve kavramsal üretimlerin kuramsal olarak yeterince ele alınmasını engellemektedir. Oysa bu tür çalışmaların üretim süreçleri, bağlamsal ilişkileri ve eleştirel içerikleri doğrultusunda okunması, seramik alanında derinleşmiş bir yazın birikiminin oluşmasına ve mevcut eleştiri eksikliğinin giderilmesine katkı sağlayacaktır.

Seramik alanında bu tür çalışmalar için çok az emsal vardır ancak diğer sanatsal alanlarda benzerlik aranırsa, Robert Morris'in *Some Notes on the Phenomenology of Making* adlı makalesi yardımcı olabilir. Morris, yapım faaliyetinin içinde olduğu kadar nihai ürünlerde de bulunabilecek biçimler olduğunu savunmaktadır. Bunlar, kişinin eylemleri ile çevrenin malzemeleri arasındaki etkileşimde yer alan sınırları ve olasılıkları test etmeyi amaçlayan davranış biçimleridir. Vücudun çeşitli malzemeleri farklı süreçlere göre işleme faaliyeti, ona farklı davranış olasılıkları açmıştır (Morris, 1993, s. 287). Engelfriet'in eserini şekillendirmek için bir araya gelen unsurlar, Morris'in 'bedensel olasılık faktörlerini, malzemelerin doğasını ve fizik yasalarını, sürecin ve algının zamansal boyutlarını ve ortaya çıkan statik imgeleri içeren karmaşık etkileşimler' olarak tanımladığı şeyleri içermektedir (Akt., Morris, 1993, s. 288). Morris, bu tür bir sürecin 'a priori' mantık sistemlerine değil, malzemeler ve süreçler arasındaki etkileşime dayandığını ve bu etkileşimde yapım amaçlarının ve araçlarının bitmiş işte daha görünür hale geldiğini savunmaktadır. Dahası, Morris ve diğer post-Minimalistler için, Engelfriet'in süreç araştırmasında olduğu gibi, yer çekimine ve şansa eserin bir kısmını şekillendirme veya tamamlama izni vermek, eserin bitmiş halinin nasıl gelişip sonlandığı konusunda önemli bir unsurdur (Morris, 1993, s. 290).

Görsel 7.

Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969



Görsel 8.

Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969



Marl Hole Projesi, 1960'ların sonlarında gelişen ve yerçekimi gibi doğal kuvvetleri sanatsal sürecin bir parçası olarak kullanan post-Minimalist arazi sanatı projeleriyle benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda Robert Smithson'un 1969'da Roma'da gerçekleştirdiği *Asphalt Rundown* adlı çalışması dikkat çekicidir. Bu proje, terk edilmiş bir çakıl ocağındaki dik yamaçtan aşağı dökülen kamyon dolusu asfaltla manzaranın dönüştürülmesini içerir (Görsel 7-8). Roma'daki bir galeri, izleyicilerin müdahaleyi takip edebilmesi için alanın haritasını sunmuştur. Rosalind Krauss, bu projeyi, Morris'in 'Anti Form' kavramına bir yanıt olarak değerlendirerek, yerçekimi ve rastlantısallığı sürecin asli unsurları olarak tanımlar (Solin, 2022).

Asphalt Rundown, yapım sürecini belgeleyen film ve fotoğraflar sayesinde geniş bir tanınırlık kazanmıştır. Ancak Smithson, yalnızca görsel belgelerle yetinmemiş; projelerine dair harita, çizim ve metinlerden oluşan kapsamlı bir belge arşivi de oluşturmuştur (Smithson, 1968). Marl Hole Projesi ise Johnny Magee tarafından filme alınmış ve fotoğraflanmış olsa da, süreci derinleştiren yazılı bir anlatı veya kuramsal metin üretilmemiştir. Bu durum, izleyicinin bağlamsal yorum geliştirmesini zorlaştırmış ve projenin kavramsal boyutunun eksik algılanmasına neden olmuştur.

Robert Morris, yeni sanatın izleyicide başlangıçta bir yönelim bozukluğu yarattığını, ancak zamanla bu karmaşadan algılanabilir bir düzene doğru bir geçişin yaşandığını savunur (Morris, 1993). Bu bağlamda, sanatçıların ve küratörlerin, Smithson ve diğer post-Minimalist sanatçıları gibi, eserlerine eşlik eden metinlerle eleştirel bir çerçeve sunmaları, izleyicilerin özellikle daha az bilinen çalışmaları anlamlandırmalarına katkı sağlayabilirdi. Nitekim ilk İngiliz Seramik Bienali, zanaat ve güzel sanatlar arasında konumlanan seramik pratiğine dair uzun süredir süregelen eleştirel söylem eksikliğini görünür kılma açısından önemli bir adım olmuştur.

Richard Deaton ve Kosho Ito Seramiklerinin Post-Minimalist Yaklaşımla Değerlendirilmesi

Kosho Ito'nun binlerce biçimsiz kil parçasının seramik sanatının sınırlarını zorladığı ve bu nedenle sınıflandırılmadığı söylenmektedir. (Booth, 2011, s. 497). Richard Deaton'un süreç odaklı seramik heykelinin, form yelpazesine uygun şekilde yanıt veren eleştirel

bir dili> olmadığı ifade edilmektedir (Shima, 2010). Seramik pratiğinin çömlek dışındaki alanlarının sözde ‘sınıflandırılmazlığı’, çağdaş seramik çalışmaları hakkında ne kadar az içerikli yazının bulunduğu bir göstergesidir. Bu bölümde, Richard Deacon ve Kosho Ito’nun eserlerinin yer aldığı önemli kişisel sergilere eşlik eden makalelerin bir kataloğu incelenerek, bu eserlerin bugüne kadar nasıl yazıldığı incelenmektedir. Daha sonra, her iki sanatçının seramik eserleri ile post-Minimalizm arasındaki bağlantılar, eserlere yönelik yeni bir eleştirel bakış açısı geliştirmenin bir yolu olarak incelenecektir.

Richard Deacon, malzemelerin yenilikçi kullanımı ve manipülasyonu ile tanınan İngiliz bir sanatçıdır. Deacon, son kırk yıldır heykel çalışmalarında lamine ahşap, polikarbonat, deri ve kumaş gibi çok çeşitli malzemeler kullanmaktadır. Ayrıca son yirmi yıldır seramik malzeme üzerine araştırmalar yapmaya başlamıştır. Seramik hariç ahşap, metal ve diğer malzemelerle yaptığı heykel çalışmaları, fabrikasyon ve imalat tekniklerinin kullanımıyla gerçekleşmektedir. Seramik heykelleri ise büyük çalışmalar atık malzemelerle küçük çalışmaları ise elle şekillendirme yöntemiyle yapmaktadır. Araştırma kapsamı seramik eserlerle sınırlı olduğundan, Deacon’ın diğer malzemelerle ürettiği heykeller üzerinde durulmamıştır.

Çömlekçi Edmund de Waal, son yıllarda seramik alanında en üretken yazarlardan biri haline gelmiştir. Times gazetesindeki bir makalede kendisinden “olağanüstü bir etki yaratmaya başlayan ve modern seramik tarihine ilişkin anlayışımızı yeniden şekillendirmeye başlayan” biri olarak bahsedilmiştir (Calvocoressi, 2021). Tate gibi uluslararası üne sahip galerilerde çok az seramik sergisi düzenlendiğinden, bu tür sergiler için makaleler oldukça etkilidir. Bu makaleler çağdaş çalışmalar için eleştirel yorumların birkaç kaynağı arasında görülmektedir. Deacon’ın Tate St. için yazdığı makalede Ives’in Out of Order adlı sergisinde, de Waal, Deacon’ın eseri için uygun bir eleştirel dil bulmakta zorluk çektiğini, çünkü geleneksel seramikten farklı olarak, eserin kapla hiçbir ilişkisi olmadığını belirtmiştir (de Waal, 2005, s. 8).

De Waal, uygulamasının alışılmadık doğası nedeniyle, eleştirel bir yaklaşımın Deacon’ın durumunda işe yaramadığını söylemektedir. Bunun yerine, Deacon’ın çalışmaları hakkında yazarken Amerikalı filozof John Dewey’in Sanat Deneyimidir (1934) adlı metnine atıfta bulunmayı tercih etmektedir. Dewey’den bir alıntı kullanarak de Waal, Deacon’ın çalışmalarına bakmanın şuna benzediğini açıklıyor: “Amerikalı filozof John Dewey’in çığır açan ‘Deneyim Olarak Sanat’ adlı kitabında, bir kuşun uçuşu ve tünemesi olarak anatomisini çizdiği duygu – gözün faaliyeti ile dinlenmesi arasındaki çekim. Dewey, bu etkinliğin tekrarlı olmasından dolayı vurgu yaparak, büyük bir sanat eserinde bu deneyimin sonsuz olduğunu ileri sürmüştür” (Dewey, 1958).

De Waal, daha önceki denemelerinde Sanatın Deneyim Olarak Anlamı konusuna değinmiş ve bu denemelerde Dewey’in sanatta süreç konusundaki ‘titiz düşüncesinden’ bahsetmiştir (de Waal, 2005). Dewey, 1934 yılında Harvard Üniversitesi’nde estetik üzerine verdiği bir dizi derse dayanarak Sanat Bir Deneyimdir adlı eserini yazdığında, sanatsal sürece yönelik tutumların otuz yıl sonra nasıl değişeceğini öngöremediği söylenebilir. Post-Minimalizm’in ortaya çıkışıyla birlikte sanat üretmek için risk, şans, rastlantısallık, tesadüf ve belirsizlik kullanmak kabul edilebilir hale gelmiştir. Bu tutumlar artık Dewey’in Sanat Bir Deneyim Olarak kitabında ifade ettiği kavramlarla çelişiyor gibi görünmektedir. Dewey, sürecin ‘kendiliğinden veya kontrolsüz’ olduğu sanatın, önceden belirlenmiş sanatın niteliklerinden yoksun olduğunu savunuyordu. Dewey, sürecin tadının, sanat eserinin gerçekleştirilmesindeki beceri ve niyetle elde edilmesi gerektiğini, dolayısıyla bunun ke-

sinlik ve risk eksikliği nedeniyle keyifli bir deneyim olduğunu söylemiştir. Ayrıca Dewey, süreci yaratıcı bir eylem olarak dinsel bir benzetmeyle ele alarak tartışmaya manevi bir boyut da katmıştır. “Sanatın üretim süreci, algıdaki estetikle organik olarak ilişkilidir - tıpkı Tanrı’nın yaratılıştaki eserine bakması ve onu iyi bulması gibi. Sanatçı yaptığı şeyin algısından memnun kalana kadar şekillendirmeye ve yeniden şekillendirmeye devam eder. Yapım, sonucu iyi olarak deneyimlendiğinde sona erer... Sanatçı, yalnızca uygulama yeteneklerinde yetenekli olan değil, aynı zamanda sıra dışı bir duyarlılığa sahip olan kişidir... Bu duyarlılık, davranışlarını ve yapımlarını yönlendirir” (Dewey, 1958, ss. 322-325).

Dewey’in Sanat Bir Deneyimdir kitabını yazmasından bu yana gerçekleşen değişimler göz önüne alındığında, de Waal’ın Dewey’in felsefi yaklaşımına çağdaş sanatın bağlamı olarak atıfta bulunmaya devam etmesi tutarsız görünmektedir. Robert Morris’in yakın zamanda yazdığı bir makalede belirttiği gibi, post-Minimalizmin kavramsal sanat akımı ortaya çıktığında, Dewey’in Deneyim Olarak Sanat’taki radikal ampirizminin hegemonyası sorgulanmaya başlanmıştır. Morris, post-Minimalizmin bu akımının özerk, nominalist ve totalleştirici bir sanat deneyiminin hegemonyasını sorunlu hale getirdiğini ileri sürmektedir (Morris, 2008, ss. 117-120).

De Waal da Dewey gibi bu süreci keyifle ilişkilendirmektedir. Önceki bir makalesinde, “olgunluk her şeydir”, tartışın” da Waal, keyifle olan bağlantıları nedeniyle süreçten bahsetmenin ciddi iş hakkında konuşmakla aynı şey olmadığını ve bu nedenle ‘süreç hakkında kaba görünmeden nasıl yazılacağını’ bilmediğini açıklamaktadır (de Waal, 2005, s. 54). Bu yaklaşımın çağrışımları, süreçten bahsetmenin bir şekilde anti-entelektüel olduğu yönündedir. De Waal, Out of Order sergisi için Deacon’ın çalışmaları hakkında yazarken, süreçten bahsetmekten kaçınmaktadır. Bunun yerine, sürecin tartışılmasını, eserin yapımında kullanılan fırının büyüklüğü ve karmaşık, büyük ölçekli seramikleri yapan Deacon yardımcıları uсталığı ve zanaat becerileri gibi teknik konularla sınırlandırmaktadır (de Waal, 2005, s. 58).

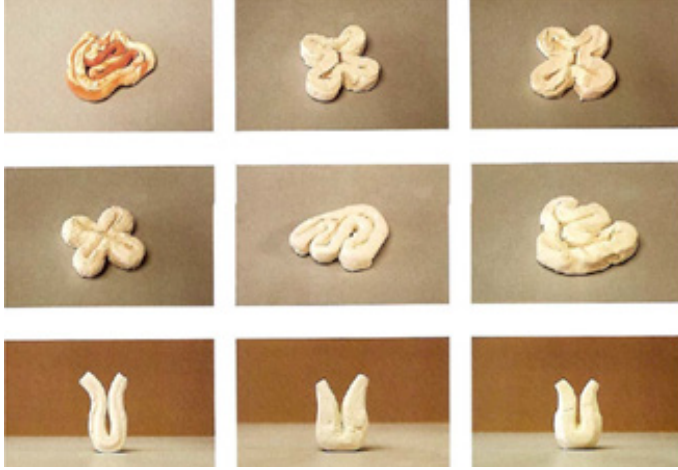
Waal, zanaat uygulamaları üzerine daha önceki yazılarında, güzel sanatlar sanatçılarının seramik malzeme kullanımına yönelik çekingenlik eksikliğine ve ‘zanaatkarlığa yakışmayan’ yaklaşımlarına dikkat çekmiştir. Bunun, çömlekçilik geleneklerinin ağırlığı ve çömlekçinin ‘malzemelere karşı dürüstlük’ konusundaki saygısı nedeniyle çömlekçilerin kullanmasının zor olacağı bir yaklaşım olduğunu belirtmektedir (de Waal, 2005, s. 60). Seramik üzerine üretken bir yazar olmasına rağmen Waal, kaplar üreten bir kişidir ve bu da çömlekçinin malzemelere olan gelenek ve doğruluk anlayışından kaçınmayı zorlaştırmaktadır. Buna karşılık, çekingenliğin olmaması ve malzemelere karşı ‘zanaatkarlıktan uzak’ bir yaklaşım, post-Minimalist süreç sanatının temel özellikleridir; Bunlar aynı zamanda Deacon’ın seramik malzemelerin kullanımına yönelik yaklaşımını da gösteren niteliklerdir.

Deacon, sürecin keşfinde başlangıç noktası olarak seramik malzemeleri farklı biçimlerde kullanmaktadır. Örneğin kil tabakalarını kağıt gibi kullanıp buruşturarak organik formlar oluşturmaktadır. Bir diğer yaklaşımı ise seramik malzemeyle elle oynamak, belirli bir amaç olmaksızın çizimler yapmaktır. Bunun kendisinin de sıklıkla yaptığı bir şey olduğunu, bunu kendi yerleşik düşüncelerini aşmak için bir yaklaşım olarak kullandığını ve kendini sürprizlere açık tuttuğunu açıklamaktadır (Punk, 2017). Bazı küçük parçaları ise kili parmaklarıyla bastırarak, avuçları arasında masaj yaparak ve yoğurarak üretmektedir. Masa kenarına vurarak malzeme üzerinde keskin köşeler oluşturmakta, çubuk ve bıçaklarla delikler ve oyuklar oluşturmaktadır. Deacon, küçük keşifsel kil heykelleri aracılığıyla deneyisel bir sorgulama duygusu sergilemektedir. Bir mal-

zemeye doğru ya da yanlış bir şekilde şunu ya da bunu yaptığınızda ne olacağını bulmak için bir dizi ifade olanağı geliştirmektedir (Adams, 2014).

Görsel 9.

Richard Deacon, *Small Clay Sculptures*, 1999-2003



Richard Deacon'un *Small Clay Sculptures* (Görsel 9) başlıklı bu çalışması, sanatçının form, süreç ve rastlantısallık ilişkisine dair düşüncelerini küçük ölçekli seramik üretimlerle somutlaştırdığı özgün bir örnektir. Eserde, her biri kendine özgü, amorf ve akışkan görünümlü kil formları yer almaktadır. Dokuzlu bir matris düzeni içinde sunulan bu formlar, Deacon'un heykel pratiğinde sıklıkla vurguladığı açıklık, tekrar, dönüşüm ve çok anlamlılık gibi temaları yansıtır.

Deacon'un üretim anlayışı, biçimin önceden belirlenmiş değil, süreç içinde ortaya çıkan bir olgu olduğunu savunur. Bu küçük kil heykeller, sanatçının belli bir rastlantısallığa izin vererek, formun oluşumunu yönlendirmek yerine ona eşlik ettiğini gösterir. Her form, elin doğrudan temasının ve malzemenin davranış biçiminin izlerini taşır. Bu yönüyle, Robert Morris'in Anti-Form yaklaşımına ve post-Minimalist sanat anlayışına da gönderme yapar: Form, niyetin değil sürecin sonucudur.

Her bir kil formu, çiçek, dil, organik kitle veya simgesel bir varlık gibi farklı çağrışımlara açıktır. Deacon'un sanatında sıklıkla karşılaşılan biçimsel belirsizlik, izleyiciye aktif bir anlamlandırma rolü yüklemektedir. Sanatçının daha önce belirttiği gibi, bu tür formlar "sonsuz olasılıklarla okunabilen" yapılardır. Biçimin sabit kimliğinin olmaması, onun potansiyelini artırmaktadır.

Seramiğin burada tercih edilmesi, Deacon'un endüstriyel malzemelerle yaptığı büyük ölçekli işlerinden farklı olarak, doğrudan el emeğini ve dokunsallığı öne çıkarır. Küçük ölçek, izleyiciyi nesneyle daha samimi bir ilişkiye davet ederken; kilin esnek ve tepkisel doğası, sanatçının malzemeyle kurduğu diyalogun izlerini taşımaktadır. Her bir form benzersizdir; ancak birlikte sergilendiklerinde ortak bir dil, bir form ailesi oluşturmaktadır. Sanatçı burada hem tekrarın hem tekiliğin olanaklarını araştırmaktadır.

Deacon, bu noktada hem belli bir rastlantısallığa hem de ayrıntılı bir yapım sürecine içkin olan form üretimindeki gevşekliğe ilgi duymaya başladığını belirtmektedir. Bu durumu, formun açıklığı ile üretim sürecinin karmaşıklığı arasındaki bir gerilim olarak tanımlar ve rastlantısallığın yaratıcı bir özgürlük duygusu sağladığını ifade eder. Sanatçı, bu yaklaşımıyla biçimi, sonsuz çeşitlilikte yorumlanabilen ve sınırsız olasılıklarla yeniden kurulabilen bir yapıya dönüştürmeyi amaçladığını vurgulamaktadır (Kellaway, 2015).

Görsel 10.

Richard Deacon, *Kind of blue*, 2005



Richard Deacon'un *Kind of Blue* (Görsel 10) eseri, sanatçının form, yüzey ve malzeme üzerine uzun süredir yürüttüğü araştırmaların sofistike bir örneğidir. Eser ne tam anlamıyla geometrik ne de organik olarak tanımlanabilecek amorf bir forma sahiptir. Yüzeydeki düzlem kırılmaları, cismin belirli bir nesneye (örneğin taş, mineral ya da sarkofaj) benzemesini sağlarken, kesin bir tanımlamadan da bilinçli olarak uzak durur. Bu durum, Deacon'un "belirli bir kimlik taşımayan formlar" üretme amacına paraleldir. Heykelin tanımını açık uçlu hâle getirir; bu da izleyicinin yorumunu sürece dahil eden post-Minimalist bir yaklaşımı yansıtır.

Yoğun mavi tonları ve yüzeydeki noktacıklı doku, esere derinlik ve galaktik bir uzam duygusu kazandırmıştır. Bu yüzey müdahalesi, yalnızca estetik bir etki değil, aynı zamanda izleyicide bir hissiyat, hatta sezgisel bir yankı yaratmayı amaçlamaktadır. Renk kullanımı, burada biçim kadar önemlidir ve Deacon'un soyut formu duyuşal bir deneyim alanına dönüştürdüğünü göstermektedir. Deacon'un çalışmaları çoğunlukla izleyiciyle beden-zihin ilişkisi kurar. *Kind of Blue*, yerle ilişkisi, hacmi ve baskın yüzey etkisiyle fiziksel bir varlık olarak mekânda yer kaplamaktadır. Bu yer kaplayış, izleyiciyi çevresinde dolanmaya, heykelle bedensel bir ilişki kurmaya davet etmektedir. Dolayısıyla eser yalnızca bakılan değil, çevresinde var olunan bir nesnedir.

Görsel 11.

Richard Deacon, *Flower 2*, 2004



Deacon'un çalışmaları çoğu zaman mimari, biyolojik ve dilsel biçimlerin belirsiz sınırlarında gezinir; *Flower 2* adlı eser (Görsel 11) bu bağlamda hem doğal hem de yapay çağrışımlarla yüklü, çok

katmanlı bir form sunar. Eserin üst bölümünde yoğunlaşan kıvrımlı, spiralimsi yapı, bir çiçek tomurcuğunu, beyin kıvrımlarını ya da sindirim sistemini çağrıştıracak ölçüde organik bir görünüme sahiptir.

Bu biyomorfik yaklaşım, izleyiciyi doğa, beden ve iç organlara dair bir imgesel yolculuğa çıkarmaktadır. Alt kısmın daha yalın, silindirik biçimiyle birlikte düşünüldüğünde, heykel aşağıdan yukarıya doğru bir doluluk ve karmaşıklık hissi üretmektedir. Bu, Deacon'un bedenini iç yapısına duyduğu ilgiyle örtüşen bir stratejidir. Deacon, eserlerinde kesin tanımlardan kaçınır ve Flower 2 de bu tavrın belirgin bir örneğidir. Çalışma, "çiçek" başlığına rağmen, tam olarak bir çiçeği temsil etmektense, o forma dair çağrışımları harekete geçirir. İzleyici, bu formu ister bir organizma, ister bir doğa parçası, isterse bir iç yapı olarak okuyabilir. Bu anlamda formun yorumu açıklığı, izleyicinin aktif katılımını talep eder.

Post-minimalizmin temel özelliklerinden biri, bir eser yaratmak için tesadüfün kullanılmasıdır. Tesadüfün sömürülmesi, Deacon'ın *Kind of Blue* adlı eserinde görülebilir; bu eser, stüdyoda uzunlamasına bir eşkenar dörtgen oluşana kadar atılan bir kil parçasından elde edilmiştir (Granti, 2014). Benzer şekilde, Deacon *Flower 2* adlı eserinde, kilin, tekrarlanan darbelerle aynı şekilde dövüldüğü bir işlemle geçerek üretilmiştir. Çalışma tepesine vurularak, sıçratılarak ve yayılana kadar sürekli kesilerek oluşturulmuştur.

Penelope Curtis, Richard Deacon'ın malzemeleri kullanma biçimini, zanaatkârlıkla ilişkilendirilen konvansiyonel yaklaşımlara aykırı olarak tanımlar ve bazı durumlarda malzeme işlemlerinde 'bir miktar sapkınlık – ya da zalimlik –' bulunduğunu belirtir (Curtis, 2007, s. 51). Bu bağlamda Deacon'ın pratiğinin temel özellikleri; malzemenin fiziksel sınırlarıyla kurduğu etkileşim, malzemenin olanaklarına duyduğu ilgi, şansa ve rastlantısallığa verdiği yer, formun yorumu açıklığı ve üretim sürecine dâhil ettiği dilsel geçişkenlik olarak özetlenebilir. Seramik malzemeye yaklaşımında da geleneksel zanaatkâr tekniklerden saparak, sınırları zorlayan bir tavır benimsediği görülmektedir. Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, Deacon'ın çağdaş heykel ve seramik pratiğini değerlendirmek için en uygun eleştirel çerçevenin, post-Minimalist düşüncüyü temel alan bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Zira bu yaklaşım, hem malzeme-süreç ilişkisini hem de biçimsel belirsizlik ve açıklığı esas alan bir yorumlama alanı sunmaktadır.

Deacon, 2007 yılında seramikten oluşan enstalasyonu Venedik Bienali'nde Galler'i temsil etmek üzere seçilmiştir. Seramik malzemenin, zanaatla olan tarihsel ilişkisine rağmen, uluslararası düzeyde en prestijli güzel sanatlar etkinliklerinden birinde yer alması, onun geleneksel kullanım biçimlerinin ötesinde değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Bu durum, son otuz yılda seramiğin yalnızca işlevsel ya da dekoratif bir araç olarak değil, geçerli bir çağdaş sanat ve heykel pratiği olarak daha fazla kabul gördüğüne işaret eden önemli bir tutum değişikliğini yansıtmaktadır.

"Kosho Ito'nun seramik pratiği, Richard Deacon'inkinden farklı olarak, otuz yılı aşkın süredir geleneksel çömlekçilik kökenine dayansa da, bu geçmişin ötesine geçerek standart çömlekçilikle örtüşmeyen yöntemlerle seramik malzemeyi araştırmaya odaklanmıştır. Ito'nun çalışmaları, doğanın ilkeleriyle seramik malzemenin ilkel karakteri arasında bir uyum arayışına dayanan, doğrudan malzemenin fiziksel ve ruhsal doğasını ortaya çıkaran üretimlerle tanımlanır. Tate St. yöneticisi Daniel-McElroy Ives, 1992 yılında Japonya'daki Setagaya Müzesi'nde Ito'nun eserini ilk kez gördüğünde, dış mekândaki beton duvarlardan aşağıya yayılan ve zeminde rastlantısal bir yığın oluşturan seramik formların 'istilacı, yıkıcı ve radikal bir açıklıkla kendini ortaya koyan' bir enstalasyon oluştur-

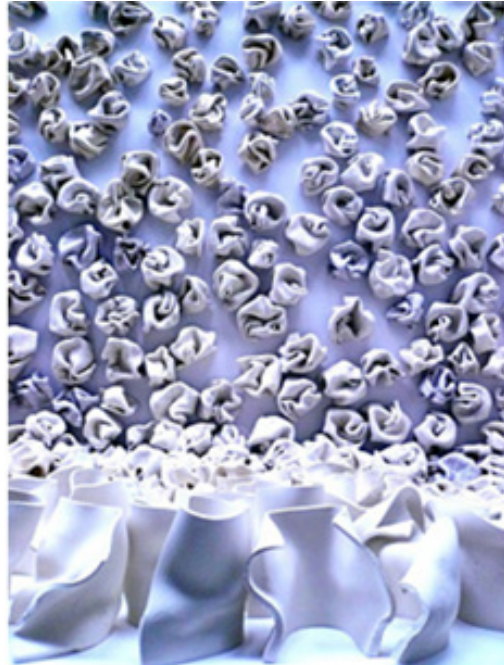
duğunu belirtmiştir (Shima, 2010). Bu ilk karşılaşmadan on yıl sonra Ives, Ito'yu Tate St. galerisinin iç ve dış mekânlarında yer alacak bir seramik enstalasyon üretmesi için davet etmiştir.

Kosho Ito'nun *Virus* başlıklı sergisi, büyük iç mekân galerisi için binin üzerinde porselen formdan oluşan *Seafolds* adlı yerleştirme ve dış avlu alanı için pişmiş topraktan üretilmiş parçaların oluşturduğu *Earthfolds* adlı zemin enstalasyonundan meydana gelmektedir. Sergiye eşlik etmesi amacıyla üç ayrı katalog metni sipariş edilmiştir. Bu metinlerin tümünde, yazarlar ortak bir şekilde, Ito'nun üretimlerini seramik sanatının taksonomik sistemleri içinde konumlandırmanın güçlüğüne dikkat çekmiştir (Todate, 2002). Zira Ito'nun eserleri; biçim, stil, estetik anlayış ve üretim süreçleri açısından konvansiyonel seramik uygulamalarından büyük ölçüde ayrılmaktadır. Eleştirmenler, bu özgünlük nedeniyle onun işleri hakkında yazarken sürekli olarak kavramsal bir çerçeve bulmakta zorlandıklarını ifade etmiştir. Ito'nun seramiğe yaklaşımı, malzemenin işlevsel ya da dekoratif nesneler üretmek için kullanıldığı anlayıştan belirgin biçimde uzak olup, onun fiziksel ve anlam potansiyelini araştırmaya yöneliktir.

Süreç odaklı avangard yaklaşımı, seramiğin sınırlarını sistematik biçimde zorlamasını sağlamış ve bu da çalışmalarını sınıflandırmaz hâle getirmiştir. Bu noktada Kazuko Todate, Ito'nun geleneksel yöntemlerden bilinçli olarak uzaklaştığını, fikir ile süreç arasındaki ilişkiye odaklandığını ve bu nedenle diğer seramik sanatçılarıyla karşılaştırılamayacak özgün bir pozisyonda durduğunu belirtir (Todate, 2002). Ito'nun sanatsal pratiği, post-Minimalizm ya da süreç sanatı gibi tanıdık kategorilerle ilişkilendirilmemesine rağmen, aslında kırk yılı aşkın süredir bu tür yaklaşımların radikal bir ölçütü olabilecek nitelikte gelişmiştir. Onun seramikle kurduğu ilişki, sadece biçim değil, malzemenin olanakları, değişkenliği ve süreç içinde gösterdiği davranışlarla ilgilidir. Bu bağlamda, Ito'nun üretimleri için henüz yeterli ölçüde kapsayıcı ve işlevsel bir eleştirel dilin gelişmediği söylenebilir. Metinlerde sıkça vurgulanan bu durum, sanatçının eserlerinin çoğunlukla içe dönük, sezgisel ve sözlü dile direnç gösteren bir karaktere sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Görsel 12.

Kosho Ito, Seafolds, 2002



Kosho Ito'nun Seafolds (Görsel 12) adlı seramik enstalasyonu, doğa formlarından, malzemenin içsel karakterinden ve süreç temelli üretimden beslenen avangard bir yaklaşımın görsel ve kavramsal ifadesidir. Bu çalışma, seramiğin nesne merkezli, işlevsel ya da dekoratif kullanım biçimlerini aşarak, mekâna yayılan, bedenle ve algıyla ilişkili bir deneyime dönüşmesini sağlar.

Seafolds, yüzeyi neredeyse tamamen kaplayan yüzlerce küçük katlanmış beyaz formdan oluşur. Her biri benzersizdir; ancak birlikte bakıldığında doğal bir organizma gibi kolektif bir düzen izlenimi yaratır. Bu tekrar eden ama tekil yapılar, doğadaki mercanlar, deniz kabukları ya da çiçek tomurcukları gibi oluşumları çağırıştırır. Biçimin bu denli çeşitlilik ve açıklık taşıması, Kosho Ito'nun formu önceden tanımlamak yerine süreç içinde geliştirdiğini, yani tasarımdan çok dönüşüm ile ilgilendiğini gösterir.

Ito'nun seramikle kurduğu ilişki, geleneksel çömlekçilikte görülen işlevsellik ve ustalık anlayışından belirgin şekilde ayrılır. Seafolds'ta görüldüğü gibi, sanatçı porseleni son derece ince, zarif ve neredeyse kırılğan biçimlerde kullanır; ancak bu incelik, bir zanaatkar becerisi göstermektense malzemenin sınırlarını keşfetmeye yöneliktir. Penelope Curtis'in Deacon için kullandığı "malzemeye karşı bir tür sapkınlık" (2007) ifadesi, burada Ito'nun seramiğe yönelttiği eleştirel ve sinayıcı bakışı tanımlamak için de geçerlidir.

Kazuko Todate'nin de belirttiği gibi, Ito'nun işleri geleneksel seramik sınıflandırmalarına direnir (Todate, 2002). Seafolds, ne geleneksel anlamda bir heykeldir, ne de klasik seramik sanatının sınırlarına uyar. Bu nedenle eser, seramiğin yalnızca nesne üreten bir alan değil, düşünsel ve mekânsal bir araştırma pratiği olarak konumlandırılabilirdiği çağdaş bağlamlar içinde değerlendirilmelidir.

Ito'nun eserlerine yönelik eleştirel yaklaşımlar, doğa, simya ve kozmos temalarını temel bağlamlar olarak öne çıkarmaktadır. Richard Long ve Naum Gabo, sanatçının kış aylarında donmuş topraktan kil çıkartarak bu malzemeyi dondurulmuş hâliyle pişirmesi gibi sıra dışı uygulamalarını, onun entelektüel bir süreç yaklaşımından çok, evrenin ritmik işleyişiyle kurduğu derin bağ üzerinden değerlendirmektedir (Long ve Gabo, 2002). Long, Ito'nun pratiğini 'topraktan toprağa, oradan evrenin ritmine' doğru uzanan, doğayla sanatın iç içe geçtiği 'samimi ve sonsuz bir yaratılış süreci' olarak tanımlar. Gabo ise, Ito'nun diğer seramik sanatçılarından radikal biçimde ayrıldığını, geleneksel sınıflandırmalarla açıklanamayacak kadar özgün bir üretim biçimi benimsediğini vurgular. Ona göre Ito, doğaya ve kozmosa karşı mistik, hatta simyacısı bir yaklaşımla hareket eder; çünkü 'başka bir şeyi varlığa getirme gücüne' sahiptir – bu da onu yalnızca bir sanatçı değil, dönüştürücü bir özne hâline getirir" (Long ve Gabo, 2002).

Richard Long, Seafolds adlı enstalasyonun kurulumu üzerine yaptığı yorumda, Kosho Ito'nun yaklaşık bin beş yüz ince, kare biçimli kil levhayı elleriyle ezerek, 'küçük ve sıkıca katlanmış kıvrımlardan daha büyük, açık ve yumuşak parçalara' uzanan karmaşık formlar yarattığını belirtmektedir. Long, Ito'nun bu üretim sürecinde zihinsel yönlendirmeyi bilinçli olarak geri planda tuttuğunu ve bedenini süreci otomatik biçimde yönlendirmesine izin verdiğini ifade etmektedir. Ancak bu sürece dair açıklamalarında, paradoksal biçimde, ortaya çıkan seramik formları metaforik düzlemde çiçeklere, yiyeceklerle, kumaşa ya da kâğıda benzeterek okur. Bu yaklaşım, Ito'nun jestsel, bedensel ve malzemeye duyarlı üretim sürecini açıklamakla birlikte, post-minimalist süreç sanatında olduğu gibi salt fiziksel eylemin yeterli olmayacağı varsayımına da dolaylı biçimde işaret edilmektedir. Böylece Long'un yorumu, bir yandan sürece duyulan hayranlığı yansıtırken, diğer yandan da eserin yorumunu metaforlar aracılığıyla zenginleştirmeyi sürdürür (Long ve Gabo, 2002)."

Görsel 13.

Kosho Ito, Earthfolds, 2002



Kosho Ito'nun Earthfolds (Görsel 13) adlı yerleştirmesi, malzemenin doğrudanlığını, dokusunu ve dönüşümünü merkezine alan bir örnektir. Seafolds'ta olduğu gibi, Earthfolds da malzemenin kavramsal değil, fiziksel süreç üzerinden düşünülmesine olanak tanır; ancak bu kez zeminle doğrudan temas hâlinde ve çok daha ham, dokunsal bir estetik karşımıza çıkmaktadır.

Earthfolds, farklı tonlardaki toprak kütlelerinden oluşur: kırmızı, krem, kahverengi ve siyahın tonlarında, kaba, düzensiz ve elle yoğrulmuş gibi görünen formlar, düzenli bir ızgara içinde yerleştirilmiştir. Ancak bu düzen, içeriğin biçimsel dağınıklığı ve ham doğasıyla dengelenir. Her bir blok, neredeyse pişmemiş ya da ilk pişirmede donmuş bir kil kütlesi gibi görünür ve malzemenin dönüşüm sürecine doğrudan referans verir. Bu yönüyle iş, seramik sanatında sıklıkla arka planda kalan toprağın kendisiyle yüzleşme eylemidir.

Earthfolds, hem malzemenin fiziksel olarak ne olduğu hem de ontolojik düzlemde ne temsil edebileceği sorusunu ortaya koymaktadır. Bu, seramik tarihindeki "topraktan forma, formdan nesneye" hiyerarşisine karşı bir kırılmadır. Ito bu eserde, pişmiş toprağı hâlâ toprağa benzer bir hâlde tutarak, malzemeyi estetikleştirmeden, onu doğrudan sanatsal anlamın öznesi hâline getirmiştir. İşin hiçbir yerinde 'ustalık' ya da 'bitmiş' bir yüzey arayışı yoktur. Bilakis, malzemenin kendi doğasına sadık kalınmıştır. Bu da Todate'nin vurguladığı gibi, Ito'nun zanaatkarlığın biçimsel idallerinden uzak durma tutumunu ve sınıflandırılmaz pozisyonunu doğrulamaktadır.

Post-Minimalizmin ayırt edici özelliklerinden biri, bir eserin oluşturulmasında risk, şans ve rastlantısallıkların kullanıldığı oldukça deneysel süreçlerin kullanılmasıdır. Bu özellikler, Ito'nun Tate Cad-desi'ndeki dış avlu için yaptığı Earthfolds enstalasyonda açıkça görülmektedir.

Görsel 14.

Richard Serra, Scatter Piece, 1967



Kosho Ito'nun Earthfolds adlı yerleştirmesi, Richard Serra'nın Scatter Piece gibi, Richard Morris'in "malzeme alanları" olarak tanımladığı post-Minimalist enstalasyonlarla karşılaştırılabilir. Bu tür işler, belirgin bir düzen ya da merkezi odak noktasına sahip değildir; bunun yerine daha küçük, parçalı detaylardan oluşan geniş bir kütle etkisi yaratır. Morris'e göre bu yerleştirmeler, çevresel görüşün sınırlarını aşarak yanlara doğru yayılır ve eserin fiziksel sınırlarını, bulunduğu mekânın boyutları belirler (Morris, 2008). Earthfolds, hem bu yapısal özellikleri hem de Ito'nun kullandığı deneysel süreçler bağlamında benzer nitelikler taşımaktadır. Eser, belirli bir odaktan ziyade yatay düzlemde çoğalan ve çevreye yayılan kil kütlelerinden oluşur; mekânın büyüklüğü, yerleştirmenin ölçeğini belirler. Böylece Earthfolds, yalnızca bir seramik yerleştirme değil, aynı zamanda seramiğin post-Minimalist estetik ilkelerle buluştuğu bir 'malzeme manzarası' olarak da okunabilir.

Ito'nun üretim sürecine dair görüş bildiren eleştirmenler arasında, fikirlerinin "sonunda eser üreten devam eden bir süreçte ifade bulunduğunu" açıkça dile getiren tek yazar Kazuko Todate'dir. Ancak Todate, süreci çalışmanın merkezine yerleştirmektense, Ito'nun yaklaşımının diğer çömlükçilerden ne denli farklı olduğunu ve geleneksel sınıflandırma sistemleri içinde yer bulmakta ne kadar zorlandığını vurgular. Naum Gabo da benzer şekilde, Ito'nun pratiğinin geleneksel seramikten tamamen farklı bir ölçekte değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Ancak her iki yazar da, Ito'nun süreç temelli yaklaşımının, benzer yöntemleri farklı malzemelerle kullanan süreç sanatçılarıyla ilişkilendirilebileceği olasılığını göz ardı etmemektedir (Long ve Gabo, 2002). Oysa sunulan kanıtlar, Ito'nun çalışmalarının işlevsel ya da stüdyo seramiklerinin materyal merkezli sınıflandırmalarından çok, post-Minimalist anlayışla daha fazla ortaklık taşıdığını göstermektedir. Bu ortaklık; formun açıklığı, sürece verilen önem, bedensel müdahale, rastlantısallığın rolü ve malzemenin davranışına duyulan ilgi üzerinden okunabilir.

Tate, hem güzel sanatlar hem de uygulamalı sanatlar alanlarında üretim yapan sanatçılara ait seramik eserlerin sergilendiği sayılı önemli kurumlardan biridir. Bu kurum bünyesinde yayımlanan makaleler, çağdaş seramik uygulamaları için eleştirel yazının gelişimine katkı sağlayabilecek önemli metinlerdir. Tate'in kurumsal otoritesiyle desteklenen bu yazılar, yalnızca sergi sürecine eşlik etmekle kalmaz, sergi sonrasında da uzun süre etkili olabilecek eleştirel izler bırakır. Ancak bu bölümde incelenen metinler, çağdaş seramik pratiklerinin gösterdiği deneysel çeşitliliğe karşın, eleştirel söylemin bu dönüşümlere yeterince yanıt veremediğini göstermektedir.

Tate tarafından yayımlanan ve yazarları arasında bir çömlükçi, bir küratör, bir akademisyen ve bir müze müdürünün yer aldığı metinlerde, Richard Deacon ve Kosho Ito'nun eserleri hakkında yazmanın zorluklarına dikkat çekilmiştir. Metinlerde sıklıkla simya, dönüşüm, kozmik bağlantılar, büyü ve sanat üretiminin manevi boyutlarına yapılan göndermeler yer alsa da, bu temsiller eserlerin eleştirel bağlamda konumlandırılmasını yeterince sağlamamaktadır. Araştırma kapsamında, her iki sanatçının da post-Minimalist süreç sanatına yakın yönleri ortaya konmuş; bu doğrultuda, süreç temelli seramik çalışmaların kavramsal çeşitliliğini karşılayabilecek daha kapsamlı ve yapısal bir eleştirel çerçeve geliştirilmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Bu makalede, süreç kavramı ekseninde şekillenen seramik uygulamalarının etrafında gelişen eleştirel söylem eksikliğinin, bir dizi karmaşık ve çok katmanlı etkenden nasıl beslendiği araştırılmıştır. Çalışmanın temel hedeflerinden biri, sıklıkla "sınıflandırılmaz"

ve "hakkında yazılması güç" olarak nitelendirilen süreç odaklı çağdaş seramik sanatı için yeni bir eleştirel yaklaşım geliştirme imkânlarını sorgulamaktır. Bu bağlamda, 1960'ların post-Minimalist süreç sanatıyla ilgili kuramsal metinler incelenmiş ve bu tarihsel çerçevenin, günümüz seramik pratiğine uygulanabilirliği değerlendirilmiştir. Yukarıda sunulan kuramsal tartışmaların güncel üretimlere nasıl uyarlanabileceğini göstermek amacıyla, Richard Deacon ve Kosho Ito'nun süreç odaklı seramik çalışmaları örnek olarak ele alınmıştır.

Son elli yıl içerisinde, seramik sanatında kullanılan terimlerle açıklanması güç, köklü biçimde farklılaşmış uygulamalar ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüme rağmen, geleneksel seramik anlayışından ayrılan bu çağdaş yönelimlere dair eleştirel yazıların oldukça sınırlı olması dikkat çekicidir. Özellikle 1970'ler ve 1980'lerde eleştirel teorinin sanat alanında belirleyici bir konuma yükseldiği dönemde, seramik pratiği diğer görsel sanat disiplinlerine kıyasla oldukça az sayıda eleştirel değerlendirmeye konu olmuştur. Sanat okullarında da seramik derslerine yönelik bağlamsal ve kuramsal içeriklerin müfredata yeterince entegre edilmediği gözlemlenmektedir. Seramik alanındaki uygulamaların 1980'ler ve 1990'lar boyunca çeşitlenip dönüşmesiyle birlikte, bu yenilikçi yaklaşımları kavramsal olarak destekleyecek eleştirel bir çerçevenin eksikliği, alandaki önemli sorunlardan biri hâline gelmiştir.

Bu çalışmada da gösterilmeye çalışıldığı üzere, 1990'larda başlayan seramik sanatına dair eleştirel söylem eksikliğiyle ilgili tartışmalar, günümüze dek süregelen bir süreklilik göstermektedir. Söz konusu eleştiri, son olarak 2009 yılında düzenlenen British Ceramics Bienali'nde yeniden gündeme gelmiş; sergide yer alan hiçbir eser için bağlamsal bir yazının sunulmamış olması, eleştirel içerik eksikliğine dair şikayetlerin devam ettiğini açık biçimde ortaya koymuştur. 1990'lardan bu yana seramik pratiğinin herhangi bir alanı için yüksek standartta eleştirel yazım üretiminde kayda değer bir ilerlemenin sağlanamadığı görülmektedir. Bununla birlikte, 1990'ların sonlarından itibaren teori ve pratik arasındaki ilişkinin daha ciddiyetle tartışılmaya başlandığı da açıktır. Bu bağlamda, 1998 yılında Doğu Anglia Üniversitesi'nde düzenlenen bir konferans, bu konuyu daha sistematik biçimde ele almış; konferans bildirilerinin Yapım Aşamasındaki Fikirler (Ideas in the Making) ve Teorideki Pratik (Practice in Theory) başlıklarıyla yayımlanması, bu tartışmaların daha geniş bir akademik çevrede yankı bulmasına olanak sağlamıştır.

2000 yılında, seramik alanında yayımlanan ilk çevrimiçi akademik hakemli dergi olan Interpreting Ceramics faaliyete geçmiştir. Dört üniversitenin desteğiyle kurulan editör kurulu, farklı seramik uygulamalarına yönelik araştırma temelli ve eleştirel bir bağlam oluşturmaya amaçlamıştır. Eleştirel teoriyle ilişkisi zayıf olduğu düşünülen bir alanda bu tür bir girişim, önemli ve yenilikçi bir adım olarak değerlendirilmiştir. Ancak otuz kişilik geniş editör kurulu ve altı üyeden oluşan yürütücü editör ekibiyle derginin yapısı, eleştirel çeşitlilik sağlamak yerine güçlü ve merkezi bir hiyerarşik örgütlenmeyi beraberinde getirmiştir. Bu durum, kurumsal yapının eleştirel söylemin niteliğini nasıl şekillendirdiğine dair tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Derginin ilk on yılına ait yayımlanan makaleler incelendiğinde, içerik açısından tarihsel ve geleneksel seramik odaklı yazıların ağırlıkta olduğu göze çarpmaktadır. Çağdaş seramik pratiklerine ilişkin eleştirel metinler ise, genel içerik içinde yalnızca sınırlı bir yer tutmakta ve küçük bir azınlığı temsil etmektedir. Her ne kadar derginin bir sayısı çağdaş sanatçılar için düzenlenen yazı yarışmasına ayrılmış olsa da, bu tür bir girişimin sürdürülebilir hâle getirilmediği ve tekrar edilmediği anlaşılmaktadır. Bu eğilim, zamanla Interpreting Ceramics'in çağdaş seramik üzerine eleştirel tartışmalara zemin hazırlayan bir mecra olmaktan uzaklaştığına ve daha çok çanak çömleğin tarihsel yönlerine odaklanan bir yayın arşivi işlevi üstlendiğine işaret etmektedir.

Literatür taramasında ortaya konan eleştirel yaklaşımlar doğrultusunda, bu araştırmanın doldurduğu bir dizi kavramsal ve eleştirel boşluğu tanımlamak mümkündür. Makale, çağdaş seramik sanatının post-Minimalist bir bakış açısıyla yeniden kavramsallaştırılması aracılığıyla, süreç odaklı seramik uygulamalar etrafındaki eleştirel söylem eksikliğine yönelik bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. 1960'larda post-Minimalist sanatçılar tarafından geliştirilen süreç temelli yaklaşımlar, dönemin sanat kuramında önemli bir teorik üretim alanı yaratmıştır. Bu bağlamda, gerek sınıflandırılmaz nitelikleri gerekse haklarında yazmanın zorluğu ile tanımlanan Richard Deacon ve Kosho Ito'nun seramik malzemeye yönelik süreç odaklı araştırmalarıyla, post-Minimalist sanatın deneysel estetik stratejileri arasında anlamlı paralellikler kurularak, seramik alanında daha güçlü bir eleştirel zemin oluşturulması hedeflenmiştir.

Singsen (2011), post-Minimalist sanatçılar için malzemeye kurulan ilişkinin, yapma eyleminin çok sayıda varyasyona yol açabileceği dinamik bir süreç olarak değerlendirildiğini belirtmektedir. Bu tür karşılaşmalar, yalnızca nihai ürünü değil, aynı zamanda üretim sürecini de sürekli dönüştürmekte ve yeniden yönlendirmektedir. Benzer şekilde Robert Morris (2008), sanat yapma ediminde keşfedilebilecek formların, yalnızca son ürünlerde değil, yapım sürecinin kendisinde de bulunduğunu öne sürer. Morris'e göre bu yaklaşım, sanatçının eylemleri ile malzeme arasındaki sınırları ve etkileşim biçimlerini test etmeye yönelik bilinçli bir çaba içerir. Sanatçılar, sürecin doğasında bulunan keşif potansiyeli aracılığıyla, en mantıksız görünen biçimleri dahi en makul yöntemlerle gerçekleştirme olanağı bulurlar.

Edmund de Waal, Richard Deacon'ın çalışmalarını, açıkça çömlek geleneğine atıfta bulunmaması nedeniyle eleştirilmesi güç işler olarak tanımlamıştır. Ancak odak, Deacon'ın malzemenin fiziksel özellikleriyle kurduğu ilişki, malzemenin potansiyeline yönelik merakı ve yapıtlarına yön veren şans, rastlantı ve dilin geçişli doğası gibi unsurlar olduğunda, bu yaklaşımın post-Minimalist sanatın temel nitelikleriyle örtüştüğü açıktır. Benzer biçimde, Kosho Ito'nun Seafolds ve Earthfolds adlı yerleştirmelerinde de sürecin geçişli doğası belirgindir. Binlerce ince kil levhayı bükme, katlama, ezme ve presleme eylemlerine dayanan üretim pratiği ile donmuş toprak parçalarını kazıp karton kutularda pişirme gibi alışılmadık teknikleri, malzemeye yönelik avangard bir tutum sergilemektedir. Tıpkı post-Minimalist sanatçıların üretim sürecine tesadüf ve kontrolsüzlük unsurlarını dâhil ederek geleneksel biçimlerden uzaklaşmaları gibi, Deacon ve Ito da üretimlerine kaotik ve sürprizli nitelikler kazandırmıştır. Seramik malzemeye zanaatkar olmayan bir yaklaşımla yönelmeleri, onları geleneksel seramik uygulamalarından ayırmakta ve post-Minimalist süreç estetiğiyle daha yakın bir ilişki kurmalarını sağlamaktadır. Bu bağlamda, Deacon ve Ito'nun eserlerinin, günümüzde eleştirel çerçevesi hâlen yeterince inşa edilmemiş olan süreç temelli, zanaatkarlık dışı seramik yaklaşımlarının önemli örnekleri olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Bu çalışmanın, diğer sanatçıları kendi sanatsal pratiklerine ilişkin eleştirel düşünme biçimleri geliştirmeye teşvik etmesi ve böylece bireysel sanatçıların kendi sanatsal tarihlerini yazmalarına olanak tanınması umut edilmektedir. Makale, sistematik bir teorik haritalama iddiası taşımamaktadır; ancak süreç temelli seramik pratiğine yönelik eleştirel yazın eksikliğini görünür kılarak bu alanda düşünsel bir açılım sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, sanat üretiminin süreci, sanatçının kendi tarihini yazabilmesini sağlayan bir düşünme biçimi olarak ele alınmakta; sanat eserinin süreciyle, içinde ve aracılığıyla teori üretimi önerilmektedir. Sanatsal söylem, yalnızca yapılan üzerine konuşmak değil, aynı zamanda yapılanla düşünmenin ve yazmanın mümkün olduğu bir epistemolojik araç olarak değerlendirilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Curtis, P. (2007). *Richard Deacon, Personals, Birmingham*. Ikon Gallery.
- Grant, K. (2017). *All about process: The theory and discourse of modern artistic labor*. Penn State University Press.
- de Waal, E. (2005). *Very Like a Whale, The Sculpture of Richard Deacon*. Tate St Ives.
- Dewey, J. (1958). *Art as experience*. Capricorn Books.
- Gibson, G. (2009). *Material values from the play pit*. Crafts.
- Morris, R. (1993). *Continuous project altered daily: The writings of Robert Morris*. The MIT Press.
- Morris, R. (2008). *Have I Reasons: Work and Writings, 1993–2007*. Duke University Press.
- Smithson, R. (1968). *A sedimentation of the mind: Earth projects*. Artform.
- Todate, K. (2002). *A view from Japan of the ceramic artist Kosho Ito*, St Ives: Tate.

İnternet Kaynakça

- Adams, J. (2014, 21 Ocak). *Richard Deacon: A stop, but not a finish*. The Talks. <https://the-talks.com/interview/richard-deacon/> adresinden 21 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.
- British Ceramics Biennial, (2009). <http://www.britishceramicsbiennial.com> adresinden 21 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.
- Booth, S. (2011, 7 Mart). *Marl Hole*. A.N News. <https://www.a-n.co.uk/reviews/marl-hole-1/> adresinden 10 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Calvocoressi, R. (2021, 27 Ekim). *The thinking hand*. Gagosian Quarterly. <https://gagosian.com/quarterly/2021/10/27/interview-thinking-hand-edmund-de-waal-richard-calvocoressi/> adresinden 12 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Higgins, C. (2006, 5 Aralık). *Turnerprize 2006*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/uk/2006/dec/05/turnerprize2006>.topstories3 adresinden 18 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Geerts, E. (2016, 14 Ağustos). *Performativity. New Materialism*. <https://newmaterialism.eu/almanac/p/performativity.html> adresinden 7 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.
- Westerman, J. (2009). *Robert Morris born 1931 Robert Morris, Tate gallery 1971*; Bodyspacemotionthings,Tate. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris> adresinden 2 şubat 2025 tarihinde alınmıştır.
- Gali, A. (2011). *Towards a Critical Discourse on Craft*. Norwegian Crafts Magazine https://www.academia.edu/118209648/Towards_a_Critical_Discourse_on_Craft adresinden 18 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.
- Granti, S. (2014). *How I learned to see Richard Deacon at Tate Britain*. Tate. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-30-spring-2014/how-i-learned-see> adresinden 6 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Judah, H. (2020, 19 Ağustos). *Behind the creative process of Richard Deacon*. Art UK. <https://artuk.org/discover/stories/behind-the-creative-process-of-richard-deacon> adresinden 6 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Kellaway, K. (2015, 15 Kasım). *Seven ages of an artist Richard Deacon*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/15/richard-deacon-interview-i-wouldnt-like-to-feel-itd-be-a-failure-to-stop> adresinden 19 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Koçay, T. (2015). *Minimalizm ve günümüz heykel sanatında minimalist yaklaşımlar* (Tez No: 388886). [Yükseklisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Anadolu Kurumsal Akademik Arşiv <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/6650?locale-attribute=en> adresinden 28 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.
- Long, R., & Gabo, N. (2002). *Notes for teachers*. Tate St Ives. https://www.tate.org.uk/documents/123/longgaboito_teachersnotes.pdf

adresinden 9 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.

Punk, R. (2017, Eylül). *The relationship to action an interview with Richard Deacon, Marian Goodman Gallery*. <https://www.mariangoodman.com/user/library/documents/main/art-deal-august-2017-.pdf> adresinden 6 ocak 2025 tarihinde alınmıştır.

Singsen, D. (2011). *Post-minimalism*. *Grove Encyclopedia of American Art*. <https://www.academia.edu/30031510/> adresinden 20 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

Shima, K. M. (2010). *The essence of elements: Kosho Ito's distilled world*. Art Space. https://artscape.jp/artscape/eng/focus/0909_01.html adresinden 16 şubat 2025 tarihinde alınmıştır.

Solin, S. (2022). *Asphalt Rundown*. Holt/Smithson Foundation: Scholarly Texts. <https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown-0> adresinden 22 aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Unknown, British Ceramic Biennial, 2009
<https://www.britishceramicsbiennial.com/biennial/bcb-festival/2009-2/>

Görsel 2.

Hole Projesi sanatçılarına ait bir görüntü, 2009
<https://www.youtube.com/watch?v=iyaZtJdUzBs>

Görsel 3.

Torbjorn Kvasbo, Marl Projesi, 2009
<https://kvasbo.com/marl-hole-2009/>

Görsel 4.

Torbjorn Kvasbo, Marl Projesi, 2009
<https://kvasbo.com/marl-hole-2009/>

Görsel 5.

Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi, 2009
<https://www.alexandra-engelfriet.nl/view.php?Album=Marl%20Hole&Page=projects&PhotoSetId=72157628234205209&PhotoId=12194468806>

Görsel 6.

Alexandra Engelfriet, Marl Hole Projesi, 2009

<https://www.flickr.com/photos/70864930@N04/albums/72157628234205209/with/12193755595>

Görsel 7.

Robert Smithson, Asphalt Rundown, 1969
<https://www.mutualart.com/Exhibition/Mining-Photography--The-Ecological-Footp/28BF097D31D06DE8>

Görsel 8.

Robert Smithson, Asphalt Rundown, 1969
<https://thenotsosolidearth.wordpress.com/2017/02/24/notes-on-sedimentation-of-the-mind/>

Görsel 9.

Richard Deacon, Small Clay Sculptures, 1999-2003
Watkins, J., Stevenson D. (2007). *Richard Deacon: Personals*, Sergi Kataloğu, p. 52, Ikon.

Görsel 10.

Richard Deacon, Kind of blue, 2005
<https://ropac.net/artists/38-richard-deacon/works/10526/>

Görsel 11.

Richard Deacon, Flower 2, 2004
https://lalouver.com/exhibition.cfm?tExhibition_id=483

Görsel 12.

Kosho Ito, Seafolds, 2002
https://artscape.jp/artscape/eng/focus/0909_01.html

Görsel 13.

Kosho Ito, Earthfolds, 2002
<http://www.tokinowasuremono.com/e/artist-e58-ito/index.html>

Görsel 14.

Richard Serra, Scatter Piece, 1967
<https://www.diaart.org/collection/collection/serra-richard-scatter-piece-1967-2011-002>

Maddenin Hatırlattıkları: Doris Salcedo'nun Eserlerinde Bellek Taşıyıcısı Olarak Eşya

What Matter Reminds: Objects as Memory Carrier in the Artworks of Doris Salcedo

Zeynep ABACI 

Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim -İş Öğretmenliği Bölümü, İstanbul, Türkiye



Öz

Bu makale, Doris Salcedo'nun eserlerinde eşyanın bellek taşıyıcısı olarak nasıl yeni bir anlam kazandığını ele almaktadır. Salcedo, Kolombiya'da yaşanan kayıp, travma ve zorla yerinden edilme gibi toplumsal sorunlara dair anlatılar oluştururken eşyayı hem bir ifade aracı hem de sanat pratiğinin merkezinde yer alan anıtsal bir yapı olarak kullanır. Salcedo'nun eserleri, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarak travmanın ve kaybın izlerini sürmeye yönlendiren çok boyutlu bir deneyim alanı yaratmaktadır. Heidegger ve Merleau-Ponty'nin nesne ve algı kavramları üzerinden ele alınan çalışmada, eşyanın yalnızca fiziksel bir varlık olmanın ötesinde, kendisine atfedilen anlamlar ve bireyde uyandırdığı çağrışımlar aracılığıyla geçmişin hatırlatıcısı olarak nasıl işlevselleştiği tartışılmaktadır. Bu bağlamda, Salcedo'nun yapıtlarında yer alan nesneler, salt maddesel öğeler olmaktan öte; toplumsal yaraları, kayıpları ve unutulmuş hikâyeleri görünür kılan sessiz tanıklar olarak incelenmiştir. Sanatçının, kolektif travmanın belleğini taşıyan eşyaları dönüştürerek izleyiciyi kaybolmuş olanın izlerini sürmeye davet ettiği sanat pratiği, çeşitli eser örnekleriyle incelenmiştir. Bu çalışmada, sanatçının 1992–2008 yılları arasında ürettiği Atrabilious, Untitled, La Casa Viuda VI, Noviembre 6 y 7, Plegaria Muda, A Flor de Piel ve Shibboleth adlı yapıtları; nesnenin kullanım biçimleri ve hafızanın taşıyıcısı olarak üstlendiği işlev bağlamında ele alınmıştır. Bu makale, sanatçının eserlerine eşya ve bellek ilişkisi çerçevesinden yaklaşılarak nesnelerle kurulan duyuşal ve düşünsel bağları tartışmaya açmaktadır. Sonuç olarak, Doris Salcedo'nun sanat pratiği, unutulmanın hatırlanmasına ve bireysel acıların kolektif bellekte yeniden inşa edilmesine olanak tanımaktadır. Sanatçının yapıtları, kaybolan bireylere dair bir anma biçiminin ötesinde, izleyiciyi geçmişin kalıntılarıyla yüzleşmeye çağıran yoğun bir söylem barındırır. Bu çalışma, sanatçının eserlerinde eşyanın dönüşümü üzerinden belleğin sanatsal temsiliyi inceleyerek sanatın toplumsal travmaların görünür kılınmasındaki rolünü vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eşya, bellek, Doris Salcedo, kolektif bellek

ABSTRACT

This article examines how objects take on new meaning as carriers of memory in Doris Salcedo's artworks. Salcedo uses objects as both a means of expression and a monumental structure at the center of her artistic practice to create narratives about social issues such as loss, trauma, and forced displacement in Colombia. Salcedo's works create a multidimensional experiential space that encourages viewers to move beyond passive observation and instead trace the traces of trauma and loss. In this study, which draws on Heidegger and Merleau-Ponty's concepts of object and perception, it is discussed how objects function as reminders of the past through the meanings attributed to them and the associations they evoke in individuals, beyond their physical existence. In this context, the objects in Salcedo's works are examined not merely as material elements but as silent witnesses that reveal social wounds, losses, and forgotten stories. The artist's practice, which invites the viewer to trace the lost by transforming objects that carry the memory of collective trauma, is examined through various examples of her works. In this study, the artist's works produced between 1992 and 2008, including Atrabilious, Untitled, La Casa Viuda VI, Noviembre 6 y 7, Plegaria Muda, A Flor de Piel, and Shibboleth, are examined in the context of the object's modes of use and its function as a carrier of memory. This article approaches the artist's works from the perspective of the relationship between objects and memory, discussing the sensory and intellectual connections established with objects. Ultimately, Doris Salcedo's artistic practice enables the remembrance of the forgotten and the reconstruction of individual pain in collective memory. The artist's works contain an intense discourse that goes beyond a form of commemoration of lost individuals, calling on the viewer to confront the remnants of the past. This study emphasizes the role of art in making social traumas visible by examining the artistic representation of memory through the transformation of objects in each work of the artist.

Keywords: Objects, memory, Doris Salcedo, collective memory

Geliş Tarihi/Received: 04.04.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.08.2025
Son Revizyon/Last Revision: 15.09.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 16.09.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Zeynep ABACI
E-mail: zeynep_ack@hotmail.com

Cite this article as: Abacı, Z. (2025). What matter reminds: objects as memory carrier in the artworks of Doris Salcedo. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 9, 13-20.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Bellek, nesne ve mekânla yakın ilişki içinde olan çok katmanlı bir yapı olarak varlığını sürdürür. Hatırlama eylemi yalnızca soyut bir süreç olmaktan öte, fiziksel dünyayla kurduğumuz ilişkiler aracılığıyla biçimlenirken gündelik yaşamda temasta bulunduğumuz nesneler, geçmiş deneyimlerin taşıyıcıları olarak bireysel ve kolektif hafızanın izlerini barındırır. Bu bağlamda sanat, nesne ve bellek arasındaki yakın ilişkiyi görünür kılan bir alan olarak öne çıkmaktadır. İnsanın eşyayla olan ilişkisinin fiziksel ihtiyaçlarının yanında ruhsal bir yönü de vardır. Halbwachs, fiziksel nesneyle kurulan ilişkinin, birey üzerinde kalıcılık, düzen ve huzur gibi hisleri uyandırdığından bahseder (Karaduman, 2016, s. 47). Geçici bir mevcudiyetle mücadele veren birey, eşyaya yüklediği anlam ve hikâye ile onu sabit bir referans noktası ve kalıcı bir bellek taşıyıcısına dönüştürür. Jan Assman, şeylerin kendi hafızası olmadığından fakat bize bir şeyler hatırlatma yetenekleri olduğundan bahseder. Bu fikre paralel olarak Halbwachs, anıları belleğimizde yaşatmanın yolunun nesne ve imge ilişkisine bağlı olduğunu dile getirir. Ona göre nesne ve deneyimlenenler belleğimizde iki farklı şekilde yer alır; ilki kronolojik sıra ikincisi ise onlara atfettiğimiz anlamlardır ve “her bir nesne ve olay, belleğimizde bir düşünce ve imge olarak yankı bulur” (Yılmaz, 2015, s. 45).

Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo, eserlerinde nesneleri yalnızca fiziksel varlıklar olarak değil, aynı zamanda travmatik tarihin sessiz tanıkları olarak ele alır. Salcedo’nun pratiğinde, gündelik eşyalar geçmişin ağırlığını taşıırken kayıp, yas, şiddet ve toplumsal travmalar, sanatçının yorumuyla yeniden şekillenir. Özellikle kaybolan bireyler, zorla yerinden edilen topluluklar ve şiddet mağdurları, sanatçının eserlerinde eşyalar üzerinden kurgulanan bir anlatı biçimine dönüşür. Eski mobilyalar, kıyafetler, derin boşluklar oluşturan mekânsal düzenlemeler Salcedo’nun eserlerinde kolektif belleğin fiziksel yansımasını görünür kılar. Kolombiya’daki siyasi şiddet ve kaybolan bireylerin hikâyeleri, sanatçının çalışmalarında öznellikten çıkarak kolektif bir hafızanın parçası hâline gelir. Bu noktada, Martin Heidegger’in nesne anlayışı ve Merleau-Ponty’nin algı felsefesi, Salcedo’nun eserlerinde nesnelerin yalnızca birer araç olmaktan çok, deneyimlerin ve travmaların taşıyıcısı olduğu fikrini destekler.

Salcedo’nun sanatında nesne çok anlamlı bir yapıya sahiptir ve onu salt bir malzeme olarak kullanmaz; aksine, nesnenin taşıdığı tarihsel ve bireysel anlamları açığa çıkararak onu anlatının öznesi hâline getirir. Eserlerinde sıklıkla betonla doldurulmuş mobilyalar, üst üste yığılmış sandalyeler veya yokluğun ağırlığını hissettiren boş alanlar gibi negatif ve pozitif formlar kullanarak kayıp ve yas olgusunu maddesel bir gerçeklik olarak sunar. Bu bağlamda, sanatçının pratiği yalnızca estetik bir form yaratmaktan ibaret değildir; aksine, onun eserleri bireysel ve toplumsal belleğin keşif noktalarını araştıran kavramsal yapılar hâline gelir.

Bu makale, Salcedo’nun eserlerinde eşyanın yalnızca bir araç olarak değil, aynı zamanda anlamın ve hafızanın bir taşıyıcısı olarak nasıl kullanıldığını araştırırken sanatçının, malzeme ve mekânı kullanma biçiminin, eşyanın salt maddi varlığının ötesinde; nasıl bir hafıza mekânına ve anıları taşıyan formlara dönüştüğünü tartışmaya açar. Makale kapsamında Salcedo’nun eserlerindeki eşyanın kavramsal ve duyuşal etkileri, bireysel ve toplumsal bellekle kurduğu ilişki bağlamında incelenmektedir.

Yöntem

Bu makale, Doris Salcedo’nun eserlerinde eşyanın hatırlatıcı rolüyle nasıl yeni anlamlar kazandığını incelemek amacıyla betim-

sel bir araştırma yöntemi benimsemektedir. Bu çerçevede temel araştırma sorusu şu şekilde belirlenmiştir: “Doris Salcedo’nun eserlerinde eşya, toplumsal travmaların ve bireysel hafızanın görsel temsili olarak nasıl bir bellek taşıyıcısına dönüşmektedir?” Çalışma kapsamında sanatçının eserleri görsel çözümleme ve yorum bilimsel yaklaşımla ele alınmış, nesne ve bellek arasındaki ilişki sanat kuramları çerçevesinde yorumlanmıştır. Araştırmada, Salcedo’nun Kolombiya’daki toplumsal travmalarla bağlantılı olarak eşyayı hem bir anlatı aracı hem de anlatının kendisi olarak kullanmasına paralel bir şekilde Heidegger’in varlık-nesne kavrayışı ve Merleau-Ponty’nin algı felsefesiyle ele alınmış, eşyanın fiziksel varlığının ötesinde ona yüklenen anlamlar incelenmiştir. Çalışma kapsamında sanatçının eserlerine dair geniş literatür taraması yapılmış; hem sanatçının kendi ifadeleri hem de sanat kuramcılarının eserleri hakkında yaptığı yorumlara başvurulmuştur. Sanatçının seçili eserleri üzerinden yapılan analizler, eşyaların geçmişin izlerini taşıyan birer pusula olarak nasıl anlam kazandığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Şeylerin Ontolojisi ve Bellek Taşıyıcısı Olarak Eşya

Heidegger, nesnenin tanımlanmasında granit örneğini kullanır. Granitin sertlik, ağırlık, renk gibi betimlenebilir özellikler taşımasının onu salt bir nesne kıldığından bahseder. Türk Dil Kurumu’na göre nesne, belirli bir ağırlık, hacim ve renk gibi fiziksel özelliklere sahip cansız varlıklardır. Eşya ise insan yapımı, taşınabilir nesnelerin bütünü olarak tanımlanır. Bu tanımlar, nesnenin hem işlevsel hem de fiziksel anlamda nasıl algılandığını gösterir (Abacı, 2023, s. 29). Nuri Bilgin, *Eşya ve İnsan* adlı kitabında, “eşya” (objectum) teriminin etimolojik olarak varlığımızda gözle görülüp duyularla algılanan şeyleri ifade ettiğini belirtir. Bilgin’e göre eşyalar, işlevsellikleri ve sağladıkları hizmetler açısından insanın dış dünyayla etkileşiminde, davranışın aracı rolünü üstlenirler (Bilgin, 2011, s. 24).

Türkçedeki “eşya” kelimesi, Arapçadan dilimize geçmiş olup, “şey” veya “nesne” anlamlarına gelir. Kelime köken olarak Arapça “أشياء” (eşya) kelimesinden türetilmiştir ve bu kelime “şeyler” anlamına gelir. Eşya, başlangıçta daha genel bir anlamda kullanılmakla birlikte, zamanla belirli nesneleri ifade eden bir terim haline almıştır (Etimolojiturkce.com, 2025). Bu bağlamda öncelikle şey kavramını iyi tanımak, eşyanın tabiatını anlamaya ve bellekle olan ilişkideki rolünü saptamaya fayda sağlayacaktır. Heidegger “şey” kavramını hem dar hem de geniş bir perspektiften ele alır. Dar anlamda “şey”; dokunulabilen, görülebilen ve doğrudan erişilebilen nesneleri (*das Vorhandene*) ifade ederken geniş anlamıyla “şey”, evrende gerçekleşen her olay ve oluşumun bu kavrama dahil olduğunu söyler. 18. yüzyıl Aydınlanmasında Kant, bu terimi “kendinde şey” (*Ding an sich*) ve “bizim için şey” (*Ding für uns*) ayrımıyla ele alır ve “kendinde şey”in doğrudan deneyim yoluyla kavranamayan kayalar, bitkiler ve hayvanlar gibi varlıklar olduğunu söyler. “Bizim için her şeyin” “aslında kendinde şey” olduğunu ifade eden Kant’a göre bu yalnızca Tanrı’nın mutlak bilgisi etrafında tam manasıyla kavranabilir (Heidegger, 1962, s. 5).

Heidegger “şey”lerle ilgili olarak şu problemi ortaya atar: “bir şeyin ne olduğu sorusu yalnızca bilimlerin sunduğu kesinliklerle mi yanıtlanabilir?” Örneğin bir taşın yapısı en doğru şekilde mineraloji ve kimya tarafından açıklanırken bir gül ya da çalı, botanik bilimi aracılığıyla tanımlanır. Bu soruya farklı bir bakış açısıyla yaklaşmak isteyen Heidegger, “Güneş ve Çoban” örneğini kullanır. Güneş, ufkun arkasına yerleştğinde, en fazla yarım metre genişliğinde ve parlayan bir disk olarak dağların üzerinde görünür. Çoban, sürüsünü eve götürürken bu manzara ile karşılaşır ve onun için bu görüntü ertesi sabah yeniden doğacak olan gerçek güneştir. Ancak,

gerçekte Güneş birkaç dakika önce batmıştır. Bizim gördüğümüz, yalnızca ışığın fizik kuralları çerçevesinde belirli süreçlerden geçerek oluştuğu bir görünüş (*Schein*) ve hatta bir yanılsamadır. Çünkü “gerçekte” Güneş hiç batmaz; hareket eden Dünya’dır. Dünya, Güneş’in etrafında döner. Şimdi, gerçek Güneş hangisidir? Çobanın gördüğü Güneş mi, yoksa astrofizikçinin hesapladığı Güneş mi? Ancak ne çoban ne de astrofizikçi bu sorulara yanıt arar; onlar sadece kendi bakış açılarından gördüklerini bilir ve bu bilgiyle yazarlar (Heidegger, 1962, s. 12).

Bir şeyin ne olduğunun yalnızca muhatabı olan bilimlerin sunduğu kesinliklere dayanmadığını “Güneş” örneğiyle dile getiren Heidegger’in anlatmak istediği; herkesin “şeyleri” kendi bakış açısıyla tanımladığıdır. Heidegger, Güneş ve Çoban örneğiyle; Güneş’in bir çoban ve bir astrofizikçi için aynı anlamı taşımadığını, “şey”lere anlamını yükleyen deneyimler ve ihtiyaçlarımız olduğunu vurgular. Heidegger, *Being and Time* adlı eserinde şeylerin kendilerine ait belirli özellikleri bulunmadığından bahseder. Ona göre “şeyler”, varlıklarının anlamını insanla olan ilişkileri üzerinden ortaya koyar. Yani, şeyler bizim onları deneyimleme biçimimizle anlam kazanır. İnsanlar, dünyayı anlamlandıran varlıklardır, bu nedenle şeyler, öznenin bakış açısına ve ona yüklediği anlamlara göre şekillenir. Heidegger’e göre, şeylerin gerçek varlığı, onların bizim dünyadaki varlıkla ilişkilendirdiğimiz anlamlarından bağımsızdır, ancak anlam bu ilişkiyle ortaya çıkar (Heidegger, 1962, s. 122).

Zeynep Direk, *Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler* kitabında, Locke’un şu sorusuna dikkat çeker: “Nasıl olur da öznenin, zamana, mekâna, içinde bulunduğu farklı koşullara bağlı olarak değişen algıları, yargıları, zihinsel durumları ona yabancı olan, öznel olmayan bir uzamlı “şey”e, mekândaki nesneye dair kesin bilgi verebilir? (Direk, 2003, s. 19). Algı ve nesne ilişkisini sorgulayan Locke gibi, Heidegger de benzer şekilde nesnelerin, geçmiş deneyimlerle nasıl işlevsel birer hatırlatıcıya dönüştüğünü açıklarken piknik örneğinden faydalanır. Ona göre keyifli anların geçirildiği bir pikniği ya da bir yemek masasını düşünmek o piknik ya da masadaki deneyimlerin hatırlanmasını sağlamaktadır (Sharr, 2017, s. 41). Bu benzer bakış açıları eşyanın ve belleğin yakın ilişki içerisinde olduğunu ve nesnenin anlamının deneyim ve algıyla şekillendiğini vurgulamaktadır.

Elizabeth Grosz *The Thing* adlı makalesinde mekânları dolduran cansız varlıkların yani nesnelerin durağan bir eylemsizlik içinde olmadığını aksine kendine özgü varoluşsal bir sistematikleri olduğundan bahseder. Şeylerin yaşamın ve birey olmanın önkoşulu olduğunu ifade eden Grosz, şeylere bize ihtiyaç duyduklarından daha fazla ihtiyaç duyduğumuzu söyler (Yılmaz, 2015, s. 44). Eşya bu bağlamda köklerimizimizin manifestosu ve kültürel sürekliliğin kontrol merkezidir. Eşyanın işbirlikçi yapısı bireysel ve kolektif bellette aşına olunanın hatırlatıcısı ve göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

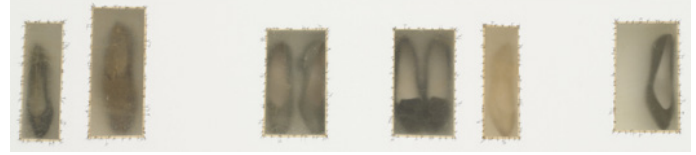
Doris Salcedo’nun Sanatına Eşya ve Bellek İlişkisi Çerçevesinden Bakış

Doris Salcedo çağdaş tarihin siyasi otoriteleri tarafından şiddete maruz kalan Kolombiya halkının acılarını eserlerinde görünür kılar. Silahlı çatışma ile yerlerinden edilen köylüler ve yoksul kentlilerin maruz kaldıkları acılar, bir grup siyasi ve entelektüel figür tarafından hak edilmiş olarak gösterilse de, Kolombiya Ulusal Tarih-sel Hafıza Merkezi tarafından yayınlanan 2013 tarihli rapora göre son elli yılda Kolombiya’da 220.000 kişi iş savaştan dolayı hayatını kaybederken 5.000.000’den fazla sivil evlerinden zorla çıkarılmıştır (Comay, 2017, s. 53). Lacan’a göre gerçek olanın kelimelere ya da sembolere çevrilmesi imkansızdır çünkü her zaman onu anlama-

nın bir yolu tarafından koşullandırılırız (Alzate ve Olander, 2013). Bu yoruma paralel olarak Salcedo’nun üretimlerinde kelimelerin yetersizliği noktasında sözlü ve yazılı olandan öte eşyanın hatırlatıcı gücünün farkında olduğunu söylemek mümkündür.

Görsel 1.

Doris Salcedo, *Atrabilius*, 92-93



Salcedo kendisini, Kolombiya’da uzun süredir devam eden iç savaşın ikincil tanığı olarak tanımlar. Huzursuzluk ve melankoli anlamına gelen *Atrabilius* (Görsel 1) adlı çalışmasında şiddet mağdurlarının yakınları tarafından bizzat verilmiş olan ayakkabıları kullanır. Bazen çift halde bazen de tek olarak sergilediği ayakkabılar, gerilmiş inek mesanesinden yapılmış transparan bir tülün arkasından izlenebilmektedir. Salcedo bir yandan nesnenin okunabilirliğini bulanıklaştırırken aynı zamanda bu eşyaların bir zamanlar birer sahibi olduğu fikrinin ve bu eşyalarla yaşamış oldukları anıların izleyici tarafından tahayyül edilmesinin kapısını aralar. Sanatçının işaret ettiği nokta; bir zamanlar bu ayakkabıları giyen ve yaşayan birilerinin olduğu fakat artık tıpkı sahipleri gibi nesnenin kendisinin dahi varlığını sezmenin zorluğudur.

Eşyanın doğası gereği bellekle kurduğu ilişki ile Salcedo, mahkûm edilen toplumun acılarının ve travmalarının unutulmasını eleştirel bir dille işaret eder. Salcedo’nun amacı gündelik eşyaları kullanarak acıyı ve onun sosyo-politik nedenlerini açıklamak değil, izleyiciyi bir tür tanıklığa ve ortak insani değerlerin farkındalığına zorlamaktır. Nancy Princenthal, *Atrabilius* ile ilgili olarak; sararmış, gerilmiş ve kurutulmuş hayvan lifi tabakalarının arkasından belli belirsiz görünen bu mahrem öğelerin, nesneden ziyade bir imgeye dönüştüğünden bahseder (Moreno, 2010, s. 107). Dokunsallığından arındırılmış ve birer fotoğrafik imgeye dönüştürülen bu nesneler varoluşsal anlamları içinde barındırırken eşyanın hatırlama üzerindeki rolüne göndermede bulunur.

Ranciere’e göre Salcedo’nun kullandığı giysiler ve eşyalar, estetik imgenin ikili doğasına tekabül eden bir başkalaşım meydana getirir ve sanatçının gerçekleştirdiği enstalasyonlar imgelerin temsilcilerini ve ait oldukları mekânları değiştirerek onları farklı bir görme biçimine sokar (Moreno, 2010, s. 99). Bu yorum eşyanın fiziksel olarak kullanımı yani işlevselliğiyle ilgilidir. Nesne, biçim ve mekân değişirse de eşya doğası gereği bağlı olduğu anıyı beraberinde getirir ve Salcedo’nun işaret etmek istediği noktaya yani bir zamanlar bu eşyaların ait olduğu kimseler ve yerlerin artık mevcut olmadığına dikkat çekerken işlevi kesintiye uğrayan nesne bir yandan yeni bir hafıza mekânı yaratır.

Untitled (Görsel 2) adlı heykel, Salcedo’nun ülkesi Kolombiya’da uzun süre devam eden şiddet ve iç savaşın kurbanlarını andığı serinin bir parçasıdır. Salcedo, ölenlerin aileleri ve sevdikleriyle haftalar geçirecek onların yaşam öykülerini dikkatlice dinlemiş ve bir tanık olarak yer aldığı çalışmalarının merkezinde, gündelik olanın işlevselliğini anıtsallaştırarak heykeller yaratmıştır. Çimento içinde hareketsiz duran *Untitled* adlı eserdeki şifonyer, varlığın yoklukla yer değiştirmesini işaret eder. Ahşap mobilyanın organik yapısı ve bu eşyanın doğasını bozan soğuk beton ve inşaat demiri hem bağlam hem form açısından bir kontrast yaratmaktadır. Betonun ağırlığı karşısında hareketsiz kalan bu mobilya, zamanın ve mekânın donduğu ve şiddet eylemine tanıklık eden bir konumda yer alır. Kişisel olanın kolektif olduğu fikrine paralel bir yaklaşımla, Salcedo’nun dondurulmuş eşyaları, toplumsal travmanın izini süren birer pusula gibi okunabilir.

Görsel 2.*Doris Salcedo, Untitled, 1995*

Sanatçı, gündelik eşyaların yanı sıra balmumu, insan saçı, çimento, demir, ameliyat ipliği, kumaş, hayvan lifi gibi organik ve inorganik malzemeler kullanır. İlk bakışta önemsizmiş gibi görünen eşyaları farklı medyumlarla ilişkilendirerek melez bir yapı inşa eder. Dönüştürülen bu eşyalar ve nesneler, bireyi ve toplumu acımasızca tahrip eden şiddetin keskin ve tamir edilemez işleyişini anımsatır (Moreno, 2010, s. 110). Salcedo, tarihin derin izlerini taşıyan bu eşyaları dönüştürürken eşyanın işlevselliğinin ötesinde bir noktaya dikkat çeker: eşyanın hatırlatıcı gücü. Salcedo, izleyiciyi eşyaya atfedilen değer ve eşyanın tıpkı bir bellek gibi taşıdığı anıları keşfetmeye ve o anlara tanıklık etmeye davet eder. Doris Salcedo'nun sanatını anlamak için, travma ve hafıza arasındaki ilişkileri derinlemesine incelemek gerekir. Salcedo, çalışmalarında bireylerin yaşadıkları travmatik deneyimleri yansıtarak şiddetin ve kaybın somut etkilerini sanatı aracılığıyla yeniden inşa eder. Bu travmalar genellikle Kolombiya'daki silahlı çatışmalardan, zorla kayıp edilmelerden ve insan hakları ihlallerinden kaynaklanır. Ancak Salcedo, bu yerel hikâyeleri evrensel bir bağlama oturtturarak izleyiciyi insanlık deneyiminin ortak noktaları ve evrensel etik değerler üzerine düşünmeye davet eder.

La Casa Viuda (Dul Ev), (Görsel 3) bu temaya çarpıcı bir örnektir. Salcedo, zorla yerinden edilen bireylerin hikâyelerini yansıtmak için eski mobilyaları kullanır. Bu eşyalar, travmanın fiziksel bir temsili olarak şiddet mağdurlarının yokluğunu hissedilir kılar. Terk edilmiş mobilyalara entegre edilen kumaş ve kemik gibi malzemeler, kaybın ve özlemin somutlaşmış hâlidir. Salcedo çalışmalarında eseriyle arasına dikkat çekici bir mesafe koyar ve bu durum sanatçıyı, öznesi olmaktan öte yarattığı eserin tanığı olarak konumlandırır. Çalışmalarının merkezinde olmadığını, başkalarının başına gelen sosyal ve kültürel olayları vurguladığını dile getiren Salcedo'nun sergilediği bu sanatsal tavrı, Lauren Mendinueta'ya (Mendinueta, 2025, s. 285) göre Anna Akhmatova'nın Requiem şiirinden şu dizeleri akla getirir:

Hayır bu ben değilim, bu acı çeken başkası.

Ben böyle acı çekemezdim, olan biteni

Kara çuhalar örtün bırak,

Ve bırak fenerler götürsün...

Geceyi (Günel, 2001, s. 146).

Görsel 3.*Doris Salcedo La Casa Viuda VI, Wooden doors, steel chair and bones, 1995***Belleği Görünür Kılan Anı Nesneler ve Anıtsallık**

Salcedo'nun eserleri, klasik anıt kavramına yeni bir yaklaşım getirir. Onun anıtları görkemli değil, sessiz ve alçakgönüllüdür. Bu alçakgönüllülük, genellikle unutulmuş ya da göz ardı edilmiş hikâyelere dikkat çekmek için bilinçli bir şekilde planlanmıştır. *Noviembre 6 y 7* (Görsel 4) adlı yerleştirme, 6 Kasım 1985 tarihinde 35 M-19 gerillasının Kolombiya Adalet Sarayı'nı işgal etmesi üzerine, binayı geri almak için askeri kuvvetlerin başlattığı karşı saldırı sonucunda hayatını kaybedenler için bir yas performansıdır. Salcedo'nun saldırının on yedinci yıldönümünde gerçekleştirdiği bu çalışma Kolombiya halkı için bir yas tutma daveti olarak düşünülebilir. (Özgü Özturan, 2023, s. 75). Sanatçı, binanın cephesine aşamalı bir şekilde yerleştirdiği yıpranmış sandalyelerle kayıpların belleğini görünür kılar. Bu performans hem bir hatırlatma hem de bir yas tutma ritüeli olarak dikkat çeker.

Salcedo bu anıtlarla ilgili şunları söyler:

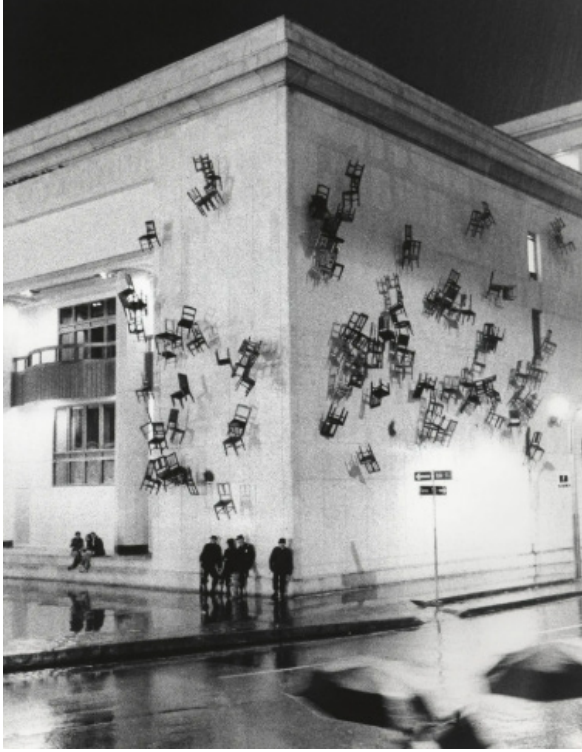
"Bu şiddetin izlerini taşıyan nesneler ve mekânlar unutturmak için yok edildiklerinde, bu unutturmaya bir mevcudiyete daha doğrusu bir var oluşa dönüştürmeye çalışırlar. Fiziksel olarak hiçbir şey kalmadığında geriye sadece bir tarih kalır 6-7 Kasım 1985." (Cole, 2011, s. 88).

Noviembre 6 y 7 de Salcedo kurbanların olmayan bedenlerine sanatıyla vücut verir. Sanatçı, yerleştirme kurgusunda her bir sandalyenin özellikle yıpranmış bir ahşaptan olmasını şart koşmuştur. Sandalyeler kuşatmanın zamansallığını işaret ederken eşyanın tabiatı gereği anıları bugüne taşımaktaki rolünü gözler önünde sermektedir. Boş sandalye imajı insan yaşamının kırılğanlığını ve bir zamanlar orada olan fakat artık mevcudiyetini sürdürmeyen in-

sanların savunmasızlığını işaret etmektedir. Ayrıca tüm sandalye fenotiplerinin aynılığı, içeride yaşanan dramın kurbanlarının Salcedo'nun gözünde eşit oluşunu simgelerken sandalyelerin sokağa bakan kısma yerleştirilmesiyle halkın da bu geçici anıtsal projeye dahil olarak kolektif bir yasa davet edilmesi şeklinde okunabilir.

Görsel 4.

Doris Salcedo *Noviembre 6 y 7, Bogota, Colombia 2002*



Salcedo çalışmalarında genellikle kullanılmış giysiler, yıpranmış mobilyalar, eskimiş oyuncaklar gibi gündelik eşyaları bireysel ve kolektif olanın hatırlanması amacıyla kurgular. İçini betonla doldurduğu eşyalar, endüstriyel ve organik oluştuğu zıtlıkla yaşam ve ölüm metaforu olarak okunabilir. Anonim insanların anonim eşyaları, bir zamanlar orada olduklarının ve yarım kalmış bir hikâyenin kahramanları olarak donmuş bir zaman dilimi içinde birer mikro anıta dönüşür. Sanatçının çalışmaları, eşya ve beden, zaman ve mekân, mağdur ve tanık, unutmak ve hatırlamak gibi bağları araştırır. Sanatçı, özellikle Kolombiya'da yıllardır devam eden şiddet sonrasını ele alırken sıradan olanı yalın bir şekilde dönüştürür. Basit bir sandalye, bir mutfak masası ya da bir ayakkabı gibi gündelik olanla kurduğu ilişkide geçici anıtsal bir derinlik yaratırken aynı zamanda eşyanın anımsatıcı gücünün altını çizer.

Salcedo, "Sanatın başlıca olanaklarının şiddetin gösterilmesinde değil, gizlenmesinde olduğuna inanıyorum" derken sanatçıyı ilgilendiren şeyin şiddetin bu denli yakınlığı, gizliliği olduğunu vurgular (Moreno, 2010, s. 98). Kolombiya'da gündelik hayatın doğal olmayan bir şekilde şiddete başvurularak kesintiye uğramasını, bireysel ve toplumsal dokuların acımasızca yok edilmesinin altını çizen Salcedo, eşyayı yeniden tanımlayarak sıradan nesnelere atfedilen anlamı değiştirir.

Salcedo'nun malzemeyi manipüle ederek içini betonla doldurduğu eşyalar, anonim bir belleğe kutsallık atfederek izleyiciyi kaybolan mağdurların aileleri ve sevdikleri ile empati yapmaya zorlar. Bir gözlemci ve tanık konumunda olan izleyici için betona gömülmüş bir masa, sandalye ya da dolap gibi eşyalar kayıp hayatların izini sürmeye yarayan birer pusulaya dönüşür.

Görsel 5.

Doris Salcedo, *Untitled*, 2008



Untitled (Görsel 5) adlı çalışmada görüldüğü üzere şiddet, eşyanın içine nüfuz eder. Doğal bir malzemenin içine implant edilen sert ve ağır beton onu hareketsiz kılarak ölümünü legalleştirir. Eşyanın metafor olarak kullanıldığı "Untitled" isimli çalışma hem eşyanın kendisini hem de hatırlattıklarını bellekte sonsuz bir yere doğru sabitler. Anı yüklü eşyayı bağlamından koparıp onun hatırlatıcı özelliğini başarılı bir şekilde kullanan Salcedo'nun yerleştirmeleri, izleyici ve kolektif bellek arasında yoğun bir iletişim kurmaya davet eder.

Görsel 6.

Doris Salcedo, *Plegaria Muda*, (Sessiz Dua), 2008–10



Plegaria Muda (Sessiz Dua), (Görsel 6) adlı 166 tane ünite ve her biri diğerinin üzerine baş aşağı yerleştirilmiş masalardan oluşan yerleştirmede masalar arasında çimlerin büyüdüğü bir toprak tabakası bulunmaktadır. Masalar canlılığını yitirmiş ve yıpranmış olarak ve standart bir tabutun ölçüsünü (200 x 50 cm) verecek şekilde tasarlanmıştır. Yerleştirmeye tanık olan izleyici için ilk izlenim masadaki çatlaklardan yukarı süzülen filizlerin yarattığı yaşam ve ölüm temasıdır. Salcedo'nun bu eseri 2006-2009 yılları arasında Kolombiya'da iş vaadiyle başka bir bölgeye yönlendirilen ve orada Kolombiya ordusu tarafından suikasta uğrayan yüzlerce gencin yaşadığı acıları sergilemektedir (Gastón Alzate, 2013, s. 16). *Sessiz Dua* adlı bu yerleştirme; dev bir labirente benzer temsiliyle, ötekileştirilenin ölümüne tanıklık eden izleyici için acının maddeselleştiği bir okuma biçimine dönüşür.

Doris Salcedo, Kolombiyalı bir heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısı olarak, bireysel ve toplumsal bellek arasındaki karmaşık ilişkileri ele alan çalışmalarıyla öne çıkar. 1958 yılında Bogotá'da doğan Salcedo, eserlerinde genellikle Kolombiya'daki şiddet, savaş ve politik baskıların etkilerini inceleyerek bu deneyimleri evrensel bir dile dönüştürmeyi amaçlar. Onun sanatı hem bireysel acıların

hem de toplumsal travmaların izlerini derin bir estetik duyarlılıkla taşır. Salcedo'nun sanatı, kullandığı malzemelerin anlam yüküyle derinleşir. Sıradan ve gündelik eşyaları sanatın bir parçası haline getirerek, bu nesnelerin taşıdığı travmatik anlamı çarpıcı bir şekilde görünür kılar. Mobilyalar, tekstil malzemeleri, çimento ve hatta çiçek yaprakları gibi materyaller hem bireysel anlatının hem de kolektif travmanın birer temsilcisi olarak kullanılır.

A Flor de Piel, (Görsel 7) bu malzeme kullanımının en çarpıcı örneklerinden biridir. Kolombiya'daki işkenceyle öldürülen bir hemşireye adanan bu eserde, sanatçı gül yapraklarından oluşan devasa bir örtü yaratır. Gül yaprakları hassas bir şekilde işlenmiştir; bu hem kırılabilirliği hem de dirençli temsil eder. Salcedo bu yerleştirmeye ilgili şiddetin yalnızca mağdurların bedenlerinde değil tüm halkın belleğinde derin izler bıraktığını şu sözleriyle ifade eder: "Yaprakların dikilmesi çok önemli çünkü bu tüm parçaları birleştirmenin bir yoludur" (Arteyeducacion, 2025). Bu eserde, bireysel bir hikâye evrensel bir kayıp duygusuna dönüştürülmüştür. Salcedo'nun bir cerrah titizliğiyle yaralı bir kişinin derisini dikmesi gibi cerrahi ip-liklerle gül yapraklarını diktığı bu yerleştirmeyi ölümle yaşam arasındaki o kırılma çizgi olarak okumak mümkündür.

Görsel 7.

Doris Salcedo, *A Flor de Piel*, 2011-12



Mekân Kullanımı ve Kamusal Alan

Salcedo, eserlerini kamusal alanlarda sergileyerek sanatını toplumsal bir diyalog aracı haline getirmeyi amaçlar. Mekânı, tıpkı eşya kullanımında olduğu gibi belleği tetikleyen bir unsur olarak kullanır. Sanatçının eserleri, izleyicileri hem fiziksel hem de zihinsel bir deneyime davet eder.

Görsel 8.

Doris Salcedo, *Shibboleth*, enstalasyon (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Nuno Nogueira, 2007-08)



Shibboleth (Görsel 8-9), Salcedo'nun mekân kullanımının dikkat çekici bir örneğidir. Tate Modern'in zemininde oluşturduğu çatlak, ayrımcılık, göç ve toplumsal bölünmeler üzerine düşünmeye davet eder. Zemin boyunca uzanan bu çatlak, fiziksel bir engelin ötesinde, toplumsal bir yarık olarak da algılanabilir. İzleyiciler, bu çatlaktan etkilenerek mekânın tarihsel ve toplumsal anlamı üzerine sorgulamalar yapar.

Görsel 9.

Doris Salcedo, *Shibboleth*, enstalasyon (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Chris Geatch, 2007-08)



Salcedo'nun bu çalışması heykel ve enstalasyon arasında bir belirsizliğe yerleşirken zemindeki derin ve tellerle çevrelenmiş yarık, zorla yerinden edilmenin ve küresel anlamda yaşanan göç sorununun bir okumasını sunar. *Shibboleth* adlı bu eser gerek form gerek izleyicileri içine çekmesi açısından çarpıcı olsa da aslen kavramsal bir sanat eseri olarak okunmayı gerektirir çünkü eser için seçilmiş olan isim yani "Shibboleth", anlam bakımından ait olan insanları, olmayanlardan ayıran gizli bir kod gibi Turbine Hall'un zemininde boylu boyunca uzanır (Maria ve Bravo, 2015).

Görsel 10.

Doris Salcedo, *Shibboleth*, (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Nuno Nogueira), 2007-08



Eserin gösteriminden sonra Tate Modern'in zemininde yer alan çatlak doldurulsa da yara izlerini taşıyan bir yüzey olarak varlığını sürdürür. Her ne kadar "Shibboleth"ın gösterimi sona ermiş ve metaforik olarak iyileşme süreci başlamış olsa da bu çalışma geçmiş kötü deneyimleri silmeye yönelik her türlü girişimin önüne koyulan bir set gibi mekânın belleğinde yerini almıştır. Baudrillard, müzedeki eşyaların, kullanım değerlerinden ziyade öz mevcudiyetleriyle varlık gösterdiklerini dile getirirken bu eşyaların, zamanın tanığı olarak yeni bir işlev kazandığından bahseder (Baudrillard, 2010, s. 91). Tıpkı Salcedo'nun eşyalarının bir zamanlar işlevsel olması gibi galeri mekânıyla ilişkiye giren eserler artık zamanın birer tanığına dönüşür.

Sonuç

Doris Salcedo'nun eserleri, hafızanın sanat yoluyla yeniden yapılandırılmasının güçlü örneklerini sunar. Onun sanatsal pratiği, bireysel travmaları toplumsal bir diyalog alanına taşıyarak unutulmuş ya da göz ardı edilen hikâyelerin yeniden hatırlanmasını sağlar. Salcedo hem kullandığı malzemeler hem de seçtiği temalarla, sanatın bir hafıza aracı olarak nasıl işlev görebileceğini etkili bir şekilde gözler önüne serer. Sanatçı, şiddet mağdurlarının çektiği acıyı ve kolektif belleğin travmalarını eşyaların içine dokuyarak okunur kılar. Aşına olanın yabancılaştırılması ve eşyanın bağlamından koparılması noktasında gündelik hayatın merkezinde yer alan nesneleri birer tanık, izleyiciyi de tanığın tanıklığını yapan üçüncü bir göz olarak konumlandırır. Salcedo'nun çalışmalarında izleyici, eşyanın doğasını ve nesnelerin toplumsal ve gündelik alandaki yerini yeniden düşünmeye sevk edilir. Sanatçının işlerindeki gündelik hayat nesneleri her ne kadar kullanım alanlarında anlam değişikliğine uğrasa da şiddetin acı yüzünü hatırlatan birer imgeye dönüşür. Bu dönüşümün temelinde eşyanın tabiatından faydalanan Salcedo, onu yeniden yorumlayarak hem bir bellek taşıyıcısı hem de şiddetin tanığı olarak konumlandırır.

Salcedo, sanatın etik bir sorumluluk taşıdığına inandığı için çalışmalarında travmayı estetik bir obje olarak sunmak yerine, empatiyi ve farkındalığı harekete geçirmeyi esas alır. Bu bağlamda, eserleri bir direniş ve tanıklık aracı haline gelirken bireysel hikâyelerle toplumsal gerçeklikler arasında bir köprü kurarak şiddetin izlerini sanat yoluyla ve sonsuz nesneler olarak yeniden şekillendirir. Doris Salcedo'nun betonla doldurduğu nesneler ve kayıp insanlara ait mobilyalarla oluşturduğu yerleştirmeler, toplumsal belleğin izlerini taşıırken eserlerinde Kolombiya'daki şiddet mağdurlarının anılarını nesneler aracılığıyla görünür kılar. Bu nesneler, bireysel acıların kolektif hafızayla keşiştiği noktada birer tanık gibi konumlanır. Tahta ve beton içine gömülmüş objeler, unutulmuş hikâyeleri yeniden gün yüzüne çıkarırken, izleyiciyi bu anlatının bir parçası olmaya davet eder. Salcedo'nun kullandığı eşyalar, sahiplerinin geride bıraktığı izleri barındırır ve geçmişini bugüne taşır. Sanatçının eserleri, kaybolan hayatların sessiz yankısını duyururken zamanın silmeye çalıştığı hatıraları, eşyanın hatırlatıcı gücüyle koruma çabası olarak da okunabilir.

Salcedo'nun sanat pratiğinde eşya, yalnızca bir araç olarak değil, aynı zamanda anlatının öznesi olarak konumlanır. Sanatçı, gündelik nesneleri dönüştürerek onlara tanıklık ve hafıza taşıyıcılığı gibi işlevler yükler; böylece eşya, bireysel ve kolektif travmaların doğrudan bir temsilcisine evrilir. Nesnelerin beton ya da tahta içine gömülmesi, bir yandan kolektif belleğin acılarını somutlaştırırken diğer yandan çoktan geçmiş bir zamanın geri döndürülemez katılığını işaret eder. Bu bağlamda, Salcedo'nun çalışmaları, eşyayı salt bir temsil aracı olmaktan çıkarak anlatının kurucu unsuru hâline getirir ve izleyiciyi bu anlatının aktif bir bileşeni olmaya davet eder. Böylece sanatçının pratiği, eşyalar aracılığıyla geçmişin izlerini günümüze taşıırken sanatın bellek ve mekânla kurduğu ilişkinin çok katmanlı yapısını açığa çıkarır.

Gelecekteki olası araştırmalar için şu problem cümlesiyle noktalamak faydalı olacaktır: Sanatçının eserlerinde kullandığı eşyalar, bireysel ve toplumsal hafızanın görünür kılınmasında nasıl ve ne ölçüde rol oynamaktadır?

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Abacı, Z. (2023). *False Memory: Görsel sanatlarda mekân ve bellek ilişkisi bağlamında sahte anı kavramı*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Arteyeducacion. (2025, 03 22). Tratto da arteyeducacion.org: <https://arteyeducacion.org/obras/a-flor-de-piel-2/>
- Baudrillard, J. (2010). *Nesleler Sistemi* (Çev. Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Cole, L. (2011). At the Site of State Violence: Doris Salcedo's and Julieta Hanono's Memorial aesthetics. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, p. 87-93.
- Comay, R. (2017). Oxford Literary Review, 2017, Vol. 39, No. 1, Deconstruction and the Politics of matter. *Oxford Literary Review*, p. 42-64.
- Direk, Z. (2003). *Dünyanın teni Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler*. Metis Yayınları.
- Maria, D., & Bravo, R. (2015, 03 17). *Doris Salcedo Shibboleth*. Tratto da Smarthistory: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/>
- Etimolojiturkce.com. (2025, 03 07). Tratto da Etimolojiturkce.com: www.etimolojiturkce.com/kelime/esya
- Alzate, G., & Olander, M. (2013). Absence and pain in the work of Doris Salcedo and Rosenberg Sandoval. *South Central Review*, FALL 2013, Vol. 30, No. 3, Special Issue: Traumatic Spectacles: Recent Latin American Drama and Performance, p. 5-20.
- Günal, Z. (2001). Anna Ahmatova ve "Requiem". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 137-149.
- Heidegger, M. (1962). *Being and time translated by John Macquarrie & Edward Robinson*. Blackwell.
- Heidegger, M. (1962). *What Is a Thing? Translated by W. B. Barton, Jr. and Vera Deutsch*. Germany: Gateway Edition.
- Karaduman, S. (2016). *Nesne düzeni ve imge tasavvuru bağlamında sanatsal bir kurgu olarak masumiyet müzesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Mendinueta, L. (2025, 06). La vida profana y su memoria. Una lectura de la obra Casa Viuda de Doris Salcedo. *La vida Lingüística Y Literatura*, p. 282-289.
- Moreno, L. G. (2010). "Troubled materiality": The installations of Doris Salcedo. *An Interdisciplinary Critical Journal*, 43(2), 95-111.
- Özgü Özturan, S. Ö. (2023). Travmayı izlemek: Doris Salcedo'nun Heykellerinde Toplumsal Hafıza, Yas ve Melankoli. *Sanat&Tasarım Dergisi*, 64-83.
- Sharr, A. (2017). *Mimarlar için Heidegger* (Çev. Volkan Atmaca). Yem Yayınları.
- Yılmaz, E. (2015, 03). Nesne üzerinden mekâna bakmak. *Ege Mimarlık Dergisi*, 44-47.

İnternet Kaynakça

- Arteyeducacion. (2025, 03 22). [arteyeducacion.org: https://arteyeducacion.org/obras/a-flor-de-piel-2/](https://arteyeducacion.org/obras/a-flor-de-piel-2/) adresinden alındı.
- Etimolojiturkce.com. (2025, 03 07). [etimolojiturkce.com: www.etimolojiturkce.com/kelime/esya](http://www.etimolojiturkce.com/kelime/esya) adresinden alındı.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Doris Salcedo, Atrabilious, 92-93

Moma. (2025, 02 20). [www.moma.org: https://www.moma.org/collection/works/134303](https://www.moma.org/collection/works/134303) adresinden alındı.

Görsel 2.

Doris Salcedo, Untitled, 1995

Moma. (2025, 01 01). [www.moma.org: https://www.moma.org/collection/works/80767?artist_id=7488&page=1&sov_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/80767?artist_id=7488&page=1&sov_referrer=artist) adresinden alındı.

Görsel 3.

Doris Salcedo La Casa Viuda VI, 1995, *Wooden doors, steel chair and bones*

Artsy. (2025, 02 08). [www.artsy.net: https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-la-casa-viuda-vi](https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-la-casa-viuda-vi) adresinden alındı.

Görsel 4.

Doris Salcedo *Noviembre 6 y 7, Bogota, Colombia 2002*

Whitecube. (2025, 03 10). www.whitecube.com/artworks/noviembre-6-y-7-bogota-colombia adresinden alındı.

Görsel 5.

Doris Salcedo, *Untitled, 2008*

Guggenheim. (2025, 03 17). [guggenheim.org: https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-plegaria-muda-2008-10](https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-plegaria-muda-2008-10) adresinden alındı.

Görsel 6.

Doris Salcedo, *Plegaria Muda, 2008–10 (Sessiz Dua)*

Guggenheim-bilbao.eus. (2025, 03 17). [guggenheim-bilbao.eus: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/doris-salcedo](https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/doris-salcedo) adresinden alındı.

Görsel 7.

Doris Salcedo, *A Flor de Piel, 2011-12*

White Cube. (2025, 03 17). [White Cube: https://www.whitecube.com/artworks/a-flor-de-piel](https://www.whitecube.com/artworks/a-flor-de-piel) adresinden alındı.

Görsel 8.

Doris Salcedo, *Shibboleth , 2007–08, enstalasyon (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Nuno Nogueira*

Maria, D., & Bravo, R. (2015, 03 17). *Doris Salcedo Shibboleth*. Smarthistory: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> adresinden alındı.

Görsel 9.

Doris Salcedo, *Shibboleth , 2007–08, enstalasyon (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Chris Geatch*

Maria, D., & Bravo, R. (2015, 03 17). *Doris Salcedo Shibboleth*. Smarthistory: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> adresinden alındı.

Görsel 10.

Doris Salcedo, *Shibboleth , 2007–08 (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Nuno Nogueira)*

Maria, D., & Bravo, R. (2015, 03 17). *Doris Salcedo Shibboleth*. Smarthistory: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> adresinden alındı.

Erzurum'daki Bazı Osmanlı Camilerinde Yapılan Restorasyon Çalışmaları ve İşleyişine Yönelik Öneriler

Restoration Works in Some Ottoman Mosques in Erzurum and Suggestions for Their Operation

Şeyma KURT 

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitimi Bölümü, Erzurum, Türkiye



Öz

Anıt ve yapıların korunmasındaki temel yaklaşım cami, türbe, han, hamam, kervansaray, darüşşifa gibi yapıların bakım ve onarımının sürekliliğinin sağlanmasıdır. Eserlerin inşa edildikleri dönemdeki özelliklerinin korunması sağlamlaştırma, bütünlüme, yenileme, temizleme, taşıma, yeniden yapma tekniklerinden faydalanılarak yapılmaktadır. Yapılacak bu çalışmalar ilgili restorasyon ilkeleri ve günümüz teknolojilerinin imkanlarıyla uygulanarak anıtların sürdürülebilirliği sağlanmalıdır. Bu kapsamda sanat tarihi açısından önem taşıyan tarihi eserlere yapılan restorasyon çalışmaları esasen eserlerin gelecek nesillere taşınması için yapılan müdahalelerdir. Çalışmada, Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğüne bağlı mülkiyeti bölge müdürlüklerinde olan yapıtların tespit edilen bazı restorasyon çalışmaları ele alınmıştır. Bakımı ve onarımı yapılan tarihi mekanlarda ne tür müdahaleler yapıldığı, inşa edildiği döneme ait orijinal parçaların ne derece korunabildiği, bulunduğu çevrenin iklim koşullarının dikkate alınıp alınmadığı üzerinde durulmuştur. Araştırma konusu hakkında çizilen projelere eklenmesi gereken ayrıntılar da ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada tespit edilen eksik veya yanlış uygulamaların gelecek dönemlerde yapılacak restorasyon uygulamaları için örnek teşkil etmesi amaçlanmıştır. Makalede sözü edilen camiler Erzurum'da Osmanlı Dönemi camilerinden 17 ile 18. yüzyıllar arasında tarihlendirilen Kasım Paşa, Yukarı Habip Efendi ve İhmal Camileri ahşap direkli camilerden olup plan olarak aynı özellikler taşımaktadır. Bu çalışmada konusu edilen camilerde yapılan restorasyonların öncesi sonrası durumları karşılaştırılmış, restorasyon çalışmaları ele alınmış ve gerçekleştirilen çalışmalara yönelik bazı önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Erzurum, ahşap direkli ve düz tavanlı cami, restorasyon çalışmaları, Vakıflar Bölge Müdürlüğü

ABSTRACT

The basic approach in the protection of monuments and structures is to ensure the continuity of maintenance and repair of structures such as mosques, tombs, inns, baths, caravanserais, and hospitals. The preservation of the characteristics of the works in the period they were built is carried out by using the techniques of reinforcement, integration, renewal, cleaning, transportation, and reconstruction. These works should be implemented with the relevant restoration principles and the possibilities of today's technologies to ensure the sustainability of the monuments. In this context, restoration works carried out on historical works that are important in terms of art history are essentially interventions made to transfer the works to future generations. In the study, some restoration works detected in the works whose property is in the regional directorates affiliated to the Ankara General Directorate of Foundations are discussed. It is emphasized what kind of interventions were made in the historical places that were maintained and repaired, to what extent the original parts belonging to the period they were built were preserved, and whether the climatic conditions of the environment were taken into consideration. The details that need to be added to the projects drawn on the research subject are also tried to be expressed. It is aimed that the deficient or incorrect applications detected in the study will constitute an example for the restoration applications to be carried out in the future. The mosques mentioned in the article are the Kasım Paşa, Yukarı Habip Efendi and İhmal Mosques, which are Ottoman Period mosques in Erzurum and dated between the 17th and 18th centuries, are wooden pillared mosques and have the same plan features. In this study, the before and after conditions of the restorations carried out in the mosques in question were compared, the restoration works were discussed and some suggestions were made for the works carried out.

Keywords: Erzurum, mosque with wooden poles and flat ceiling, restoration works, Regional Directorate of Foundations

Geliş Tarihi/Received: 09.04.2025

Revizyon Talebi/Revision Requested: 03.07.2025

Son Revizyon/Last Revision: 14.07.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 17.09.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Şeyma KURT
E-mail: seymao@atauni.edu.tr

Cite this article as: Kurt, Ş. (2025). Restoration works in some Ottoman Mosques in Erzurum and suggestions for their operation, *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 9, 21-27.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Şehir kültürünün ve kimliğinin önemli bir parçası olan ve sanat açısından değer taşıyan camilerimizin yapıldıkları dönemin özelliklerini günümüzde yansıtıyor olması tarih ve kültürümüz açısından oldukça kıymetlidir. Sanat eserleri tarihi korumak için bir araçtır. Yapı, bir kültür ve bir yaşantı belgesidir. Bu nedenle bir yapıda bunlarla ilgili ne varsa korunması gerekmektedir (Kuban, 1962, s. 349). Bir yapıyı işlevsel olarak yaşatmak, örnek olarak, bir caminin ibadet fonksiyonunu görmesine devam ettirecek müdahalelerde bulunmak, onu tarihi bir belge olarak korumaya yetmez. Bu nedenle de ülkemizde tamir niteliğindeki restorasyonlar, tarihi korumak için yapılması gereken bilimsel restorasyon olmaktan çok uzak düşmektedir (Kuban, s. 350). Bu bağlamda yapılacak olan koruma ve onarım çalışmalarında çizilen projelerin kapsamlı, alınan kararların ise isabetli kararlar olması uygulamaları yapılan camiler açısından oldukça önemlidir.

İlk örnekleri Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Dönemi'nde görülen ahşap direkli camiler Anadolu'da 13. Yüzyıl başlarında görülmeye başlar (Çelik ve Birdal, 2017, s. 289). Bu çalışmada Erzurum'da Osmanlı dönemine ait ahşap direkli cami örnekleri arasında merkezde bulunan ve 17 ile 18. yüzyıllar arasına tarihlendirilen Kasım Paşa Camii, Yukarı Habip Efendi Camii ve İhmal (Ehmal) Camii ele alınmıştır. Her üç eserin de restorasyon çalışmaları Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulunda onaylanan projeler doğrultusunda Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından gerçekleştirilmiştir. Çalışmada sunulan üç yapıyla ilgili bilgiler alan araştırmasında elde edilen çalışmalara dayanmaktadır. Yenileme ve onarım çalışmaları yapılan bu camilerdeki uygulamaların neler olduğu incelenmiş olup restorasyon çalışmaları belirtilmiş ve birtakım önerilerde bulunulmuştur.

Materyal ve Yöntem

Bu çalışmada Erzurum ili merkezinde yer alan ahşap direkli camilerden Kasım Paşa, Yukarı Habip Efendi ve İhmal Camileri ele alınmıştır. Camilerde tespit edilen restorasyon çalışmalarındaki bazı eksik veya yanlış uygulamaların gelecek dönemlerde yapılacak restorasyon çalışmaları için örnek teşkil etmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışma öncelikle camilerin yeri, tarihçesi, ve mimari özelliklerini belirtmekle başlamıştır. Camilerin yerinde fotoğrafları çekilerek Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden alınan arşiv belgeleri ile karşılaştırma yapılmıştır. Camilerde tespit edilen eksiklikler açıklanmış ve ne tür önlemler alınabilir konusu araştırılmıştır. Ortaya çıkarılan restorasyon çalışmaları ve işleyişine yönelik öneriler getirilmiştir.

Bulgular

Restorasyon Çalışmaları Yapılan Ahşap Direkli Camiler

Kasım Paşa Camii

Taş kemerli kapıda bulunan kitabesine göre H. 1078 M. 1667'de Erzurum valisi Kasım Paşa tarafından yaptırılmıştır (Konyalı, 1960, s. 258). Cami, dört ahşap destekli düz tavanlıdır. Kuzeyinde ahşap direkler üzerine oturan son cemaat yeri bulunmaktadır. Camiye giriş iki yanda sütuncelere oturan sivri kemerli bir kapıdan sağlanır. Caminin restorasyonu 2013 yılında, Kültür Tabiat Varlıkları Erzurum Bölge Kurulu'nun onayladığı proje doğrultusunda Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından yapılmıştır (Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü, 2020) (Görsel 1-2-3).

Görsel 1.

Kasım Paşa Camii (Yazar arşivi, 2025)



Görsel 2.

Restorasyondan önce kuzey cephe son cemaat yeri (Vakıflar Bölge Müdürlüğü arşivi, 2020)



Görsel 3.

Rest. sonra kuzey cephe (Yazar arşivi, 2025)

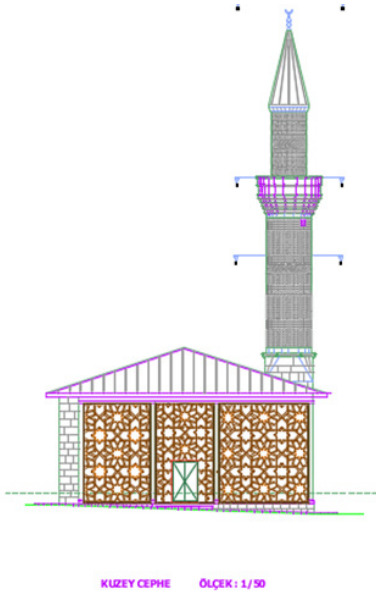


Vakıflar Genel Müdürlüğü idare ve denetiminde olan cami, mescit, türbe vb. kültür varlıklarının müdahale biçimlerinde bölgelerin iklim koşulları göz önüne alınmalıdır. Doğu ve İç Anadolu Bölgelerindeki illerde soğuk iklim koşulları gereği kapatılması zorunlu olan son cemaat yerinin yapının özgün mimari şeklini bozmayacak şekilde kapatılmasına ilişkin karar bölge kurulunca uygun bulunmuş ve bu karara izin verilmiştir. Fakat Türk Mühendis ve Mimarlar Odalar Birliği Mimarlar Odası (TMMOB) verilen karara itiraz ederek konuyu Danıştay'a taşımış ve yürütmenin durdurulması için dava açılmıştır. TMMOB, Kültür ve Tabiat Varlıklarının tespit ve tescil edilmelerindeki temel amacın, bu varlıkların gelecekte oluşabilecek değişikliklerin etkisinde kalarak kaybolmasına engel olmak, bir kültür mirası olarak özgünlüğü korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak olduğunu belirtmiştir. Neticede, Danıştay korunması gerekli kültür varlığı olarak tescilli cami ve mescitlerin son cemaat yerlerinin yapının orijinalliğini koruması bakımından açık bırakılmasına, değişen ihtiyaçlar ve iklim koşulları durumunda son cemaat yerlerinin yapının mimari biçim ve dokusuna zarar vermeyecek şekilde ilgili kurum tarafından kapatılmasına karar vermiştir (VBM, 2020).

Yukarıda ifade edilen bilgilere göre restorasyon çalışmaları içerisine giren camileri özgün hallerine getirebilmek için yapılan onarım ve yenilemelerden biri olan son cemaat yerlerinin açılması her ne kadar aslına sadık kalındığını gösterse de bölgenin soğuk klime sahip olmasından dolayı cami din görevlileri ve cemaati, caminin ısıtılmadığını ve diğer birtakım sorunlarla karşılaştıklarını belirtmişlerdir. Son cemaat yerinde bulunan ayakkabılık ile yere serilen halının yağmur ve kar yağdığında ıslandığı, bu durumda camiye gelen cemaatin sorunlar yaşadığı, ayakkabılığın içeride olduğu camilerde ise kötü kokuya sebebiyet verdiği bilinmektedir. Cami din görevlisi ve cemaati son cemaat yerlerindeki ahşap direk aralarının şeffaf branda veya plastik cam ile kapatılmasını istemektedir (Özsağlıcak, 2019, s. 609).

Çizim 1.

Kasım Paşa Camii son cemaat yeri (Peyzaj Mimar Ela Kahveci çizimi)

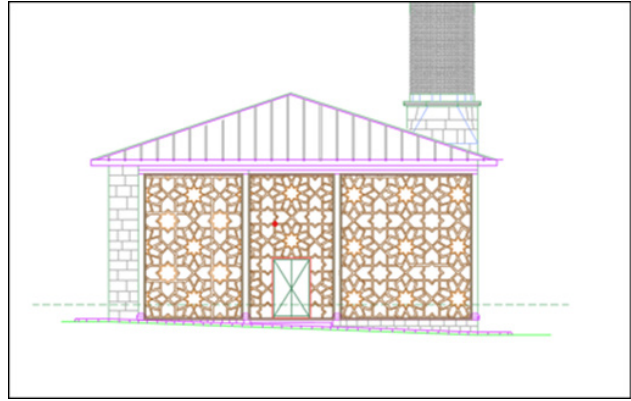


Öneri olarak, camilerdeki son cemaat yerleri şeffaf branda ya da plastik cam gibi kötü bir görüntüye sebebiyet vermeden ahşap ırecodeck malzeme ile kapatılabilir. Bilgisayar ortamında ki programlarda çizilen motifler ahşap üzerine yapılarak cami hem mimari dokuya uygun olarak kapatılmış olur hem de ırecodeck malzemenin 2-3 cm arkasına yerleştirilen cam ile bu bölümün aydınlık olması sağlanabilir. Selçuklu döneminde yapılan eser-

lerde sıklıkla karşılaşılan süsleme unsurlarından biri olan farklı sekiz köşeli yıldız motifleri ile de Osmanlı camilerinde Selçuklu geleneğinin izleri yaşatılabilir (Çizim 1-2-3-4-5-6). Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nün restorasyon projelerinde ve kurul tarafından alınan kararlarda bu uygulama onaydan geçtiği takdirde gerçekleştirilebilir.

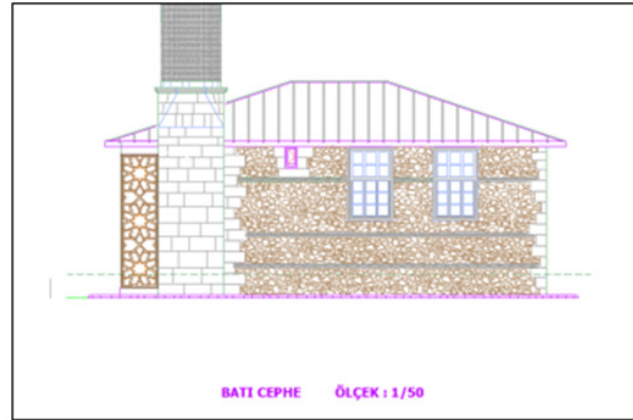
Çizim 2.

Çizimden ayrıntı (E. Kahveci'den)



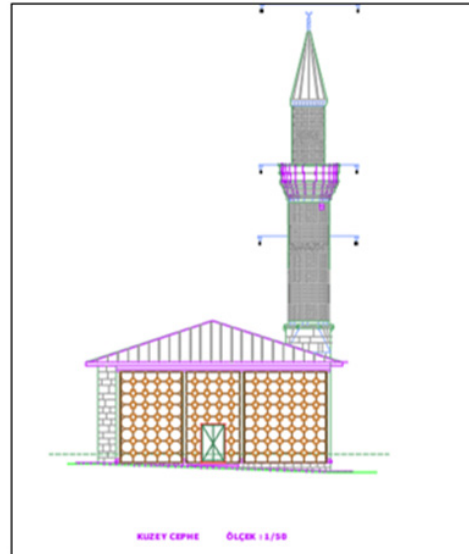
Çizim 3.

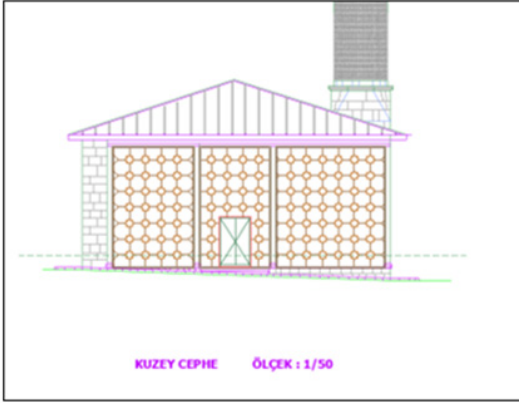
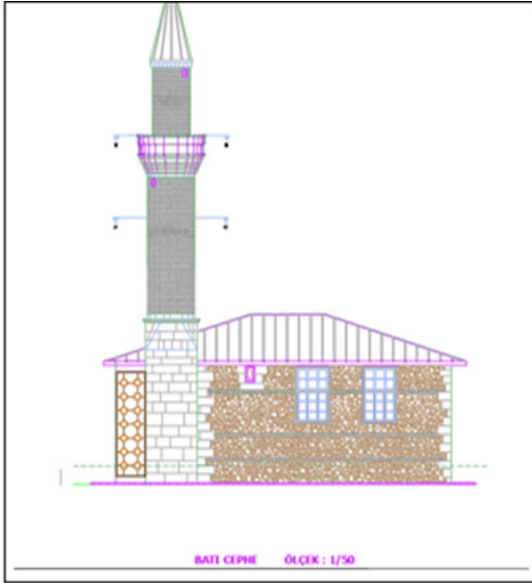
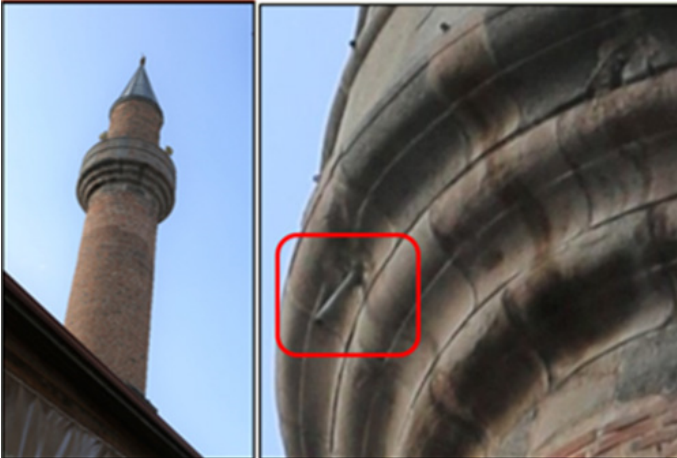
Batı cepheden son cemaat yeri yan panel çizimi (E. Kahveci'den)



Çizim 4.

Son cemaat yeri için önerilen diğer çizim modeli (E. Kahveci'den)



Çizim 5.*Çizimden ayrıntı (E. Kahveci'den)***Çizim 6:***Batı cephe çizimi (E. Kahveci'den)***Görsel 4.***Cami minaresi (Ş. Kurt, 2025)***Görsel 5.***Minare şerefesindeki su tahliye borusu (Yazar arşivi, 2025)*

Cami minarelerinin şerefe altındaki taşların aralarına 8-10 adet su tahliye borusu yapılmaktadır. Bu borular şerefeden yürüme alanına dolan yağmur ve kar sularını minareden uzaklaştırmaya yarar. Rüzgârdan dolayı poşet, yaprak gibi maddeler yürüme alanına dolunca su tahliye borularının iç kısmını tıkamaktadır (Görsel 4-5). Bu da şerefeye dolan suyun minareden uzaklaşmasına engel olmaktadır. Bunun sonucunda da biriken su minarenin gövdesine sızarak zaman içerisinde gövdeyi oluşturan tuğla veya taşların bozulup çürümesine hatta yıkılmasına sebep olmaktadır (Atar, 2019, s. 70). Bu konu hakkında yapılması gereken şey cami din görevlisinin belirli zaman aralıklarında minareye çıkıp şerefe kısmının temizlemesi ve kontrolünü sağlaması olabilir.

Yukarı Habip Efendi Camii

1702 yılında yaptırıldığı bilinmektedir (Yurttaş, vd., 2008, s. 88). Caminin harimi dört ahşap direk üzerine oturmaktadır. Kuzeyde bulunan son cemaat yeri açıktır. 2016 yılında Kültür Tabiat Varlıkları Erzurum Bölge Kurulu tarafından onaylanan proje doğrultusunda caminin restorasyonu Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından yapılmıştır (VBM, 2020) (Görsel 6-7-8).

Görsel 6.*Yukarı Habip Efendi Camii (Yazar arşivi, 2025)***Görsel 7:***Restorasyon öncesi cami pencereleri (VBM arşivi, 2020)*

Görsel 8.

Restorasyon sonrası yenilenen tek kanatlı alt ve üst pencereler (Yazar arşivi, 2025)



Restorasyonu yapılan bazı camilerde pencerelerin çift kanatlı, bazıları ise tek kanatlı olduğu görülmüştür. Tek kanatlı yapılan pencereler camilerin soğuk olmasına sebep olup ısınmasını zorlaştırmaktadır. Bütün camilerde çift kanatlı çift camlı pencere uygulaması yapılması gerekmektedir (Özsağlıcak, s. 610).

Görsel 9.

Caminin harim kısmı (Yazar arşivi, 2025)



Camilerin restorasyondan önce kurul onayı alınmadan katı yakıt olan kalorifer sistemiyle ısıtıldığı öğrenilmiştir (VBM, 2020) (Görsel 9). Restorasyonda halı altından elektrikli ısıtma sistemi ve doğal gaz bağlantılı kombi ile kalorifer bağlantısı yapılarak caminin ısınması sağlanmıştır. Günümüz koşullarında bu tarz ısıtma sisteminin yapılması uygundur. Fakat Erzurum'da özellikle kış aylarında sabah ezanı vakitlerinde camilerin ısıtılması sağlanamamaktadır. Kış ayları soğuk geçen memleketlerde doğal gazın gece ve gündüz olmak üzere sabit bir derecede sürekli yanması iç mekanının çok soğuk olmasını engelleyecek bir durumdur. Camiye gelen doğal gaz faturaları cami cemaati tarafından ödenmekte olup doğal gazın sürekli yanması durumunda devlet maddi olarak destek sağlarsa cami cemaati ibadetlerini her ezan vaktinde rahatlıkla yerine getirecektir.

İhmal Camii

Cami, minare kaidesinde bulunan kitabesine göre H. 1127 M. 1715 yılında Topçuoğlu Abdullah İbn-i Ebubekir tarafından yaptırılmıştır (Konyalı, s. 251). Camii dört ahşap destekli düz tavanlıdır. Kuzey cephede dört ahşap direk üzerine oturan açık son cemaat yeri bulunmaktadır. Camiye giriş düz atkı taşlı kapıdan sağlanır. 2012 yılında Kültür Tabiat Varlıkları Erzurum Bölge Kurulu tarafından onaylanan proje doğrultusunda caminin restorasyonu Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından yapılmıştır (VBM, 2020) (Görsel 10).

Görsel 10.

İhmal Camii (VBM arşivi, 2020)

**Görsel 11-12.**

Çatı katına yapılan cam yünü yalıtım sistemi (VBM arşivi, 2020)



Camilerde ısı kontrolünü sağlayan bir diğer uygulama cam yünü yalıtım sistemidir. Camilerin hepsinde uygulanmayan bu sistem ile caminin harim kısmının sıcak kalması sağlanabilmektedir. Cam yünü yalıtım sisteminin dışında caminin iç ısını korumasını sağlayan diğer bir yalıtım sisteminin daha olduğu bilinmektedir. Bu sistem, ahşap tavan ve çatı arasında ahşap zeminin üzerine 5 ya da 10 cm'lik köpük adı verilen malzemenin serilerek üzerine izocam yapılması ya da tam tersi bir şekilde önce izocam serilip sonra köpük atılması durumunda camilerin sıcaklığını koruması sağlanacaktır. Her iki yöntemden birinin restorasyon çalışmaları yapılan bütün camilerde yapılması gerekli olduğu düşünülen bir uygulamadır (Görsel 11-12). Bu bilgi Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nde inşaat teknikeri olarak çalışan ve camilerin restorasyon çalışmalarında bulunan Bahattin Ataç tarafından verilmiştir.

Görsel 13.

Yukarı Habip Efendi Camii rest. sonra yenilenip boyanan ahşap yüzeyler (Yazar arşivi, 2025)

**Görsel 14.**

İhmal Camii restorasyon öncesi boyalı ahşap yüzeyler (VBM arşivi, 2020)

**Görsel 15.**

Restorasyon sonrası yenilenip boyanan ahşap yüzeyler (Yazar arşivi, 2025)



Restorasyondan önce genellikle beyaz yağlı boya ile boyanan ahşap direkler, mahfil korkulukları, minber ve harim tavanı raspa yapılarak özgün haline getirilip daha sonra pinoteks adı verilen ahşap koruyucu sürülerek boyanıp yenilenmiştir (Görsel 13-14-15). Fakat sürülen ahşap koruyucu malzemenin içine kahverengi veya daha açık bir renk boya katılarak orijinal ahşap rengin üzeri boyanmaktadır. Bu işlem ahşabın doğal renginin kaybolmasına sebep olmaktadır. Yukarı Habip Efendi Camii'sinde restorasyonda yapılan ahşap olan kısımların rengi ile İhmal Camisi'nde yapılan ahşapların renginin aynı olmaması buna örnek olarak verilebilir. Öneri olarak camilerdeki iyi durumda olan ahşap yüzeyler raspa yapıp orijinal rengine ulaştıktan sonra pinpteks koruyucu madde sürülüp işlem bitirilebilir. Bu duruma restorasyonu yapan Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nün bir düzenleme getirmesi gerekmektedir.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Erzurum'da Osmanlı döneminde yapılan ahşap direkli düz tavanlı camilerden Kasım Paşa Camii 2013, Yukarı Habip Efendi Camii 2016 ve İhmal Camii 2012 yıllarında Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından restore edilmiştir. Yapılan yenileme ve onarımlar şunlardır. Kapalı son cemaat yerleri orijinalinde açık olduğu için her üç camide de açılmıştır. Minarelerin şerefe kısımlarına yağmur ve kar suyunu dışarı atması için tahliye boruları yapılmıştır. Bazı camilerde tek bazısında çift kanatlı olmak üzere pencereler yenilenmiştir. Günümüzde ısınma ihtiyacımızı karşılayan doğal gaz bağlantılı kombi ile camilere kalorifer bağlantısı yapılmış buna ek olarak da elektrikli halı altı ısıtma sistemi ile camilerin sıcak kalması sağlanmıştır. Camilerin bazısında yapılan cam yünü yalıtım sistemi ile cami iç mekânı %30 ile 35 arasında soğuktan korunmaktadır. Ahşap yüzeyler üzerindeki yağlı boyalar temizlenerek çürümüş veya bozulmuş olanları yenileriyle değiştirilmiş ve ahşap koruyucu boya ile tekrar boyanmıştır.

Kasım Paşa Camii'nde görüldüğü gibi son cemaat yeri sonradan şeffaf branda ile cami cemaatinin masrafını karşılaması ile kapatılmıştır. Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulunun Doğu ve İç Anadolu bölgelerindeki tarihi değer taşıyan ve mülkiyeti Vakıflar Bölge Müdürlüğüne ait olan eserlerin iklimi göz önüne alındığında kapatılmasına karar verildiği belgelerde yazılıdır. Fakat TMMOB'nin bu karara 'eserlerin özgünlüğünü bozuyor' şeklinde itiraz etmesi ile yürütme durdurulmuş ve çizilen projelerde alınan kararlarda son cemaat yerlerinin açık kalmasına karar verilmiştir. Erzurum'daki ahşap direkli camiler gezildiğinde cami cemaatinin ciddi anlamda sıkıntı çektiğine bizzat şahit olunmuştur. TMMOB'nin, ecdadımızın bize bıraktığı eserleri özgün hali ile korumak istemesi her ne kadar doğru olsa bile söz konusu olan bölümün kanaatimizce açık bırakılmaması gerekir. Erzincan Kemah ilçe merkezinde yer alan ve ahşap direkli cami olan Gülabibey Cami'nin son cemaat yeri ahşap lambri ile kaplanmış camekan ile kapatılmıştır (Çakıcı & Akpınar, 2024, s. 3). Son cemaat yeri ahşap doğrama ile camekanlı hale getirilen başka bir cami de 17. Yüzyıl sonrasına tarihlenen İstanbul'un Bakırköy ilçesindeki Amine Hatun Camii'dir (Yalçın, 1971, s. 13). Verilen cami örneklerinde olduğu gibi son cemaat yerleri camekanla değil de yapının mimari dokusuna uygun malzeme ile yuvarıka çizimde görülen şekli ile motiflerle kapatılıp dizayn edilmesi yerinde bir uygulama olacaktır.

Camilerin restorasyondan önce ahşap olup üzeri sac ile örtülü veya çürümüş, bozulmuş tuğla gövdeli minareler restorasyondan sonra kaide, şerefe ve külah kısmı taş, gövdesi harman tuğla ile yeniden yapılmıştır. Şerefe kısmında yapılan su tahliye boruları taşların arasına yerleştirilerek dolan yağmur ve kar suyunu dışarı

atılmasını sağlar. Rüzgârlı hava koşullarından dolayı zaman zaman şerefeye dolan poşet, ağaç yaprağı veya kuş dışkısı boruların giderlerini kapamaktadır. Bunun sonucunda dışarı atılamayan su minarenin önce şerife taşlarına sonra gövdeyi oluşturan tuğlalara sızarak bir süre sonra gövdenin bozulmasına, eğilmesine hatta yıkılmasına sebep olmaktadır. Günümüzde biliyoruz ki her camiye atanan bir din görevlisi vardır. Caminin bütün işlerinden sorumlu olması gereken din görevlileri tarafından kanaatimizce belirli zamanlarda minareye çıkıp şerefenin kontrolü ve temizliği yapılması olumsuz bir sonuçla karşılaşmaz.

Camilerin bazısında yapılan alt ve üst çift kanatlı pencereler restorasyonu yapılan bütün camilerde aynı yapılmalıdır. Tek kanatlı pencereler caminin soğuk olmasına neden olmaktadır. Günümüzde Erzurum'daki camilerin aydınlatma masraflarını TEDAŞ karşılamaktadır. Buna ilaveten büyük bir sorun teşkil eden camilerin ısıtılmaması konusuna da yetkililerin bir çözüm bulması gerektiği ifade edilebilir.

Restorasyondan önce yağlı boya ile boyanan ahşap ve taş yüzeyler restorasyondan sonra raspa yapılarak temizlenmektedir. Kullanılabilir durumda olan ahşap ve taş malzemeler yeniden kullanılırken çürümüş ve bozulmuş olanlar yenileriyle değiştirilmektedir. Yenilenen ahşap yüzeyler pinoteks adı verilen koruyucu bir malzeme ile boyanmaktadır. Fakat araştırmalar sonucunda çalışmada yer alan camilerdeki ahşap yüzeylerin farklı tonlarda kahverengine sahip olduğu görülmüştür. Restorasyon çalışmalarına tanıklık eden Bahattin Ataç farklılığın sebebinin pinoteks denilen maddenin içerisine farklı renklerde boyanın katılarak boyama işleminin gerçekleştiğini ifade ederek belirtmiştir. Burada ki öneri, ahşap yüzeylerin üzerlerinin boyanması değil sadece raspa yapıp temizlenmesi ve bu dokuya özgün koruyucu malzemelerle mevcut kısımların korunmasıdır.

Sonuç

Vakıflar Genel Müdürlüğü Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından Erzurum'da ahşap direkli düz tavanlı camiler grubuna giren Kasım Paşa Camii, Yukarı Habip Efendi Camii ve İhmal Camii'nin restorasyon çalışmalarının işleyişine yönelik bazı önerilerde bulunulmuştur. Yapılan yenileme ve onarımlar içerisinde yer alan son cemaat yerinin açılması bölge iklimi ve cami cemaatinin belirttikleri üzere uygun görülmemektedir. Çünkü camilerdeki son cemaat yerleri bir ihtiyaç olup o bölümün sıcak tutulması gerekmektedir. Bu sebepten ötürü camilerin son cemaat yerlerini açmak yerine yapıya uygun malzeme kullanılarak kapatılması ve o kısmın sıcak tutulması sağlanmalıdır. Çalışmada belki de en fazla üzerinde durulan bu hususun şu an restorasyonu yapılmakta veya yapılacak olan camilerde belirtilen şekilde yapılması arzu edilen bir konudur.

Cami minarelerinin görevli tarafından kontrolünün ve temizliğinin yapılması, caminin harım kısmının sıcak kalması için doğru ve yerinde adımlar atılması, ahşabın dokusunu bozmayacak onarım ve yenilemeler yapılması ile camilerin uzun ömürlü olması ve Türk sanatının gelecek nesillere aktarılması sağlanacaktır. Şunu da ifade etmek gerekir ki camilere restorasyon yapılırken orijinalinde olmasa bile bazı değişiklikler yaparak bir şeyler eklenmesi zaruri bir durumdur. Sonuç olarak eserler ancak bu şekilde çürüme ve yıkılmaktan kurtulacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Atar, İ. (2019). *Erzurum şehir merkezinde bulunan Osmanlı Dönemi kubbeli camilerin restorasyon öncesi ve sonrası tahlil ve tenkidi* (Tez No: 616567). [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi. (2020-2021).
- Çakıcı, F.Z. & Akpınar, S. (2024). Ahşap direkli camilerin koruma sorunları: Kemah örneği. *Artium*, 12(1), 1-17.
- Çelik, A. & Birdal, F. (2017). *Ahşap taşıyıcı sistemli tarihi camilerin güçlendirilmesine yönelik bir durum çalışması* [Tam Metin Bildiri] Uluslararası Katılımlı 6. Tarihi Yapıların Korunması ve Güçlendirilmesi Sempozyumu, Trabzon.
- Konyalı, İ.H. (1960). *Abideleri ve kitabeleri ile Erzurum tarihi*. Erzurum Tarihini Araştırma ve Tanıtma Derneği Yayınları.
- Kuban, D. (1962). Modern restorasyon ilkeleri üzerine yorumlar. *Vakıflar Dergisi*, 8, 341-356.
- Özsağlıcak, Ş. (2019). *Erzurum merkezde bulunan ahşap direkli düz tavanlı cami ve mescitlerin restorasyon öncesi ve restorasyon sonrası genel durumu* (Tez No: 576095). [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yalçın, Z. (1971). *Mimar Kemaleddin ve eserleri* (Tez No: 7896). [Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi]. <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TEZ/07896.pdf>
- Yurttaş, H., Özkan, H., Köşklü, Z., Tali, Ş., Okuyucu, D., Geyik, G., Kindıgılı M. (2008). *Yolların, suların ve sanatın bulunduğu şehir Erzurum*. Kariyer Matbaacılık.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Kasım Paşa Camii (Yazar Arşivi)

Görsel 2.

Restorasyondan Önce Kuzey Cephe Son Cemaat Yeri (Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, 2020)

Görsel 3.

Rest. Sonra Kuzey Cephe (Yazar Arşivi)

Görsel 4.

Cami Minaresi (Yazar Arşivi)

Görsel 5.

Minare Şerefesindeki Su Tahliye Borusu (Yazar Arşivi)

Görsel 6.

Yukarı Habip Efendi Camii (Yazar Arşivi)

Görsel 7.

Rest. Önce Cami Pencereleri (VBM Arşivi)

Görsel 8.

Rest. Sonra Yenilenen Tek Kanatlı Pencereler (Yazar Arşivi)

Görsel 9.

Cami Harimi (Yazar Arşivi)

Görsel 10.

İhmal Camii (VBM Arşivi)

Görsel 11-12.

Çatı Katına Yapılan Cam Yünü Yalıtım Sistemi (VBM Arşivi)

Görsel 13.

Yukarı Habip Efendi Camii Rest. Sonra Yenilenip Boyanan Yüzeyler (Yazar Arşivi)

Görsel 14.

İhmal Camii Rest. Önce Yağlı Boyalı Ahşap Yüzeyler (VBM Arşivi)

Görsel 15.

Rest. Sonra Yenilenip Boyanan Ahşap Yüzeyler (Yazar Arşivi)

Çarkıfelek İkonografisinde Yılan Motifinin İhtiva Ettiği Doğum ve Ölüm Döngüsünün Dişiliği Üstüne

On The Feminine Nature of The Cycle of Birth and Death in The Serpent Motif in The Iconography of The Wheel of Fortune

Gülten GÜLTEPE¹ 
Uygur ÖZDEMİR² 

¹Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye

²Bağımsız Araştırmacı / Independent Researcher,, Erzurum, Türkiye,

Bu araştırma, Cumhuriyet 6. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresinde, 23.04.2022 tarihinde bildiri olarak sunulmuştur.

This research was presented as a declaration on 23.04.2022 at the 6th International Congress of Social Sciences of the Republic.



Geliş Tarihi/Received: 04.05.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested: 19.08.2025
Son Revizyon/Last Revision: 17.09.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 18.09.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025
Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Uygur ÖZDEMİR
E-mail: uygurozdemir1201@gmail.com

Cite this article as: Gültepe, G., Uygur, Ö. (2025). On the feminine nature of the cycle of birth and death in the serpent motif in the iconography of the wheel of fortune. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 9, 28-34.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Türk Sanatında sıklıkla başvurulan önemli süslemelerden biri olan Çarkıfelek motifi, Orta Asya mezar buluntularından Anadolu coğrafyasına kadar her yere yayılmış ve kendine pek çok kullanım alanı bulmuştur. Cami kubbelerinden, dış cephe süslemelerine, mezar taşlarından minyatürlere ve hatta şaman davullarına kadar kendini gösteren bu sembol farklı araştırmacılar tarafından çok çeşitli yorumlara tabii tutulmuştur. Bizse bu çalışmamızda Çarkıfelek simgesini kendisini çevreleyen yılan/ejder-evren motifi ile beraber ele alacağız. Kolektif bilinçte yer alan yılan simgesinin içerdiği dönüşüm, yenilenme başlıklarının anaerkil dönemle paralellliğini gerek Türk gerek dünya mitlerinden alıntılarla destekleyeceğiz. Tasvirlerde evrenin dişiliğini arayarak, bilhassa doğum/ölüm, mevsim, menstruasyon gibi döngülere odaklanarak toprak ana kültü ile kozmolojik manada su ikonografisini ve bütün bu inançların çarkıfelekle bağlantısını keşfetmeye çalışacağız. İnsanoğlunun savaştığı en büyük canavar olan ölümü sonsuzluk masallarıyla nasıl alt ettiklerini ve bu sonsuzluğu da doğada ve doğumda bulduklarını göreceğiz. Bu bağlamda Çarkıfelek simgesinin su ve yılanla ilişkili olduğunu ve bu ilişkinin de dişiliği sembolize ettiği sonucuna varmayı hedefliyoruz.

Çalışmada ele aldığımız Çarkıfelek ikonunu mitlerden yola çıkarak tanımlamaya çalışırken aslında asıl hedefimiz bilincimizde nasıl bir doğa tahayyül ediyoruz ya da dünyaya ne şekillerde, hangi şemalarla bakıyoruz sorusuna cevap aramak olacak. Bilişsel devrimden bu yana insanlar topluluk halinde yaşamının yolunu, inanabilecekleri ortak bir hikâye oluşturarak bulmuşlardır ve araştırmamızın amacı bu hikâyeyi Çarkıfelek simgesi temelinde yeniden yorumlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Çarkıfelek, ikonografi, yılan motifi, Anne Arketipi

ABSTRACT

The Wheel of Fortune pattern, which is one of the important and frequently used ornaments in the Turkish Art, has been spread from Middle Asia's tomb residuals to Anatolian geography and has found many areas of utilization for itself. This symbol, which manifests itself from mosque domes to exterior decorations, from tombstones to miniatures and even Shamans' drums, has been subjected to various interpretations from different researchers. However in this study, we are going to discuss the symbol of the Wheel of Fortune with the snake/dragon universe pattern that surrounds itself. We are going to support the parallelism of the transformation and renewal titles contained in the snake symbol that takes place in the collective consciousness with the matriarchal period with quotations from both Turkish and world's myths. Looking for the femininity of the universe in the depictions, focusing especially on cycles such as birth/death, seasons and menstruation, we are going to try to discover the culture of mother earth with the cosmological water iconography and the connection of Wheel of Fortune with all these beliefs. We are going to see how they overcame death, the greatest monster mankind has ever fought with tales of eternity, and how they found this eternity in nature and birth. In this context, we aim to conclude that the Wheel of Fortune symbol is in fact related to water and snakes and that this relationship also symbolizes femininity. While trying to apprehend the Wheel of Fortune icon that we discussed in the study based on myths, our main goal will be to seek an answer to the question of what kind of nature do we imagine in our consciousness, or in what ways and in which schemes we look at the world. Ever since the cognitive revolution, people have found the way to live as a community by creating a common story that they can believe in and the purpose of our research is to reinterpret this story on the basis of the Wheel of Fortune symbol.

Keywords: The wheel of fortune, iconography, snake pattern, The Archetype of Mother

Giriş

Semboller, bir mesaj ileten ve kendisinden başka bir şeyi temsil eden işaretlerdir. İşlevleri, ait oldukları toplumda iki unsur arasındaki bağı sürdürmektir (Keser, 2009, s. 314). Metaforlar kullanıcılarının düşünce ve yaşam tarzlarını yansıtır. Her ne kadar amaçları bu olmasa da semboller, bir entelektüel iklim yaratır ve özgün bir bellek biçimi oluştururlar (Draaisma, 2021, s. 21). İnsanlık bu yaratım yetisini, 70.000 yıl önceki bilişsel devrimle kazanmış; kurgular üretme ve bunları kolektif biçimde paylaşma becerisi, kimliklerin oluşumunu ve dönüşümünü mümkün kılmıştır (Harari, 2020, s. 39; Saydam, 2019, s. 11).

Sanatın semboller aracılığıyla kendini ifade ettiğini kabul edersek, eserlerin arka plan hikâyelerini araştırmak kaçınılmaz hale gelir. Bu arayış, kökenini yerel ve “ilkel” diye adlandırılan kültürlerden almaktadır. Tam bu noktada Claude Lévi-Strauss’un (2020, s. 12) “ilkel” terimine yönelik eleştirisi önemlidir; ona göre, mitleri yaratan bu insanlar, bizim kaybettiğimiz sezgilere sahipti ve onları “ilkel” yerine “yazısız” olarak tanımlamak daha saygılı bir yaklaşımdır. Sonuç olarak ister yazısız ister uygar toplumlar olsun, tüm insanların imgeleri kavrayışında ortak bir öz bulunduğu gerçeğiyle karşılaşırız (Saydam, 2019, s. 13). Robert A. Johnson’ın (2022, s. 9) vurguladığı gibi, bu ortak öz bize, mitlerin hâlâ bilincimizde ne kadar canlı olduğunu gösterir.

Görsel 1.

Şırnak Cizre mezarlığında bulunan çarkifelek detaylı şahide



Anadolu sanatında, diğer İslam bölgelerinde görülmeyen ölçüde figürlü ve ikonografik süsleme öne çıkar (Ocak, 2018). Bu bağlamda sıkça kullanılan Çarkifelek sembolünü, yukarıda belirttiğimiz nedenlerle ikonografik yöntemle ele alacağız. Bu yöntem, analizden çok senteze odaklanır; motifin ilişkili olduğu imgeleri, mitleri ve alegorileri çözümlemeyi amaçlar (Panofsky, 2012, ss. 28–29). Böylece sanat tarihçisi eseri yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, anlam katmanlarıyla da yorumlama olanağı bulur.

Erken dönem Türk sanatında, özellikle çarkifelek bezemelerinde yılan motifine sıkça rastlanır. Zamanla bu ikon içinde yalnızca merkezdeki formun kaldığı, yılan figürünün ise silindiği gözlemlenmiştir. Bu değişimde, İslam’ın canlı tasvirlerle mesafesi ve yılanla yüklenen olumsuz anlam etkili olmuş olmalıdır. Ancak çarkifeleğin anlamını çözümlemede yılan motifini merkeze almak hâlâ anlamlıdır.

Yöntem

Bu çalışmada tarihsel araştırma yöntemi kullanılarak, Türk sanat tarihi ve mitolojisiyle ilgili temel kaynaklar, makaleler ve tezler incelenmiştir. İlk aşamada, ikonların Türk kültürü ve sanatındaki olası anlamları belirlenmeye çalışılmış; yorumlar nesnel ve detaylı bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Özellikle Orta Asya Türk sanatına odaklanılmış, plastik sanatlar dışında genel sanat tarihi bağlamı da dikkate alınmıştır. Disiplinler arası bir bakışla, psikoloji ve felsefeden de yararlanılmıştır. Araştırmada anahtar kelimelerle bir yol haritası oluşturulmuş, parçadan bütüne bir analiz yöntemi izlenmiştir. Semboller, deskriptif ve ikonografik yöntemlerle incelenmiş, bu sayede ikonların anlamları üzerine özgün bir yorum geliştirilmiştir.

Kozmik Yılan Motifi ve Su İmgesi

Ejder anlamındaki “evren” kelimesi, köken olarak “eviren” fiilinden türemiştir (Duman, 2019, s. 488). Kaynaklarda yılan, ejderha ve evren çoğunlukla eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Yusuf Has Hacı, Kutadgu Bilig’de zaman çarkını döndürenin bir ejder olduğunu belirtmiş (Esin, 2001, s. 74); ejderha da sıkça bir güç sembolü olarak anılmıştır (Koçak ve Gürçay, 2017, s. 41). Sözcüğün farklı Türk lehçelerindeki biçimleri Türkmence’de ajderha, Kırgızca’da ajdaar, Nogayca’da azdaa, Tatarca’da azdaha şeklindedir (Beydili, 2015, s. 192). Divanü Lügati’t-Türk’te ise bu varlık yılan olarak geçer (Mahmud, 2005, s. 201). 12 hayvanlı Türk takviminde ejderha, bereketli yılların simgesidir (Boratav, 2012, ss. 66–67) ve Hun şehirlerinin bazılarında “ejder kenti” ya da “yatan ejderin beldesi” gibi adlandırmalara rastlanır (Eberhard, 1996, s. 77).

Yılan motifi, pek çok dünya inancında merkezi bir yer tutar. Hinduizm ve Budizm’de yarı tanrı bir kozmik varlık olan Naga, aynı zamanda suların hâkimi sayılmıştır (Sivri ve Akbaba, 2018, s. 55). Hindistan’da, dünyanın bir yılanın üzerine kurulu olduğu inancı yaygındır (Eliade, 2020, s. 32). Çin’de ise kadınların ejder doğurabileceğine inanılır; “long” sözcüğü ejderha ve annelikle ilişkilendirilen yer adlarında sıkça yer alır. Anadolu’da ise Şahmeran resimleri, özellikle genç kadınların yatak odalarına uğur getirmesi amacıyla asılmıştır (Aydın, 2013, s. 11).

Görsel 2.

Ankara Etnografya Müzesinde yer alan çift ejder başlı alem



Altay Türk efsanelerinde yılan, suyun koruyucusu olarak geçer; kutsal suların çevresindeki yılanlar öldürülürse, suların kuruyacağına inanılır (Yamaeva ve Şinjin, 1994, akt. Şayhan, 2018, s. 89). Kutsal kabul edilen su, sonsuzluk, yenilenme ve iyileşmeyi simgeler; aynı zamanda dönüşülecek ilk özü temsil eder (Su, TDV İslâm Ansik-

lopedisi). Dede Korkut'ta ise suyun, Hak yüzünü gördüğü belirtilir (Gökyay, 1971, s. 68). Geleceği görmek amacıyla suya bakılarak yapılan fal inançlarının da bu düşünceden kaynaklandığı söylenebilir.

Görsel 3.

Bordeaux müzesinde sergilenen Laussel Venüsü



Eski Türk mitolojisinde ejder, bulutlar arasında yağmur yağdıran bir varlık olarak yer alır ve bu imge astrolojiyle bağlantılı biçimde İslam inancında da izlerini sürdürür (And, 2020, ss. 322–327). Kur'an'da her canlının sudan yaratıldığı bildirilirken (Enbiyâ 30–33), Sümer mitolojisinde her şeyin uçsuz bucaksız sularla başladığı ve bu suların Tanrıça Nammu olduğu anlatılır (Çiğ, 2021, s. 45). Altay Yaratılış Destanı'nda da Ak Ana'nın emriyle Ülgen'in sular üzerinde uçarak evreni yarattığı görülür (Ögel, 2014, s. 465). Benzer bir yapı, Babil mitolojisinde Tanrı Marduk'un, derin denizlerde yaşayan büyük bir dişi canavar olan Tiamat'ı öldürerek onun bedeninden gökyüzü ve yeryüzünü yaratması mitinde de görülür. Bu anlatı, Şahmeran'ın ölümüyle ortaya çıkan şifalanma temasına benzer biçimde, yıkımın aynı zamanda bir yaratılış anına dönüştüğünü gösterir. Altay mitolojisinde sulardan çıkan Ak Ana gibi sahneler, doğurganlıkla ilişkilendirilen dişil varlıkların doğa ile bütünleşmiş yaratıcı güçler olarak kurgulandığını gösterir. Marduk'un çatalı dilli ejderha biçimindeki tasviri de yılan/ejder imgelerinin kültürlerarası ortaklığını düşündürür.

Tarihten öncesi dönemden itibaren su ve kadın arasında bir bağ kurulmuş ve suyun hareketleri ile de ay dönümleri ilişkilendirilmiştir. Laussel Venüsü'nün sağ elinde bulunan bizon boynuzunda on üç çentik bulunmaktadır ve bu sayı ilk hilalle dolunay arasındaki gecelerin sayısına işaret etmiştir. Figürün diğer elinin karnının üstünde olmasının da adet döngüsüne işaret ettiği düşünülmektedir (Campbell, 2020, s. 44).

Yılan ile su arasındaki evrensel bağ, farklı kültürel örneklerle çoğaltılabilir. İnsan yapımı suyla ilişkili araçlarda yılan figürünün özellikle tercih edilmesi (Berkli, 2014, s. 72), bu sembolizmin bilinçli bir şekilde paralel zemine oturtulduğunu gösterir. Havuz, çörten, su kemeri, köprü, suluk ve çeşmelerde ejder ya da yılan biçimli figürlere sıkça rastlanması da bu anlayışın izlerini taşır (Oktay Çerezci, 2020, s. 207).

Su, hemen her inanç sisteminde arınmanın sembolü olmuş; tu-

fan anlatılarındaki sel felaketlerinden, İslam'daki abdest, Yahudi ve Hristiyan inançlarındaki vaftiz ritüellerine kadar kötülükten, kirden ve günahkârlıktan arınmayı temsil etmiştir. Suyla ilişkilendirilen mağaralar, dereler ve çukurların görsel ve sembolik olarak kadın doğum organlarını çağrıştırması, suyun doğurganlıkla kurduğu derin bağın bir başka göstergesidir. Fallus biçimindeki imgelerin dişil olan tarafından yutulması, bu bağlamda hem karşıtların birliğine hem de dişil olanın yaratıcı gücüne işaret eder. Altay mitolojisinde suların ruhani sahibi sayılan ve deniz kabuğuyla simgelenen Tanrıça Umay, "süt gölü"nün sahibi olarak şamanın ruhunu arındıran bir figürdür (Sagalaev, 2020, ss. 64–68).

Görsel 4.

Midyatla Ezidi köyündeki mezar anıtının önünde yer alan siyah yılan bezemesi



Yezidilerdeki yaratılış anlatılarından birinde, tufan sırasında Nuh'un Gemisi zarar gördüğünde siyah bir yılan gemideki çatlağa kendini siper ederek suyun içeri girmesini engeller. Bu mitosta yılan yalnızca fiziksel bir kurtarıcı değil, aynı zamanda kozmik düzenin yeniden kurulmasına aracılık eden bir varlık olarak öne çıkar. Yılanın burada üstlendiği rol, onun yaratıcı ve koruyucu yönünü vurgularken, yıkımın içinden doğan yaşam temasını bir kez daha görünür kılar.

Su, bereket ve doğumla ilişkilendirilmiş; halk inançlarında güçlü biçimde var olmuştur. Çocuğu olmayan kadınların kuru çaylara su salmaları ve pınar başlarında geceklemeleri, bu sembolik ilişkiyi yansıtır (Kalafat, 2006, s. 121). Ardahan'da doğum sonrası ağlamayan ya da baygın doğan bebeklerin canının plasentada kaldığına inanılır; bunla beraber su, plasenta ve göbek bağıyla ilgili pek çok uygulamaya da rastlanmıştır (Saltaş, 2016). Bu tür uygulamalar, suyun içindeki yaşam gücünden yardım alma düşüncesiyle temellenir (Baysal, 2020, s. 1115). Kazak ve Tuva Türklerinde çocuğu olmayan kadınlar pınar başlarında çeşitli ayinlere katılarak geceyi orada geçirir; Tatar Türklerinde ise göbek bağının konduğu suyu içtikleri görülür (Yeşil, 2014, s. 121; Kayabaşı, 2013, ss. 41–45). Kazak, Gagavuz, Karakalpak, Tomks Tatarları, Anadolu ve Azerbaycan Türklerinde bebeğin kırk banyosu sırasında yıkandığı suya altın, gümüş gibi değerli madenlerin yanı sıra tahıllar da atılarak suya bereket yüklenir (Baysal, 2020, s. 1119).

Su kültü, çocuk oyunlarında da yer bulmuştur. 1929–1930 yıllarında Anadolu'da kaydedilen çocuk oyunlarında, yağmur tılsımı amacıyla oynanan "çömçe gelin", "kepçe kadın" ya da "gelin gogk" gibi oyunlar görülürken, aynı gelenek Suriye Araplarında "ümmü'l gays" yani "yağmur anası" adıyla devam ettirilmiştir. Starina'nın

1894'te aktardığına göre, 1811 tarihli bir raporda Kafkasya'daki Rus köylülerin kuraklık dönemlerinde yaşlı kadınları suya attıklarından şikâyet edildiği yazılıdır (İnan, 2020, s. 168). Düzce yöresinde ise halk inanışlarına göre, uzun süren kuraklık dönemlerinde son çare olarak bir yılan yakıldığına dair rivayetler vardır. Bu uygulama, yılanın doğa güçlerinin düzenleyicisi, yağmurun çağırıcısı ya da kozmik dengenin sembolik anahtarı olarak görülmeye devam ettiğini gösterir.

Yılanın zıt kavramlarla ilişkilendirilmesi, onun anne arketipiyle örtüşmesini sağlar (Jung, 2020, s. 23). Benzer şekilde, su da zıtlıkları içinde barındıran bir semboldür. Bir yandan saflık ve temizlenmeyi simgelerken, diğer yandan kirli su, bilinçaltı için kötülüğün ve bozulmanın özüdür (Bachelard, 2006, ss. 156-157). Su, tatlı ile acı gibi karşıtlıkları bir arada bulundurur hem bereketli hem de boğucu bir özellik taşır. Bu zıtlıklar, suyun doğasındaki çok yönlülüğü ve insan üzerindeki etkisini açıkça ortaya koyar. Evolution teorisinin başlıca savunucularından Augustus Pitt Rivers, ruhun evrensel bir nitelik taşıdığına dair kuramlar geliştirmiştir (Kafesoğlu, 2020, s. 18). Saydam (2019, s. 12) ise insanı doğadan ayıran şeyin doğanın kendisi değil, insanın bu doğayla olan ilişkisi olduğunu savunur. Bu görüşler, su ve yılan/evren motiflerinin içerdikleri doğum, yenilenme ve dönüşüm temalarıyla birlikte, mutlak dışı karakterlerini anlamamıza olanak sağlar.

Bu bağlamda, su ve yılan sembollerinin kültürümüzde nasıl şekillendiğini ve bu sembollerin ne denli derin bir yer tuttuğunu araştırmamız gerekmektedir. Her iki sembol de, kültürel mitlerde ve ritüellerde hem evrensel hem de kültürel olarak dışı gücün ve yaşam döngüsünün birer temsili olarak karşımıza çıkar.

Anne Arketipi

Orijinal/eski ilk model anlamına gelen arketip kelimesine anne odağında baktığımızda ilk karşımıza çıkan temel nokta düalizm olacaktır. Çember ve mandalalar dâhil tüm simgeler bir yönüyle içlerinde iyi ve kötü iki karşıt unsuru beraber barındırırlar. Anne arketipi bakıp büyütmesi, bereket ve besin sağlaması ile iyi ve baştan çıkaran, zehirleyen yönüyle kötülüğü simgeler. Ama bu noktaların hepsindeki asıl nokta annenin kaçınılmaz olmasıdır. Anne arketipi bu yönleriyle doğayı simgeler ve aynı onun gibi öngörülemez ve tehlikelidir. Anne her doğumunda dünyaya bir yandan da ölecek bir varlık getirdiği için bir doğum ve ölüm döngüsünü başlatır. Ve tüm bu tekrar, anne ile doğayı eş kılar.

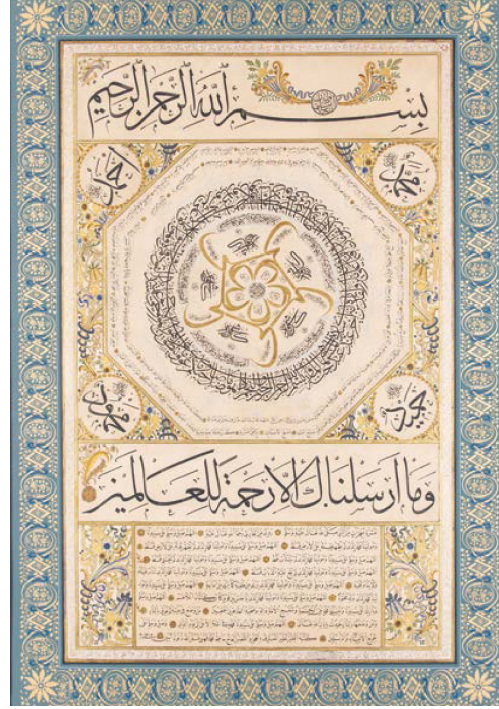
Hayvanlar dışında ilk tapınma sembollerinden biri kadındır (Campbell, 2020, s. 45). Yaratılışın ilksel sularından geldiğine inanan Türkler hamile kadını da ilksel sulara benzemektedir (Baysal, 2020, s. 1113). Jung'un anne arketipi Türklerin atları ve bebekleri koruyan Tanrıça Umay anlatılarına benzerdir, Hakaslarda kadının gebelik dönemindeki kurallara riayet edilmese bebek annin denilen Umay'ın sıfatlarından biri yeryüzüne inip bebeği göbek bağıyla boğabilirdi (Sagalaev, 2020, s. 78). Yaşar Çoruhlu da (2020, s. 57) benzer ifadelerle kitabında yer vermiştir, Umay bir yanıyla bebekleri kaçırır ve atları boğan kötü ruh Al Karısı da olabilirdi. Doğum tanrıçası Ayzıt (Gökalp, 2019, s. 183), Umay Kültünün yakut varyantı olup bu tanrıçayla ilgili yapılan bereket ritüellerine yalnız kadınlar katıldığı gözlemlenmiştir (Bayat, 2020b, s. 133). Umay gibi Ayzıt da hem doğumu koruyan hem de doğumda yaşanan problemlerin nedeni olarak görülmüştür (Bayat, 2020a, s. 164).

Elâzığ yöresinde yılanla karşılaşmanın insanın nefsini görmesi anlamına geldiğine inanılır. Bu söylem, yılanın bireyin kendi iç benliğiyle yüzleşmesinin, yani simgesel bir içsel aynanın temsili olduğunu gösterir. Özellikle masal ve destanlarda ejderhayla girilen mücadele kişinin kendi gölge yanına işaret eder ve karşısındaki

yine kendisidir. Yine yöredeki anlatılanlara göre, yavrularına zarar veren kişilerden intikam almak amacıyla sütleri zehirleyen yılanlar, eğer ortada bir haksızlık yoksa, sütü geri döker. Bu anlatı yılanın yalnızca öfke değil, aynı zamanda adalet duygusuyla hareket eden bir varlık olarak da tahayyül edildiğini gösterir.

Görsel 5.

Çarkıfelek biçiminde Hilve-i Şerif, Hattat Fehmi Efendi



Görsel 6.

Hız Ali'nin Ejderha ile mücadelesi



Türklerde ölümü ağırlama hususunda da sulara başvuruluyordu. İbn-i Fadlan seyahatnamelerinde Hazar kağanının Volga nehrine yönlendirilmiş mezar yapısından bahseder. Bununla beraber bazı araştırmacılar cenazelerin suya bırakılmasını Hun geleneği telakki etmiş ve Attila'nın da Lisa ya da Adiga Irmağı'na gömüldüğünü savunmuşlardır (Tryjarski, 2012, s. 271). Baykal bölgesinde Glazkov devri mezarlarının nehirlerle doğru yönlendirilmesinde ölünün, ölümler ülkesine bu yolla gönderileceği düşüncesi hâkimdir (Çoruhlu, 2019, s. 69). Oğuz menkıbelerinde de Korkut Ata'nın Seyhun Nehrinde ölümü beklediği yazar.

Simyanın en büyük hedefi ölümü yenmekti, ab-ı hayata birçok kadim anlatıda rastlanıyordu. Öyle ki bilinen ilk destan olan Gılgamış

Destanı'nda (2021) Kral Gılgamış'ın ölümsüzlük adına birçok macera yaşadığına tanık oluruz. Gençlik otunu nihayet kazandığında da otu yolunun üstündeki bir yılanı kaptırır ve deri değiştirerek yenilenmeyi yılan kazanır. Çoğu dişi memelide rastladığımız mens-trüasyon dönemleri de bu yenilenmeyi sembolik olarak ifade eder. Hem varlık hem yokluk böylece bu doğma hadisesi içinde yerini bulur (Sivri vd., 2018, s. 63). Kaos ve kozmos böylece dışının içinde yer alır.

Görsel 7.

Mevlana Müzesi Mescidinde yer alan çarkıfelek biçiminde kubbe bezemesi detayı



Geçmişten günümüze anneliğin yalnız bakıcı, doyurucu yönlerine olan aşırı atıf kadını yalnız anne rolüyle tamamlanmış hissettirmekle alakası olduğu gibi bu anneliğin de mutlak idealleştirilmesi içinde bir korkuyu barındırır. İdealleştirme, gizli biçimde idealleştirilen varlığın gücünden korkmanın simgesidir (Jung, 2015, s. 147). Anne ideali aslında dişiye bu yönüyle bir çerçeve çizer ve bu çerçevenin içi yalnız doğanın cömert yanlarıyla doldurulur.

Biçimsel Anlamda Çarkıfelek; Daire ve Svastika (Gamalı Haç) ile Hakimiyet Mefhumu

Suyun ve yılanın dişilik sembolleri olduğunu ve bu sembollerin de içlerinde mitik zıtlıklar barındırdığını yukarıdaki başlıklarda açıkladık. Bunun yanında daire ve svastika (gamalı haç) formunda farklı çarkıfelekler rastlıyoruz. Bunlardan gamalı haç formu merkezi vurgulayan dört ana yönle beraber merkezi simgelerken, daire formunda olan çarkıfelekler de yine paralel olarak merkez sembolizmine ve döngüye odaklanmaktadır.

Görsel 8.

Kubad Abad Sarayı duvar çinilerinden ejder detayı



Zaman döngüsünü tekrarlayan her şey, dairesel olarak tahayyül edilmiştir (Sagalaev, 2020, s. 116). Mevlana'nın eserlerinde de insan ruhunun ölmeyip durmadan döndüğü ve devrettiği inancı hâkim olmuştur. Yine kendisi aklı açıklarken de benzer ifadelerle başvurmuş ve değirmeni döndüren su metaforunu kullanmıştır. Ona göre değirmen taşı dünyada var olan bütün hareket ve olayları, değirmen taşını döndüren su ise ilahi aklı temsil etmiştir (Çatak, 2015, s. 57). Tasavvuf inancında insan bedenini oluşturan dört unsur gelişerek madenlerde, bitkilerde insan ve hayvanlarda dolaşıp ardından tanrının vücudu mutlağına karıştığı görülür. Bu dönüş dairevi bir hareket izlemektedir (Gültepe, 2019, ss. 3736-3737). Bu algılama biçiminde her canlı tanrıya ulaşmak üzere çeşitli dönüşler kıvrılmalar köşeler eşliğinde kader yolunu izlemiş ve bazen başladığı noktaya tekrar yeniden varmış ya da o daire üzerinde sürekli dönüp durmuştur (Mülayim, 2018, s. 207). Edward F. Edinger da araştırmaları sonucu ilk insanın platonik mitlere göre şeklinin mandala gibi yuvarlak hayal edildiği sonucuna varmıştır (Demir, 2019, s. 37). Görülüyor ki semah, sema, tavaf gibi dini ritüellerin çoğunda da görülen bu dairevi hareketlerin tümü kozmogonik özü tekrarlamak niyetidir.

Görsel 9.

Şırnak Cizrede bulunan gülbezek ve yılan bezemeli taş kapı detayı



Anadolu Selçuklu ve beylikler dönemi mimari süslemelerinde sıklıkla karşımıza çıkan küre ve rozetler bu kozmolojik ifadeyi bezemelerle yeniden yakalar (Şaman Doğan ve Yazar, 2013, s. 241). Ejder motifinin yanında genelde görünen şekiller içinde iki kırmızı renkte daire de vardır, bu simge sonradan Osmanlı metinlerinde hükümdarlık işareti kırmızı elma ile birleşmiştir. Avrasya geleneğinde sıklıkla kullanılan ejder motifi alplığı simgelemiş ve bu evrenler "s" ve "o" biçimlerinde tasvir edilmişlerdir (Esin, 1969, s. 173). Sabit bir noktaya eşit uzaklıktaki noktalar kümesinin oluşturduğu daire formu, İslam ile beraber bu defa da devleti, Allah'ı, merkezi temsil etmiştir. Bu formda merkezci ve merkezkaç hareketler beraber bulunup aynı anda hem hareket hem denge olması esastır (Çaycı, 2017, s. 231).

Gamalı haç formunda olan çarkıfelekte ise merkezde "x" ya da "+" şeklini görürüz. Bu motif birbirini merkezde çapraz kesen, eşit dört kola sahiptir ve Tengri Han ile Umay Ana'nın sembolü olarak değerlendirilmektedir. Şeklin dört kolu, Tanrının dört yöne hükümünü sembolize etmektedir (Qurbanov, 2013, s. 30). X sembolü zıtlığı belirtirken bu sembolden türetilen sonsuz örüntüler İslam sanatının da özü olan birlik ve çokluğu temsil etmektedir (Çakmakçoğlu Kuru, 2020, 2281). Mevlevi tarikatında da semanın kollar kavuşturulup kendi etrafında dönülerek yapılması hem "x" sim-

geciliğini, iki elden birinin yeri diğerinin göğü göstermesi Orhun Yenisey yazıtlarında da geçen “üze kök tengri asra yağız yir” ifadelerine benzerlik gösterir (Bayat, 2018, s. 39). Bu ilahi dansın kendi etrafındaki dönme hareketi de ebedi dönüşü ifade etmiştir.

Türk İslam mimarisinde 4 eyvanlı açık ya da kapalı farklı yapı türlerinde de 4 anayön sembolizmi sıklıkla kullanılmıştır ve bu yapılar evrenin merkezini oluşturma eğilimindedirler (Yazar, 2004, s. 353). Türk sembolizminde önemli yer tutan 4 ana yönden şark, Gök Ejderhanın idaresindedir ve hayırlı yağmurlar yağdırır (Gökalp, 2020, s. 37). Bu anayönlerle beraber ejder ve suyun da merkezi öneminin olması, evren prototiplerinde kadının biyolojik ve tinsel merkezi konumda olmasıyla aynı doğrultudadır. Türk mitolojik sisteminde erkek olarak tasavvur edilen Ülgen, gök ruhları ve Erlik başlangıçta kadın olarak tasarlanmış ve hakimiyet sembolleri dişi olarak tasavvur edilmiştir (Bayat, 2020b, s. 75). İskandinav mitolojisinde yer alan Loki karakteri, bu tür cinsiyetler-üstü figürlerin önemli bir örneğidir. Loki'nin doğum yapabilmesi, bir yılan doğurması ve doğurduğu varlığı beslemesi, onun androjen yapısını ve yaratıcı-karanlık güçlerin birleştiği bir figür olduğunu ortaya koyar. Kadim anlatılarda şeytani ya da kaotik varlıkların sıklıkla dişi formlarla ilişkilendirilmesi gibi, Loki'nin başta kadın olduğuna dair inanç da bu mitolojik yapı içinde okunabilir.

Son olarak her savın kendi karşısındaki savla değerli olacağı kanısında olduğumuzdan araştırmamızı bir alıntıyla sonlandırmak istiyoruz: “Yazılı kayıtlara sahip olmayan toplumlarda şeylerin anlamları sabit değildir ve elbette zaman içinde değişecektir, bu yüzden tarihöncesi bir motifin veya resmin ‘anlam’ını keşfetmek için yapılan her teşebbüs sadece imkânsız değil aynı zamanda absürd bir çabadır” (Bahn, 2009, Akt., Hoppal, 2021, s. 79).

Sonuç

Kabara, rozet, çarkıfelek gibi dairesel motifler bir yandan sonsuz döngüyü, zamanı ve yaratıcıyı simgelerken, öte yandan dişi enerjiye, doğurganlığa ve yaşamın döngüsel ritmine gönderme yapar. Bu bağlamda, çarkıfelek yalnızca kozmik düzenin bir temsili değil, aynı zamanda arkaik dişilik kültürünün ve doğa merkezli inanç sistemlerinin de izlerini taşır. Ana Tanrıça inancı, doğurganlık törenleri ve yaşam-ölüm-yeniden doğuş döngüsü, bu sembollerin katmanlı yapısında sessiz ama güçlü biçimde varlık gösterir.

Böylece çarkıfelek ikonografisi; biçimsel güzelliğinin ötesinde, dişi ilkeye ve evrensel döngüye atıfta bulunan çok katmanlı bir simge olarak karşımıza çıkar. Estetik ile metafiziğin, kozmos ile beden, geçmiş ile şimdi arasında kurulan bu sembolik bağlar, sanatın kadim gücünü ve inanç sistemlerinin derin izlerini birlikte taşır.

Teşekkür: Düzce yöresi yağmur yağdırma inançları hakkında verdiği değerli bilgiler için Prof. Dr. Yunus Berkli'ye teşekkür ederiz. Ezidi inancında yer alan siyah yılan kültüne dair veriler için Recep Arviş'e ve Elâziğ halk kültüründe yılanın izlerine rastladığımız anlatılar için de Zehra Özdemir'e sonsuz minnetlerimizi sunarız.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; G.G., U.Ö. - Tasarım; G.G., U.Ö. - Denetleme; G.G., U.Ö. - Finansman; G.G., U.Ö. - Materyaller; G.G., U.Ö. - Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; G.G., U.Ö. - Analiz ve/veya Yorum; G.G., U.Ö. - Literatür Taraması; G.G., U.Ö. - Yazıyı Yazan; G.G., U.Ö. - Eleştirel İnceleme; G.G., U.Ö.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Acknowledgements: We would like to thank Prof. Dr. Yunus Berkli for the valuable information he gave about the beliefs of making it rain in the Düzce region. We would like to express our endless gratitude to Recep Arviş for the data on the black snake cult in the Yazidi belief and to Zehra Özdemir for the narratives in which we found traces of the snake in the Elazığ folk culture.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; G.G., U.Ö. - Design; G.G., U.Ö. - Supervision; G.G., U.Ö. - Fundings; G.G., U.Ö. - Materials; G.G., U.Ö. - Data Collection and/or Processing; G.G., U.Ö. - Analysis and/or Interpretation; G.G., U.Ö. - Literature Search; G.G., U.Ö. - Writing Manuscript; G.G., U.Ö. - Critical Review; G.G., U.Ö.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- And, M. (2020). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam mitologyası* (7. Baskı). Yapı Kredi.
- Aydın, Ö. (2013). Çin ve Türk işlemlerindeki ejderha motifi. *Akdeniz Sanat*, 6(12), 0-0.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler*, Yapı Kredi.
- Bayat, F. (2018). *Türk mitolojik sistemi* (4. baskı, Cilt 2). Ötüken.
- Bayat, F. (2020a). *Türk mitolojik sistemi* (5. basım) (Cilt 1). Ötüken.
- Bayat, F. (2020b). *Türk kültüründe kadın şaman* (7. basım). Ötüken.
- Baysal, N. (2020). İnanç sistemi merkezli bir bakış ile Türk doğum geleneğindeki su. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 9(3), 1106-1124.
- Berkli, Y. (2014). Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde bulunan figür ve sembollerin Türk sanatı ve kültürü içerisindeki anlam ve önemi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 61-88.
- Beydili, C. (2015). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Yurt Kitap.
- Campbell, J. (2020). *Tanrıçalar ve Tanrıça'nın dönüşümleri* (3. baskı). (N. Küçük, Çev.) İthaki.
- Çakmakçoğlu Kuru, A. (2020). Türk mimarisinde çapraz “x” motif ve ikonografisi. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(4), 2263-2285.
- Çatak, A. (2015). Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Mesnevi adlı eserinde su metaforu. *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(7), 35-65.
- Çaycı, A. (2017). *İslam mimarisinde anlam ve sembol*. Palet.
- Çığ, M. İ. (2021). *Kur'an İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki kökeni* (53. baskı). Kaynak.
- Çoruhlu, Y. (2020). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Ötüken Neşriyat.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Eski Türklerin kutsal mezarları kurganlar* (2. Baskı). Ötüken Neşriyat.
- Demir, H. (2019). Eski Türklerde su kültü ve Anadolu Selçuklu mimarisi üzerindeki etkileri. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), 23-46.
- Duman, H. (2019). Türk mitolojisinde ejderha. *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5(11), 482-493.
- Eberhard, W. (1996). *Çin'in şimal komşuları* (2. basım). (N. Uluğtuğ, Çev.) Türk Tarih Kurumu.
- Eliade, M. (2020) *Ebedi dönüş miti* (3. Baskı) (A. Meral, Çev.) Dergâh.
- Esin, E. (1969). “Evren” (Selçuklu sanatı evren tasvirinin Türk ikonografisinde menşeleri). *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, (1), 161-182.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. Kabalcı Yayınevi.
- Gılgamış Destanı*. (2021). (S. Maden, Çev.) (14. baskı). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gökalp, Z. (2019). *Türkçülüğün esasları* (8. Basım). Ötüken.
- Gökalp, Z. (2020). *Türk töresi* (7. Basım). Ötüken.
- Gökyay, O. Ş. (1971). Dede Korkut Destanlarında İslâmî Unsurlar. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 19, 61-82..
- Gültepe, G. (2019). Türk kültür ve medeniyetinde metaforik bağlamında oyun-inanç ve maske. *Turkish Studies*, 14(7), 3733-3747
- Harari, Y. (2020). *Hayvanlardan tanrılara: sapiens* (56. baskı). (E. Genç, Çev.) Kolektif Kitap.
- Hoppal, M. (2021). *Şamanlar ve semboller* (6. baskı). (Fatih Sel Çev.) Yapı Kredi.
- İnan, A. (2020). *Tarihte ve bugün şamanizm materyaller ve araştırmalar* (10. baskı). Altınordu.
- Johnson, R. A. (2022). *Erkek psikolojisini anlamak* (K. Atakay, Çev.). Okuyan Us.

- Jung, C. G. (2015). *Feminen* (4. baskı). (T. V. Soylu, Çev.) Pinhan.
- Jung, C. G. (2020). *4 arketip* (G. Y. Demir, Çev.) (5. baskı). Metis.
- Kafesoğlu, İ. (2020). *Türk milli kültürü* (45. baskı). Ötügen.
- Kalafat, Y. (2006). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançları* (5. baskı). Babil Yayıncılık.
- Kayabaşı, O. A. (2013). *Taşeli Yöresi Geçiş Dönemleri* (Tez No: 348171). [Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü* (2. baskı). Ütopya.
- Koçak, A., & Gürçay, S. (2017). Alevî-Bektaşî Velâyetnâmelerinde "Ejderha" Motifi. *Journal of Analytic Divinity*, 1(1), 34-64.
- Levi-Strauss, C. (2020). *Mit ve anlam* (5. baskı). (G. Y. Demir, Çev.) İthaki.
- Mahmud, K. (2005). *Dîvânü Lügati't-Türk*. Kabcacı Yayınevi.
- Mülayim, S. (2018). *İslam sanatı* (3. basım). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ocak, Y. (2018). *Alevî ve Bektaşî inançlarının İslam öncesi temelleri* (13. Baskı). İletişim.
- Oktaç Çerezci, J. Ö. (2020). Türk sanatında ejder ve su birlikteliği. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 207-227.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi* (Cilt 1). Türk Tarih Kurumu.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları* (O. Düz, Çev.). Pinhan.
- Sagalaev, A. M. (2020). *Ural-Alтай mitolojisinde arketipler ve semboller* (2. baskı). (A. Toraman, Çev.) Bilge Kültür Sanat.
- Saltaş, E. (2016). *Ardahan'ın merkez köylerinde geçiş dönemleri* (Tez No: 447860). [Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı]. YÖK Tez Merkezi.
- Saydam, B. M. (2019). *Delî Dumrul'un bilinci* (5. baskı). Metis.
- Sivri, M. & Akbaba, C. (2018). Dünya mitlerinde yılan. *Folklor/Edebiyat*, 24(96), 53-64.
- Su-TDV İslâm Ansiklopedisi. (n.d.). TDV İslâm Ansiklopedisi. Erişim tarihi, Nisan 23, 2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/su>
- Şaman Doğan, N., & Yazar, T. (2013). Anadolu Selçuklu ve beylikler dönemi mimari süslemesinde küre, küre ve koni kesiti/kabara, rozet. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*.
- Şayhan, F. (2018). Altay Türklerinin inanmalarındaki su kültürünün mitsel okuması. *Bilig*, (87), 83-100.
- Tryjarski, E. (2012). *Türkler ve ölüm* (H. Er, Çev.). Pinhan.

- Yazar, T. (2004, 8-10 Mayıs). Türk mimarisinde 'kozmetik eksen' tasarımları. *Çağdaş Türklük Araştırmaları Sempozyumu*, Bildiriler, 348-358.
- Yeşil, Y. (2015). Türk Dünyası'nda geçiş dönemi ritüelleri üzerine tespitler. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(9), 117-136.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Şırnak Cizre mezarlığında bulunan çarkıfelek detaylı şahide (Uygar Özdemir, 2021)

Görsel 2.

Ankara Etnografya Müzesinde yer alan çift ejder başlı alem (Uygar Özdemir, 2023)

Görsel 3.

Bordeaux müzesinde sergilenen Laussel Venüsü

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Venus-de-Laussel-vue-generale-noir.jpg> (Erişim Tarihi: 02.05.2025)

Görsel 4.

Midyatta Ezidi köyündeki mezar anıtının önünde yer alan siyah yılan bezemesi (Uygar Özdemir, 2023)

Görsel 5.

Hilye-i Şerif Hattat Fehmi Efendi, Celi-Sülüs-Nesih H. 1315 70x98 cm (Yunus Berkli Arşivi)

Görsel 6.

H. Ali'nin Ejderha ile mücadelesi

Arbaş, Hamit. "Hâverânâme'ye Ait Bilinmeyen Bir Minyatür: H. Ali'nin Ejderha ile Mücadelesi". *Dini Araştırmalar* 25/62, 197-220.

Görsel 7.

Mevlana Müzesi Mescidinde yer alan çarkıfelek biçiminde kubbe bezemesi detayı (Uygar Özdemir, 2023)

Görsel 8.

Kubad Abad Sarayı duvar çinilerinden ejder detayı (Uygar Özdemir, 2023)

Görsel 9.

Şırnak Cizrede bulunan gülbezek ve yılan bezemeli taş kapı detayı (Recep Arviş, 2024)

Güncel Sanatta Stratejik Anakronizm: Kehinde Wiley'nin Resimlerinde Siyah Kimliğin İnşası

Strategic Anachronism in Contemporary Art: The Construction of Black Identity in Kehinde Wiley's Paintings

Onur AYDIN¹ 
Alaybey KAROĞLU² 

¹Bağımsız Araştırmacı / Independent Researcher, Ankara, Türkiye

²Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara, Türkiye

Bu çalışma, *Güncel sanatta anakronizm* başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

This study is derived from the Proficiency in Art thesis titled *Anachronism in contemporary art*.



Öz

Postmodern düşüncenin eleştirel ve çoğulcu bakış açısı, güncel sanatta tarih, kimlik ve temsil gibi kavramların yerleşik anlamlarını yeniden tartışmaya açar. Tarihsel anlatıların özellikle Batı-merkezli iktidar söylemleri doğrultusunda inşa edilmesi, bazı kimliklerin sistematik biçimde marjinalleştirilmesine ve temsil alanının daraltılmasına neden olmuştur. Bu bağlamda siyah kimlik, sanat tarihinde genellikle görmezden gelinmiş veya stereotiplere indirgenerek temsil edilmiştir. Kehinde Wiley, klasik Avrupa portre geleneğini çağdaş siyah figürlerle yeniden kurgulayarak, bu dışlayıcı tarihsel yapıya eleştirel bir müdahalede bulunur. Anakronizm estetiğini kullanarak tarihsel zaman algısını kıran sanatçı, siyah kimliği alternatif ve güçlendirilmiş biçimlerde görünür kılmayı hedefler. Wiley'in eserleri postmodern sanatın çok katmanlı ve politik açıdan dönüştürücü potansiyelini somutlaştıran örnekler olarak değerlendirilebilir. Bu araştırmanın amacı, Wiley'nin *Napoleon Leading the Army over the Alps* (2005) ve *Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson)* (2009) adlı eserlerini analiz ederek, sanatçının anakronik yaklaşımıyla siyah kimliği nasıl yeniden inşa ettiğini ve tarihsel temsil rejimlerine yönelik eleştirilerini ortaya koymaktır. Nitel araştırma yöntemleriyle yürütülen bu çalışmada ilgili kaynaklar literatür tarama modeli doğrultusunda sistematik olarak değerlendirilmiş; sanatçının eserleri ise ikonografik ve bağlamsal analiz yöntemleriyle incelenmiştir. Yöntemsel çerçeve, *Güncel sanatta anakronizm* başlıklı Sanatta Yeterlik tezinde geliştirilen kavramsal altyapı ve analiz deneyimine dayanmaktadır. Araştırma bulguları, anakronizmin Wiley'nin sanatında yalnızca biçimsel bir tercih olmadığını, aynı zamanda siyah kimliğe yeni anlatılar kazandıran politik bir araç olduğunu göstermektedir. Güncel sanatta tarih, kimlik ve temsil meselelerini yeniden yorumlayarak anakronizmin politik ve kültürel anlam üretimindeki dönüştürücü rolünü ortaya koyan bu araştırma, postmodern sanatın sunduğu çoğulcu ve eleştirel çerçeve doğrultusunda güncel sanat tartışmalarına özgün ve nitelikli bir perspektif kazandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, güncel sanat, anakronizm, postkolonyalizm, kimlik

ABSTRACT

The critical and pluralistic perspective of postmodern thought reopens discussion on the established meanings of concepts such as history, identity, and representation in contemporary art. The construction of historical narratives, especially in line with Western-centered power discourses, has led to the systematic marginalization of some identities and the narrowing of their representational area. Within this context, Black identity has often been overlooked or represented by being reduced to stereotypes in art history. Kehinde Wiley makes a critical intervention into this exclusionary historical structure by reconstructing the classical European portrait tradition with contemporary Black figures. The artist, who breaks the perception of historical time by utilizing the aesthetics of anachronism, aims to render Black identity visible in alternative and empowered forms. Wiley's works can be considered as examples that embody the multilayered and politically transformative potential of postmodern art. The aim of this research is to reveal how the artist reconstructs Black identity with his anachronistic approach and his criticisms of historical representation regimes, by analyzing Wiley's works *Napoleon Leading the Army over the Alps* (2005) and *Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson)* (2009). In this study, conducted using qualitative research methods, the relevant sources were systematically evaluated in accordance with the literature review model; while the artworks were examined via iconographic and contextual analysis methods. The methodological framework is grounded on the conceptual foundation and analysis experience developed in the Proficiency in Art thesis titled *Anachronism in contemporary art*. The research findings demonstrate that anachronism in Wiley's art is not merely a formal choice but also a political tool that generates new narratives of Black identity. This research, which reveals the transformative role of anachronism in the production of political and cultural meaning by reinterpreting issues of history, identity, and representation in contemporary art, brings an original and qualified perspective to contemporary art discussions in accordance with the pluralistic and critical framework offered by postmodern art.

Keywords: Postmodernism, contemporary art, anachronism, postcolonialism, identity

Geliş Tarihi/Received: 24.07.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.08.2025
Son Revizyon/Last Revision: 15.09.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 19.09.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Onur AYDIN
E-mail: onur@onuraydin.com

Cite this article as: Aydın, O., Karoğlu, A. (2024). Strategic anachronism in contemporary art: The construction of black identity in Kehinde Wiley's paintings. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 9, 35-42.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Postmodern düşüncenin eleştirel ve çoğulcu bakış açısı, güncel sanatta tarih, kimlik ve temsil gibi kavramların yerleşik anlamlarını tartışmaya açar. Sanat tarihinin geleneksel yapıları, özellikle Batı-merkezci anlatılar, belirli kimlikleri sistematik olarak marjinalleştirmiştir. Bu durum görsel kültürde daha kapsayıcı ve çoğulcu anlatıların gerekliliğini gündeme getirmiştir. Günümüzde bazı sanatçılar tarihsel temsilleri yeniden kurgulayarak bu dışlayıcı yapıları müdahale etmekte ve kimlik, hafıza ile temsil meselelerini eleştirel bir yaklaşımla sorgulamaktadır.

Sanat tarihinde siyah öznelere temsili sıklıkla ya görmezden gelinmiş ya da stereotiplere indirgenmiştir. Bu temsil krizi, sanat tarihinin ideolojik yapısını açığa çıkarmanın yanı sıra, toplumsal hafızanın kimleri dâhil edip kimleri dışladığını da görünür kılar. Özellikle Afrikalı kökenli bireylerin tarihsel sahnede göz ardı edilmesi, görsel kültürde telafi edilmesi gereken bir boşluk yaratmıştır. Kehinde Wiley, klasik Avrupa portre geleneğini çağdaş siyah figürlerle birleştirerek bu boşluğa doğrudan müdahale eden öncü sanatçılardan biridir. Wiley'nin yaklaşımı yalnızca klasik formların görsel düzlemde yeniden üretimi değil, aynı zamanda siyah kimliğin tarihsel temsiline yönelik eleştirel ve dönüştürücü bir müdahaledir. Bununla birlikte, önceki araştırmalar kapsamında bu müdahalenin anakronizm aracılığıyla zamansal bağlamları nasıl dönüştürdüğü ve temsil rejimlerine nasıl eleştiriler getirdiği yeterince irdelenmemiştir.

Bu araştırmanın amacı; Kehinde Wiley'nin *Napoleon Leading the Army over the Alps* (2005) ve *Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson)* (2009) adlı eserleri üzerinden, sanatçının anakronik bir yaklaşımla siyah kimliği nasıl yeniden inşa ettiğini incelemek; Wiley'nin klasik Batı sanatına yaptığı kasıtlı göndermelerle oluşturduğu karşı anlatıyı analiz etmek ve anakronizmin çağdaş sanatta yalnızca biçimsel bir tercih olmaktan öte, tarihsel dışlanma ve kimlik politikalarına yönelik eleştirel bir strateji olarak nasıl işlevselleştiğini ortaya koymaktır.

Wiley'nin eserlerindeki anakronizmin siyah kimlik temsiline yönelik dönüştürücü rolünü ve tarihsel zamanların yeniden kurgulanışına dair işlevini vurgulayan bu çalışmanın, güncel sanat tartışmalarına katkı sağlayacağı ve sanat yazınına özgün bir perspektif kazandıracağına inanılmaktadır.

Tarihsel anlatıların görsel olarak yeniden üretildiği güncel sanat pratikleri, biçimsel düzeyin ötesinde ideolojik anlamlar da üretmektedir. Wiley'nin çalışmalarında karşılaşılan bu türden müdahaleleri çözümleyebilmek adına tarih, temsil ve kimlik ekseninde kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu çerçeve, çağdaş sanatın eleştirel potansiyelini ve tarihsel anlatıların dönüşümünü açıklamada yol gösterici olan postmodernizm ve anakronizm gibi temel yaklaşımları içerir.

Postmodernizm, Eagleton (2004)'a göre evrensel değerleri, büyük tarihsel anlatıları ve nesnel bilginin mümkünliğini reddeder. Jameson ise Ritzer (1998)'in aktardığı üzere, tarihselliğin kaybı ve zamanın parçalanmış yapısına dikkat çeker. Bu bağlamda anakronizm, tarihsel zamanla kurulan ilişkileri sorgulamada önemli bir kavramsal araç olarak ortaya çıkar. Ayverdi (2010) anakronizmi tarih ve çağların karıştırılması; Cevizci (1999) kronolojik tutarsızlık; Öztürk (2011) ise tarihsel bir olgunun yanlış dönemde sunulması olarak tanımlar. Özgenç ve Güler (2016)'e göre güncel sanatta anakronizm bilinçli bir estetik tercih olarak kullanılır. Kehinde Wiley'nin çalışmalarında ise anakronizm, yalnızca estetik bir araç olmanın ötesinde, tarihsel zamanları yeniden yapılandıran ve Batı-merkezli tarih anlatılarına karşı eleştirel bir stratejiye dönüşür. Bu yaklaşım, Elmas (2023)'ün işaret ettiği postkolonyal teori çerçevesinde anlam kazanır.

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama modeli esas alınarak hazırlanmıştır. İlgili akademik yayınlar ve kuramsal yaklaşımlar sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Bu yöntem, mevcut bilginin kapsamlı bir şekilde gözden geçirilmesini ve araştırma hedeflerine uygun anlamlı sentezlerin oluşturulmasını sağlamıştır. Ayrıca, Kehinde Wiley'nin eserleri ikonografik çözümleme ve bağlamsal analiz yöntemleriyle incelenmiştir. Yöntemsel çerçevenin oluşturulmasında *Güncel sanatta anakronizm* başlıklı Sanatta Yeterlik tezinde geliştirilen kavramsal altyapı ve analiz deneyimi etkili olmuştur.

Postmodern Zaman Algısı ve Anakronizm

Moderniteye yönelik eleştirilerle şekillenen postmodernite bilgi, gerçeklik ve kimlik gibi temel kavramlara dair yerleşik kabulleri sarsarak düşünsel zeminde köklü bir kırılmaya zemin hazırlar; bu kırılma postmodernizmin teorik yönelimleri üzerinde belirleyici olur.

Eagleton (2004, s. 13)'a göre, postmodernizm bütünlükleri, evrensel değerleri, büyük tarihsel anlatıları, insan varoluşu için bulunabilecek sağlam dayanak noktalarını ve nesnel bilginin olanaklılığını reddeden çağdaş düşünce hareketlerinin tümünü kapsar. Hakikate, bütünlüğe ve ilerlemeye şüpheyle yaklaşır; kültür seçkinciliği olarak gördüğü yaklaşımlara karşı çıkar; kültürel göreciliğe yakın durur ve çoğulculuğu, devamsızlığı ve heterojenliği savunur.

Modernizmin kesin, evrensel ve doğrusal anlayışlarına karşı geliştirilen postmodern düşünce, özellikle tarih ve zaman algısında köklü bir değişim yaratır. Tarih artık doğrusal ve kesintisiz bir anlatı olarak görülmez; bunun yerine, geçmişle yaklaşıp; kültür sınırlar bulanıklaşır ve zaman algısı parçalanır. Bu durum, postmodernizmin tarihsel deneyimi ve bireysel bilinç üzerindeki etkilerine ilişkin önemli tartışmaları beraberinde getirir.

Ritzer (1998, ss. 228-229)'a göre Jameson, postmodern dünyada tarihselliğin kaybolmasından söz eder. Geçmiş ve bugün ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir. Günümüz insanı geçmiş, bugün ve gelecek arasında belirgin bir ayırım yapamaz; bu durum, bireysel düzeyde bir tür zihinsel parçalanma ya da şizofreni olarak kendini gösterir. Postmodern birey için olayların bir bütünlüğü yoktur, aksine parça parçadır ve sürekliliğini kaybetmiştir.

Bu zamansal belirsizlik, bireysel düzeyin yanı sıra kültürel ve sanatsal temsillerde de kendini gösterir. Sanatçılar, postmodernizmin sunduğu bu esnek zaman algısını kullanarak geçmiş ile şimdi arasında yeni bağlamlar kurar. Bu doğrultuda, çağdaş sanatta zamanın doğrusal ilerleyişine karşı geliştirilen en dikkat çekici stratejilerden biri anakronizmdir.

Anakronizm en temel anlamıyla, bir varlık ya da olgunun ait olmadığı bir tarihsel bağlama yerleştirilmesiyle ortaya çıkan zamansal uyumsuzluk durumudur. Ayverdi (2010, s. 55) bu kavramı tarih ve çağların birbirine karıştırılması olarak tanımlar. Cevizci (1999, s. 45) ise olayların kronolojik düzeni ile anlatım ve aktarım düzeni arasındaki farklılık ya da tutarsızlık olarak açıklar. Öztürk (2011, s. 39)'e göre, anakronizm genellikle tarihsel bir olgunun var olmadığı bir dönemde varmış gibi düşünülmeleri ve yansıtılmasıyla ortaya çıkar. Bu yönüyle bariz bir tarihsel yanlışlığa işaret eder. Bu durum tarih eserlerinin yanı sıra edebiyat, sinema ve görsel sanatlar gibi alanlarda da sıkça görülür.

Tarihsel analogilerin birlikteliğine olanak sağlayan anakronizm yalnızca bir yanlışlıktan kaynaklanmaz, farklı zamanları şimdiki zamanda yapılandırmak ve anlamlandırmak üzere tercih edilen etkili bir retorik tekniktir. Başka bir deyişle, kronolojik sınırların stratejik olarak aşıldığı bir *zamanbozum* pratiğidir.

Özgenç ve Güler (2016, ss. 87-88)'e göre, anakronizm sanat

alanında genellikle bilinçli bir estetik tercih olarak kullanılır. Sanatçı zaman, mekân ve figür ilişkisini eserin bağlamına uygun şekilde kasıtlı olarak düzenleyebilir. Resim sanatında tarihsel olarak bir arada bulunması imkânsız olan kişilerin aynı görsel mekânda betimlenmesi bir anakronizm örneği olarak gösterilebilir.

Güncel sanatta bilinçli bir anlatı stratejisi olarak kullanılan anakronizm, özellikle temsil ve kimlik politikalarının öne çıktığı pratiklerde tarihsel anlatılara karşı eleştirel bir müdahale aracı olarak işlev görür. Jameson (2018, ss. 146–147)'a göre anakronizm, liberal siyaset teorisi ve ideolojisinin kültürel çalışmalara aktarılmasında önemli bir rol oynar; iktidar retorikleriyle şekillenmiş bu süreç kültürel ve politik bağlamlarda eleştirel bir müdahale alanı açar.

Postmodern düşünce anakronizmin işlevini kavramsal düzeyde destekleyen önemli bir çerçeve sunar. Güven (2015, ss. 271–272)'e göre postmodernite, modernitede geri planda bırakılan kültürel, sosyal, ekonomik ve siyasal unsurları öne çıkararak; moderniteyi hem eleştirir hem de onun eksikliklerini tamamlamaya yönelik yeni yaklaşımlar geliştirir. Siyasal alanda da kendini gösteren bu anlayış, özgürlükleri, farklılıkları, çoğulculuğu, heterojenliği, farklı kimliklerin varlığını ve yerelliği ön plana çıkarır.

Kuralsızlık ve belirlenemezlik evreni olarak görülen post-modernizmde, modernizmin düşünce sistemine bir karşı duruş vardır. Modernizm tarafından kutsanan her şey, post-modernizm tarafından sorgulanmaktadır. Parçalanmışlık, bölünmüşlük, farklılığın ve özgün olmanın yüceltildiği post-modernitede, kimlik kavramı farklılıklar ve benzerlikler ekseninde ele alınır. Postmodernite kimlik inşasında, modern paradigmanın tersine kaygan bir zemin üzerinde gelişen toplumsal koşullar içerisinde belirsizlik, çeşitlilik, heterojenlik, karmaşıklık, görecelik ve parçalanmışlık kavramları hakimdir. Bu dönemin geçerli olan kimlik söylemi, heterojenlik ve farklılık özünde biçimlenmektedir (Karaduman, 2010, s. 2894).

Postmodern düşüncenin çoğulcu ve eleştirel yaklaşımı, sanatsal üretimde de kendini göstererek, geleneksel temsillerin yeniden kurgulanmasına olanak tanır. Anakronizmin kültürel, politik ve tarihsel yorum düzeyindeki işlevleri güncel sanat pratiklerinde güçlü görsel stratejilere dönüşür. Bu çok katmanlı kavramsal yapı özellikle Kehinde Wiley'nin eserlerinde belirgin biçimde görünür hâle gelir. Sanatçı, klasik portre sanatının tarihsel yapısını ve anlamını çağdaş siyah beden temsiliyle radikal biçimde yeniden şekillendirmekte; anakronizmi bu dönüşümün temel görsel stratejisi olarak kullanmaktadır.

Kehinde Wiley

1977 yılında Los Angeles'ta dünyaya gelen Kehinde Wiley, Nijeryalı bir baba ile Afrika kökenli Amerikalı bir annenin çocuğudur. Sanatla küçük yaşlarda tanışan Wiley, babasının desteğiyle okul sonrası sanat derslerine katılmış; henüz 12 yaşındayken kısa süreli bir sanat eğitimi için Rusya'ya gitmiştir. 20 yaşında çıktığı Nijerya seyahati, Afrika kültürünü daha yakından tanımasını sağlamış ve kültürel kimliğine dair bilincini güçlendirmiştir. Wiley, lisans eğitimini 1999 yılında San Francisco Art Institute'te, yüksek lisans eğitimini ise 2001'de Yale University School of Art'ta tamamlamıştır. Sıkça ziyaret ettiği müze ve galerilerde Rönesans ve Neoklasik dönem ustalarının eserlerini titizlikle incelemiş; çok sayıda etüt ve kopya çalışması yaparak sağlam bir biçimsel altyapı oluşturmuştur. Bu temeller üzerine inşa ettiği sanatında, Batı sanat tarihinin ikonik portre kompozisyonlarını yeniden ele alır ve bu yapıların merkezine çağdaş siyah bireyleri yerleştirir. Tarihsel olarak dışlanmış kimlikleri görünür kılan bu anakronik strateji ırksal ve sınıfsal hiyerarşilere yönelik güçlü bir sorgulamaya içerir (Blythe, 2020; Clemans, 2016; Şencan, 2015).

Wiley, kimlik temelli eleştirel sanat anlayışıyla 2000'li yıllarda uluslararası sanat sahnesinde dikkat çekici bir yükseliş yakalamıştır. Sanat tarihinde dışlanan kimliklere açtığı görsel alan onu güncel sanatın en etkili figürlerinden biri haline getirmiştir. 2018'de Barack Obama'nın resmi portresini yaparak Amerikan portre geleneğine ve siyah bireylerin temsiline güçlü bir katkı sunmuştur. Blythe (2020)'ye göre Wiley, bir Amerikan başkanının resmi portresini yapan ilk siyah sanatçı olma onuruna sahiptir. Sanatçının yükselişinde, güncel sanatın çoğulcu yapısıyla örtüşen özgün yaklaşımı belirleyici olmuştur. Geçmiş ve bugün arasındaki bilinçli zaman kaydırmaları, biçimsel bir yeniden yorumlamanın ötesinde kimlik ve güç dinamiklerine dair derin bir eleştiri sunar. Bu anakronik yaklaşım, tarihsel anlatıların yeniden değerlendirilmesine ve çağdaş kimlik meselelerinin yeni perspektiflerle tartışılmasına olanak tanır.

Kehinde Wiley'nin Eserlerinde Anakronik Kurgu Yoluyla Siyah Kimliğin İnşası

Kehinde Wiley'nin anakronik kurgu yoluyla siyah kimliği yapılandırma stratejisi, *Napoleon Leading the Army over the Alps* ve *Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson)* adlı iki seçili eseri üzerinden incelenecektir. Eserlerin tarihsel bağlamları, estetik tercihleri ve temsil politikaları detaylı bir şekilde ele alınarak, Wiley'nin anakronizmi nasıl politik ve kültürel bir araç olarak kullandığı ortaya konacaktır. Ayrıca, sanatçının geleneksel sanat tarihinin dışlayıcı anlatılarına karşı geliştirdiği eleştirel yaklaşım ve siyah kimliğin görünürlüğüne yaptığı katkılar değerlendirilecektir.

Napoleon Leading the Army over the Alps

Kehinde Wiley'nin 2005 tarihli *Napoleon Leading the Army over the Alps* (Bkz. Görsel 1) adlı eseri, Jacques-Louis David'in 1801 tarihli *Napoleon Crossing the Alps* (Bkz. Görsel 2) adlı tablosuna doğrudan bir göndermedir. Wiley bu eserde, Avrupa sanat tarihinin kahramanlık ve iktidar temsillerini siyah bir erkek figürü üzerinden yeniden kurgular. Geleneksel olarak beyaz bir aristokrat veya askerî bir figürle özdeşleşen bu kompozisyon, çağdaş bir siyah bireyin bedeninde yeniden inşa edilerek hem tarihsel anlatıları sorgular hem de temsil krizine işaret eder. Bu anakronik yaklaşım, siyah bireyin tarihsel hafızada görünmezliğine karşı güçlü bir müdahale niteliğindedir.

Görsel 1.

Kehinde Wiley, Napoleon Leading the Army over the Alps, 274.3 x 274.3 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2005



Görsel 2.

Jacques-Louis David, *Napoleon Crossing the Alps*, 259 x 221 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1801



Wiley, David'in kompozisyonunda yer alan teatral sahnelemeyi ve görkemli düzenlemeyi koruyarak, bu yapıya çağdaş bir siyah figür ekler. Keener (2019)'a göre Napolyon yerine yerleştirilen bu figür, sokaktan seçilen isimsiz bir siyah adamdır. Clemans (2016)'ın belirttiği üzere, Wiley eserlerinde çoğunlukla sıradan bireylere yer verir; onları bizzat sokaktan seçer ve fotoğraflarını çektikten sonra bu görüntüleri resimlerine aktarır. Sanatçının bu süreçte modelle kurduğu diyalog belirleyicidir; ne giymeleri gerektiği, nasıl poz verecekleri ve hangi tarihsel kompozisyonlara gönderme yapılacağı konusunda katılımcı bir süreç işler.

Wiley'nin resmettiği isimsiz figür, çağdaş sokak kültürüne ait unsurlara rağmen klasik kahramanlık ikonografisinin bir parçası olarak sunulur. Bu yerleştirme, geçmişin idealleştirilmiş anlatılarını günümüzün toplumsal gerçeklikleriyle yüzleştirir ve tarihsel bellekte kimlerin temsil edildiği sorusunu gündeme getirir. Figürün kıyafetlerindeki militarist öğelerle resmin süslü estetik düzeni arasındaki çelişki, yalnızca görsel bir zıtlık değil, aynı zamanda temsilin politik doğasına yönelik bir sorgulamadır. Wiley'nin bu müdahalesi, siyah erkek bedenine hem tarihsel hem güncel görsel anlatılarda görünürlük kazandıran eleştirel bir jesttir. Keener (2019)'ın ifade ettiği gibi, David'in eserindeki klasik kahramanlık ikonografisinin çağdaş sokak kültürüyle donatılmış isimsiz bir siyah erkek figürü üzerinden yeniden şekillenmesi, ırk, erkeklik, güç ve temsil gibi kavramların tarih yazımını nasıl şekillendirdiği açık bir şekilde ortaya koyar.

Wiley, otorite ve tarihsel temsile dair fikirleri vurgularken, orijinal eserin birçok öğesini korur ve üzerinde önemli değişiklikler yapar. Napolyon'un özgün tablodaki kraliyet mavisi paltosu, genç adamın kamuflaj gömleğinin altından görünür; altın işlemeli kılıç ise kırmızı bir kayışla tutulmaktadır. Ancak Wiley'nin figürü, tamamen çağdaş ve özellikle hip hop kültürünün parlak imgeleri ve abartılı figürleriyle özdeşleşen bir tarz yansıtır. Genç adamın kamuflaj kıyafetleri, Timberland iş botları ve bandanası, hem orijinal tablodaki askeri çağrışımları hem de günümüz Amerikan kentsel dinamiklerinin, özellikle genç siyah erkeklerin deneyimlediği boyutlarını aklı getirir. Dövmeleri ve Starter marka kırmızı bileklikleri, bu kişinin 21. yüzyılın başlarında yaşayan gerçek bir birey olduğu izlenimini

güçlendirir. Wiley, ayrıca figürün üzerine sarılmış altın rengi kumaşla klasik kompozisyona referans vermeyi sürdürür. Arka plan ise sanatçının imzası haline gelen kırmızı ve altın renklerdeki desenli kumaşla değiştirilmiştir; bu kumaşın üzerinde yer alan küçük sperm figürleri, Batı dünyasında ve özellikle bu portre türünde yaygın olan aşırı erkeklik temsillerine eleştirel bir gönderme olarak okunabilir (Clemans, 2016; Keener, 2019). Eserin altın rengi işlemeli, görkemli bir çerçeve içinde sunulması, klasik sanatın yüceltilmiş sunum biçimlerine gönderme yaparken, siyah temsiliyetin bu ayrıcalıklı görsel düzene dâhil edilmesine yönelik ironik bir müdahale niteliği taşır.

Celmans (2016)'a göre, David'in resmindeki kayalıklar üzerinde Alplerdeki birlikleri yöneten Bonapart (Napoleon) ve diğer seçkin liderlerin isimleri yer alır. Wiley, bu kayalıkları ve üzerindeki isimleri korurken Williams ismini ekler. Bu ekleme belirli bir kişiyle ilgili değildir. Williams yaygın bir Afro-Amerikan soyadıdır. Aynı zamanda köle ticareti nedeniyle Afrika'dan zorla getirilen ve kendi tarihlerinden mahrum bırakılan siyahlara Anglo-Amerikan isimlerinin dayatılmasına bir göndermedir. Bu ismin ilave edilmesi, genellikle temsil ve yüceltme sistemlerinin dışında bırakılan sıradan siyah insanları bu sisteme dâhil etme konusunda bir ısrardır.

Wiley, kompozisyonun yapısal detaylarını dönüştürerek kendisini sanat tarihine doğrudan eklemeler. Clemans (2016)'a göre, kendisini büyük usta ressamların tarihiyle alaycı bir şekilde aynı çizgiye yerleştirir. Tıpkı David'in yaptığı gibi, atın göğsündeki bant üzerine adını yazarak eseri imzalamış ve roma rakamlarıyla tarih atmıştır.

Wiley, David'in eserindeki tarihsel temsiliyetin sınırlarını aşarak, klasik iktidar imgelerini çağdaş siyah kimlikle çarpıştırır. Anakronik kurgusuyla, tarihsel olarak dışlanmış bir gruba ait bireyi sanat tarihinin merkezine yerleştirir ve görsel belleğin kimin adına şekillendiğine dair eleştirel bir tartışma başlatır. Figürün güncel kültürel kodlarla donatılmış görünümü, yalnızca geçmişin kalıplaşmış anlatılarını bozmakla kalmaz; bu anlatıların günümüzde hangi biçimlerde yeniden üretildiğini ve nasıl bir görsel süreklilik içinde varlığını sürdürdüğünü de görünür kılar. Wiley'nin müdahalesi, siyah temsiliyetin klasik sanat alanında hem estetik hem de politik bir düzlemde yer edinmesini sağlayan güçlü bir görsel stratejiye dönüşür. Böylece eser, tarihsel bir revizyon olmanın ötesinde, görsel kültürde kimliğin hangi ideolojik çerçeveye ve hangi toplumsal işlevler doğrultusunda temsil edildiğini sorgulayan bir nitelik taşır.

Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson)

Kehinde Wiley'nin 2009 tarihli *Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson)* (Bkz. Görsel 3) adlı eseri, Peter Paul Rubens'in 1630-1640 tarihli *Philip II on Horseback* (Bkz. Görsel 4) adlı tablosuna doğrudan bir göndermedir. Wiley bu eserinde tarihsel portre geleneğini çağdaş bir perspektifle yeniden yorumlamıştır. Sanatçı, Michael Jackson'ı tarihsel güç ve prestijle özdeşleşen atlı portre geleneğine dâhil ederek, geçmişle bugün arasında çarpıcı bir gerilim oluşturur. Bu anakronik yaklaşım, tarihsel temsillerin değişkenliğine dikkat çekerek geçmişin yeniden sorgulanmasına imkân tanır. Eserin görsel dili, Jackson'ı sadece bir popüler kültür figürü olarak değil, klasik sanatın iktidar temsilleriyle bütünleşmiş ikonik bir karakter olarak konumlandırır. Lester (2016)'ın da belirttiği gibi, Wiley'nin eserinde görkemli bir at üzerinde yer alan Jackson, klasik Avrupa resmindeki iktidar simgelerini çağrıştıran bir duruşla sunulmuştur.

Eserin oluşum sürecinde Michael Jackson ile Kehinde Wiley arasındaki karşılıklı etkileşim belirleyici bir rol oynamıştır. Anderson (2009)'ın ifade ettiği gibi, Jackson'ın görkemli kral kostümleriyle oluşturduğu sahne imajı, Wiley'nin tarihsel ve aristokratik temsilleri çağdaş figürlerle yeniden yorumlayan sanatsal

vizyonuyla çarpıcı bir şekilde örtüşmektedir. Bu uyum Jackson ve Wiley'nin doğrudan iş birliğine dayanan bir yaratım sürecine zemin hazırlamıştır. Lester (2016), eserin hazırlanma sürecinde Jackson'ın Wiley ile doğrudan görüşüğünü ve Rubens'in II. Philip'e ait atlı portresini referans olarak seçtiğini belirtir. Anderson (2009)'a göre bu süreç, Jackson'ın Brooklyn Sanat Müzesi'nde Wiley'nin eserlerini gördükten sonra sanatçıyla iletişime geçerek kendine özel bir portre sipariş etmesiyle başlamıştır. 2008'de gerçekleştirdikleri kısa bir görüşmenin ardından Wiley, Jackson'ı klasik bir pozda fotoğraflamayı planlamış ancak iletişimleri kısa sürede kesilmiştir. Jackson'ın 2009'daki ani ölümü üzerine Wiley bu çalışmayı tamamlamaya karar vermiştir.

Görsel 3.

Kehinde Wiley, Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson), 325.1 x 284.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009



Görsel 4.

Peter Paul Rubens, Philip II on Horseback, 251.00002 cm x 236.99998 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1630-1640



Jackson'ın ölümünden hemen sonra tamamlanan eser, onun anısına bir saygı duruşu niteliği taşımakta ve sanatçının kimliğinin tarihsel bağlamlarda yeniden ele alınmasını vurgulamaktadır. Ölümün tazeliği esere duygusal bir derinlik katarken, Jackson'ın kültürel ve tarihsel öneminin yeni bir perspektiften sorgulanmasına olanak tanır. Eserin siyah bir çerçeve içinde sunulması, bir yandan siyah kimliğin görsel vurgusunu güçlendirirken, diğer yandan Jackson'ın kaybını simgeleyen bir yas metaforu olarak kompozisyona görsel bir ağıt niteliği kazandırır. Anderson (2009)'a göre, Wiley Jackson'ı kariyerinin zirvesindeki hâliyle betimlemeyi tercih etmiştir; ortaya çıkan büyük boyutlu eser ise pop'un kralına yaraşır bir görkemle kraliyet atmosferine sahip bir portre olarak şekillenmiştir.

Wiley'nin eserinde, Rubens'in eserindeki hiyerarşik duruş korunurken, içerik dönüştürülerek figüre tarihsel anlamda temsil edilmeyen bir grubun bireyi olarak görünürlük kazandırılmıştır. Wiley, arka planı klasik manzara yerine yoğun barok motiflerle doldurarak figürün çevresini bir tür teatral sahneye dönüştürmüştür. Bu anakronik yaklaşım, figürü tarihsel bir otoriteye dönüştürürken aynı zamanda ironik bir mesafeyi de korur. Lester (2016)'a göre, Rubens'in orijinal eserindeki kahverengi at ve gökyüzündeki figürler, Wiley'nin yorumunda yerini siyasa ve kültürel göndermelere bırakır. 16. ve 17. yüzyıl, sömürgecilik ve köle ticaretinin zirvede olduğu bir dönem olduğundan, Michael Jackson gibi küresel bir pop ikonunun o dönemin iktidar figürlerinden biri olarak temsil edilmesi tarihsel gücün ve temsiliyetin sorgulanmasına yönelik güçlü bir ironi içerir.

Wiley'nin eseri, Jackson'ın popüler kültürdeki kimliğini tarihsel bir bağlamda yeniden şekillendirerek görsel bir anlatıya dönüştürür. Lester (2016)'a göre, atın kahverengiden beyaza geçiş yapan rengi Jackson'ın zamanla değişen ten rengine bir göndermedir. Gökyüzünde biri beyaz diğeri kahverengi iki putto, Jackson'ın başına çelenk yerleştirerek bu dönüşümü görsel bir anlatımla vurgular. Anderson (2009)'ın belirttiği gibi, cesur mavi ve kırmızı tonlarla çevrelenmiş bu kompozisyon, Michael Jackson'ın efsanevi imajını yücelten anıtsal bir nitelik taşır.

Rubens'in eserindeki estetik ve sembolik kodları çağdaş bir figürle birleştiren sanatçı, popüler kültür ikonu üzerinden zamanlar arası bir diyalog kurar ve tarihsel temsillerin değişken doğasını sorgular. Jackson'ın siyah kimliğiyle Rubens'in aristokratik iktidar imgelerini ironik bir şekilde harmanlayarak kültürel kimlik ve temsiliyetin yeniden yorumlanabilirliğini vurgular. Eser, izleyiciyi geçmişin sabit anlatılarını sorgulamaya ve Jackson'ın pop kültüründeki mirasını tarihsel bir bağlamda yeniden düşünmeye davet eder.

Kehinde Wiley'nin Eserlerinde Politik ve Estetik Anakronizm

Kehinde Wiley, anakronizmin sunduğu kavramsal zeminde tarihsel bağlamların sınırlarını esnetir ve zamanlar arası geçişkenliği estetik bir stratejiye dönüştürür. Geçmişin görsel kodlarına yapılan bu müdahale, sanat tarihine yönelik eleştirel bir tavır ifade ederken, aynı zamanda kolektif hafızada yeni bir temsil dili kurar. Blythe (2020)'e göre, Wiley geleneksel portre sanatının teknik özelliklerini benimseyerek, siyah bedenleri önceleri sadece beyaz soylulara ayrılmış mekânlara taşır; böylece siyahlığın temsiline ilişkin temel sorunları doğrudan ele alır.

Wiley'nin tarih boyunca dışlanmış kimliklere görünürlük kazandırmayı amaçlayan yaklaşımı güçlü bir kuramsal duruş sergiler. Postmodernist düşüncenin çoğulcu ve eleştirel perspektifiyle örtüşen bu yaklaşım, egemen söylemin dışladığı bireyleri görünür kılar. Ak (2021, s. 122)'a göre, postmodernizm heterojen bir yapıya sahiptir ve çoğulculuğu merkeze alır; ırk ve etnik köken gibi farklılıkları ayrıştırıcı değil, özgürleştirici unsurlar

olarak öne çıkarır. Bu tür kültürel farklılıklara sahip sanatçılar, postmodernizmin sunduğu çoğulcu zeminde kimliklerini görünür ve değerli kılan üretimlerle, varlıklarını yok sayan egemen yaklaşımlara karşı eleştirel bir tavır geliştirmişlerdir. Yüksek sanatın görmezden geldiği unsurları ironik biçimde gündeme taşıyarak, tarihin ve toplumun sorunlarına daha önce görülmemiş bir şekilde meydan okurlar.

Wiley'nin eserlerinde estetik bir özneye dönüşen siyah birey, geçmişte görmezden gelinen kimliklerin sesi olarak görünürlük kazanır ve izleyiciyi yerleşik temsil kalıplarını sorgulamaya davet eder. Russo (2015)'ya göre, Wiley kendisini doğrudan politik bir sanatçı olarak tanımlamasa da eserlerinde kurtarıcı bir politik mesaj arama eğiliminin farkında olduğunu ve güncel toplumsal meselelerle doğrudan diyalog kurduğunu belirtir. Ona göre resim, yaşanan dünyayı yansıtır; bu dünyada siyah bireyler de vardır ve onların sanatsal temsili, dışlayıcı tarih yazımına karşı güçlü bir varlık beyanıdır.

Siyah kimliğin güncel sanat ortamında etkili bir varlık sergilemesini sağlayan sanatçının figürleri güçlü, mağrur ve kendinden emin tavırlarıyla izleyicide hâkimiyet hissi uyandırır; bu temsil, tarih boyunca "aşağı" görülen gruplar için geliştirilen görsel bir ifadedir. Geleneksel portrelerdeki soylu erkek figürlerinin beden dilini benimseyen karakterler temsildeki hiyerarşiyi tersyüz eden estetik bir stratejiye dönüşür. Şencan (2015)'a göre, Wiley'nin figürleri vakar sınırlarını aşan bir gurur ve zaman zaman kibire varan bir ifadeyle izleyiciye yönelir; bu güçlü temsil biçimi, adeta tepeden bakan bir üstünlük duygusu yaratır.

Postmodern toplumda kültür ve kimlikler artık yekpare değil, parçalı ve çok katmanlıdır. Wiley'nin melez temsilleri bu değişken kimliklerin görsel karşılığıdır. Sabit kategorileri ve hiyerarşileri reddeden bu yaklaşım, bireylerin kimliklerini değişken ve çoğalan aidiyetlerle kurmasına imkân tanır. Oysa modernite, bireyleri ve toplulukları kimliklerini oluştururken keskin karşıtlıklar (dikotomiler) içinde konumlandırmaya çalışmış; özellikle öteki ile arasında belirli bir mesafeyi koruyarak tanımlamalar üretmiştir. Argın (1994, s. 93)'a göre, postmodernite bu türden dikotomilere karşı mesafeli durmayı, bir tarafa ait olmayı reddetmeden, aynı zamanda bu aidiyetleri mutlaklaştırmadan, bitaraf kalabilmenin de hesaba katılması gerektiğini hatırlatır.

Wiley'nin anakronik yaklaşımı, çağdaş kimliklerin görünürliğini artırmakla kalmaz, klasik sanatın temsil biçimlerine yönelik eleştirel bir yeniden okuma da sunar. Tarihsel kompozisyonları dönüştürerek yerleşik görsel kodları sorgular. Sadece kimlik politikalarına değil, temsil tarihinin estetik ve ideolojik yapısına da işaret eder. Wiley'nin çalışmaları hem güncel temsil sorunlarını hem de sanat tarihindeki temsil pratiklerini birlikte düşünmeye olanak tanır.

Sanatın temsil boyutu güncelliğini hiç yitirmeyen ve bugün de en çok tartışılan konular arasında olmuştur. Sanat tarihi boyunca sanatın tüm niceliksel ve niteliksel temsil kurulumu pek çok parametreye bağlı olarak değişmiş, her dönem ve toplumun temsil anlayışı, kendi estetiğini de bu temsil anlayışına göre biçimlendirmiştir (Alp, 2013, s. 40).

Wiley'nin kompozisyonlarındaki anakronizm, sanat tarihinin temsil geleneklerini dönüştüren güçlü bir araçtır. Sanatçı, klasik döneme ait figüratif düzenlemeleri güncel karakterler ve stilize detaylarla yeniden kurgular. Dekoratif motifler, kıyafetler, pozlar ve mimikler klasik sanatın otoriter estetiğini çağırıştırır, bunların günümüz figürleriyle buluşması görsel bir kırılma yaratır. Bu kırılma, temsilin ideolojik arka planını açığa çıkararak izleyiciyi tarihsel süreklilik algısını sorgulamaya davet eder. Wiley'nin yaklaşımı biçimsel olarak klasik estetik kodlarla çalışırken, içeriğinde postmodern bir sorgulama zeminine yerleşir. Modernizmin tekil, sabit ve

evrensel temsillerine karşı geliştirilen bu yönelim, çoğulcu kimlikler ve alternatif tarihsel okumalar üretmeye olanak tanır.

Modernizmin bütün kavramları ile belki de kavga eden; Merkez kavramını Periferi (çevre) ile sarsan, çoğulculuğu birey kavramında ele alan, öteki ile var olanı sorgulayan, dogmaları kuşkuçuluk ile karşılayan, geleneğin yerine aklı koyan, kentlilik bilincini ortaya çıkaran, kurallara kulsuzlukla yaklaşan Postmodernizm alt kültür, alt kimlik ve bunlara alternatif çeşitlilik kavramlarını da gündeme getirmiştir (Türkdoğan, 2014, ss. 9-10).

Postmodernizmin çoğulcu yaklaşımı, Kehinde Wiley'nin estetik stratejilerinde somut bir karşılık bulur. Wiley, klasik Batı sanatının tarihsel temsillerine siyah figürleri dâhil ederek sadece geçmişe müdahale etmekle kalmaz, aynı zamanda yeni anlatılar yaratır. Bu yaklaşım, postmodern sanatın çok sesliliğini ve tarihsel kırılmalarını estetik olarak görünür kılar. Klasik portre geleneğine siyah kimliği dâhil ederek tarihsel dışlanmaya karşı çıkar; figürleri marjinal konumdan çıkarıp, tarihle, güçle ve temsille yeni ilişkiler kuran özneler haline getirir. Bu dönüşüm, sanatın demokratikleşme sürecinde, modernist temsil rejiminin dışında kalan kimliklere postmodern çoğulculuk imkânları sunar. Erzen (2011, s. 153)'e göre, 1980'lerden itibaren gelişen bu yönelim, Adorno'nun kültürel eleştirileri doğrultusunda, sanatın artık sadece elit bir sınıfı hizmet edemeyeceği; farklı sınıf, kültür ve kimliklerin beğeni ve tercihleriyle biçimlenmesi gerektiği düşüncesine dayanır. Bu anlayış, sanatın herkes için erişilebilir ve çoğul bir ifade biçimi haline gelmesi gerektiğini savunur.

Kehinde Wiley'nin eserlerinde postmodern estetiğin temel özellikleri belirgin şekilde kendini gösterir. Sanatçı, figürleri belirli bir zamana ya da mekâna sabitlemek yerine tarihsel bağlamlarından kopararak farklı zaman ve mekânlarda yeniden konumlandırır. Bu mekânsal ve zamansal yer değiştirme, izleyiciyi alışılmış tarih algılarının dışına çıkarırken, temsilin sabitlik ve süreklilik iddialarını sorgulatır. Wiley'nin yaklaşımı, temsilde tarihsel süreklilik ve kimliklerin değişkenliğini aynı anda görünür kılarak, postmodern sanatın çok katmanlı ve çoğulcu yapısına somut bir örnek oluşturur.

Postmodern resim yaklaşımlarının bir kısmı zaman-mekânı tarihsel bağlarından, geçmiş ve gelecekte kopartarak şimdi ve şu ana indirgemıştır. Öte yandan, dış gerçekliğin tüketilerek, onun yerine temsilin üretilmesi argümanı üzerinden çalışan postmodern estetik anlayışta, her temsil biçiminin bireysel bir algıyla yeniden üretilen temsil alanlarına dönüştüğü varsayımı önem kazanmıştır. Bu anlayış yeni estetiği, kaybolmuş ve tanımlanamaz bir zaman-mekân içinde, ulaşılamaz bir anlama götürmektedir (Alp, 2015, s. 327).

Anakronizm, Wiley'nin eserlerinde bir zaman hatası değil; tarihsel iktidar ilişkilerini altüst eden bilinçli bir tercihtir. Wiley, bu tercihiyle yalnızca sanatı değil, tarih yazımını da yeniden şekillendirir. Verbeeck (2006, s. 181)'e göre, tarihsel anakronizme dair farkındalık, özellikle siyasi dönüşümlerin sonucu olarak tarihin radikal bir şekilde yeniden yazıldığı dönemlerde yaygın olarak görülür. Tarih, bir siyasi bağlamın ihtiyaçları ve tutkuları doğrultusunda şekillenir; tarihsel olarak neyin önemli kabul edildiği bu bağlamdan bağımsız düşünülemez. Kronoloji ve anakronizm, belirli tarih anlayışları için kaçınılmazdır. Tarihin yeniden yazılma sürecinde ise, bu iki kavram hem eski sistemi hem de yeni bir söylemi savunanlar için öncelikli olarak ele alınması gereken konulardır.

Wiley'nin eserleri, Batı-merkezci tarih ve güç ilişkilerine karşı postkolonyal bir söylem olarak değerlendirilebilir. Wiley, sömürgeci ve ırksal eşitsizliklerin sanat içindeki temsiline meydan okuyarak, "madun"un görsel temsiline katkı sağlar ve Batı'nın dayattığı kimlik

kalıplarını sorgular. Elmas (2023, s. 5), postkolonyal söylemin yazın ve sosyal bilimlerde sömürgecilik mirasına yönelik eleştirel bir yaklaşımı temsil ettiğini belirtir. Bu söylem, liberalizm, Marksizm ve ulus-devlet gibi Batılı bilgi ve kurum biçimlerinin sömürgeci eşitsizlikleri devam ettirdiğini vurgular. Hem sömürgecilik sonrası eşitsizlikleri hem de Batı merkezli düşünce yapısını ve kapitalizmi eleştiren bu yaklaşım, bazı materyalist eleştirmenler tarafından yapısal ve maddi sorunları göz ardı etmekle suçlansa da, küresel sorunlara dair önemli ve anlamlı bakış açıları sunabilmektedir.

Kehinde Wiley'nin eserlerinde anakronizm, tarihsel temsillerin ve kimlik politikalarının yeniden tartışıldığı dinamik bir araçtır. Siyah kimliğin sanat tarihindeki görünürlüğünü artırırken, Batı-merkezci anlatıların sınırlarını zorlar ve postmodern çoğulculuk perspektifinden yeni okumalara olanak sağlar. Bu yaklaşım, çağdaş sanatın temsil pratiklerine eleştirel bir katkı sunarak, izleyiciyi tarih, kimlik ve güç ilişkileri üzerine yeniden düşünmeye davet eder.

Sonuç

Kehinde Wiley'nin eserlerinde anakronizm, çağdaş sanatta siyah kimliğin temsiliyi yeniden şekillendiren bir strateji olarak öne çıkar. Sanatçı, tarihsel ve çağdaş unsurları birleştirerek, geleneksel Batı sanatının dışlayıcı anlatılarını sorgular ve siyah bireylerin görünürlüğünü artırır. Bu yaklaşım, postmodern düşüncenin çoğulcu ve eleştirel perspektifleriyle örtüşerek, siyah kimliğin sanat tarihindeki temsiliyetini yeniden şekillendiren güçlü bir estetik müdahale sunar.

Wiley, klasik portre geleneğini çağdaş siyah figürlerle birleştirerek sanat tarihinin ideolojik yapısını açığa çıkarır. Bu yaklaşım, postmodernizmin zaman algısını yansıtır; tarih, doğrusal bir süreç olmaktan çıkarak parçalı ve yeniden yorumlanabilir bir hal alır. Jameson'ın tarihselliğin kaybolması argümanı (Ritzer, 1998), Wiley'nin eserlerinde estetik bir dile dönüşür. Örneğin, Napoleon Leading the Army over the Alps (2005), Jacques-Louis David'in 1801 tarihli Napoleon Crossing the Alps tablosuna gönderme yapar. Wiley, Napolyon'un yerine çağdaş bir siyah figür yerleştirerek, tarihsel kahramanlık anlatılarını siyah kimlik üzerinden yeniden kurgular (Keener, 2019). Bu, siyah bireylerin tarihsel hafızada dışlanmasına karşı bir müdahale niteliğindedir. Benzer şekilde, Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson) (2009), Peter Paul Rubens'in atlı portresini Michael Jackson ile birleştirerek, pop kültürü ve tarihsel iktidar imgeleri arasında bir diyalog kurar (Lester, 2016). Bu eserler zamanın doğrusal ilerleyişine meydan okuyarak geçmişle şimdiyi buluşturan bir estetik strateji sunar.

Postmodern düşünce, Wiley'nin sanatsal yaklaşımını kavramsal düzeyde destekleyen bir çerçeve sunar. Güven (2015)'e göre postmodernite, modernitede geri planda bırakılan kültürel, sosyal ve siyasal unsurları öne çıkarır. Wiley'nin sanatı bu çoğulcu perspektifle uyum içinde siyah kimliğin görünürlüğünü artırır. Karaduman (2010)'a göre, postmodernitede kimlik, belirsizlik, heterojenlik ve parçalanmışlık kavramlarıyla şekillenir. Wiley'nin eserlerinde bu değişken kimlikler estetik bir dile dönüşür. Wiley, çağdaş siyah bireylerin portrelerini klasik estetikle birleştirerek kültürel çeşitliliği vurgular (Blythe, 2020). Bu yaklaşım, postmodernizmin savunduğu sanatın demokratikleşmesi ilkesine uygundur. Sanatın elit bir sınıfa hizmet etmekten çıkarak farklı kimliklerin temsiline açık bir alan haline gelir (Erzen, 2011). Sanatçının siyah bedenleri tarihsel olarak onlara kapalı olan alanlara taşıması temsili politik doğasını vurgular. Wiley'nin sanatı postkolonyal teori ile de uyumludur. Bu teori Batı-merkezci anlatıların sömürgecilik mirasını eleştirir ve siyah kimliğin görsel temsiline katkı sağlar (Elmas, 2023). Wiley'nin eserleri güncel sanatın genel eğilimleriyle uyum içindedir. Tarihsel anlatıları yeniden yorumlama ve kimlik politikalarını sorgulama

güncel sanatın yaygın bir yaklaşımı haline gelmiştir. Sanatçının eserleri bu eğilimin öncü örneklerinden kabul edilebilir.

Wiley'nin çalışmaları akademik ortamlarda sanat tarihi, ırk ve temsil üzerine tartışmalarda sıkça referans alınır. Gelecekteki araştırmalar Wiley'nin etkisinin diğer sanatçılar üzerindeki yansımalarını inceleyebilir. Örneğin, anakronizmin başka sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığı veya Wiley'nin yaklaşımının farklı kültürel bağlamlarda nasıl yorumlandığı üzerine çalışmalar yapılabilir. Ayrıca, izleyici algısı üzerine araştırmalar, Wiley'nin sanatının toplumsal etkisini ölçmek için önemli bir alan sunar. Verbeeck (2006)'e göre tarihsel anakronizmin farkındalığı siyasi dönüşüm dönemlerinde belirginleşir. Bu bağlamda, Wiley'nin eserlerinin siyasi ve kültürel etkileri daha derinlemesine analiz edilebilir.

Sonuç olarak, Kehinde Wiley'nin anakronizm üzerinden siyah kimliği inşa etme yaklaşımı, çağdaş sanatta temsil ve kimlik politikalarının yeniden şekillenmesinde dönüştürücü bir rol oynamıştır. Sanatçı, tarihsel bağlamları altüst ederek siyah bireylerin geçmişteki ve bugünkü varlığını görünür kılar. Bu, hem estetik hem de politik açıdan önemli bir müdahale olarak değerlendirilebilir. Wiley'nin eserleri, postmodern düşüncenin ve postkolonyal teorinin ilkeleleriyle uyum içinde, geleneksel sanatın sınırlarını genişletir ve daha kapsayıcı bir anlayışa katkı sağlar. Gelecekteki çalışmalar, sanatçının etkisinden sanat dünyasındaki ve toplumsal hafızadaki uzun vadeli etkilerini inceleyerek, Wiley'nin mirasını daha derinlemesine anlamamızı sağlayabilir. Sanatçının çalışmaları, tarih, kimlik ve güç ilişkilerini sorgulayan herkes için ilham verici bir kaynak olarak kalacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; O.A.-A.K. - Tasarım; O.A.-A.K. - Denetleme; A.K. - Finansman; O.A.-A.K. - Materyaller; O.A. - Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; O.A. - Analiz ve/veya Yorum; O.A. - Literatür Taraması; O.A. - Yazıyı Yazan; O.A. - Eleştirel İnceleme; A.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; O.A.-A.K. - Design; O.A.-A.K. - Supervision; A.K. - Fundings; O.A.-A.K. - Materials; O.A. - Data Collection and/or Processing; O.A. - Analysis and/or Interpretation; O.A. - Literature Search; O.A. - Writing Manuscript; O.A. - Critical Review; A.K.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Ak, K. G. (2021). Irk, etnik köken, öteki ve sanat. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 4(6), 110-123. <http://dx.doi.org/10.29228/jiajour-nal.51045>
- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil. *ART-E*, 6(12) 40-61.
- Alp, K. Ö. (2015). Postmodern sanatta zaman-mekan temsili. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (20), 317-333.
- Ayverdi, İ. (2010). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. Kubbealtı İktisadi İşletmesi.
- Argın, Ş. (1994). Modernitede postmodern kimlik sorunu. *Birikim Dergisi*, (60), 89-93.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü* (3. Baskı). Paradigma Yayınları.
- Eagleton, T. (2004). *Kuramdan sonra* (U. Abacı, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Elmas, R. (2023). *Postkolonyal söylemin imkanları ve sınırları* (Yayın No. 809994) [Doktora tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Erzen, N. J. (2011). *Çoğul estetik*. Metis Yayınları.
- Güven, S. (2015). Postmodern kimliklerin kurulumu. *Selçuk İletişim*, 9(1), 266-286. <https://doi.org/10.18094/si.33671>

- Jameson, F. (2022). Kültürel çalışmalar üzerine (N. S. Yaman, Çev.). 4. Boyut Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi, (20), 121-152. <https://dx.doi.org/10.26650/4boyut.2022.007>
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden postmodernizme kimliğin yapısal dönüşümü. Yaşar Üniversitesi E-Dergisi, 5(17) 2886-2899.
- Özgenç, N. & Güler, M. (2016). Rönesans dönemi dini konulu resimlerde anakronizm. SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi, 3(9), 86-96. <https://dx.doi.org/10.16990/SOBİDER.3331>
- Öztürk, İ. H. (2011). Tarih öğretiminde anakronizm sorunu: Sosyal bilgiler ve tarih ders kitaplarındaki kurgusal metinler üzerine bir inceleme. Sosyal Bilgiler Eğitimi Araştırmaları Dergisi, 2(1), 37-58.
- Ritzer, G. (1998). Toplumun McDonaldlaştırılması (Ş. S. Kaya, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Russo, J. (2015). Kehinde Wiley: A new republic. Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art, 1(2), 1-4. <https://doi.org/10.24926/24716839.1530>
- Türkdoğan, T. (2014). Sanat kültür politika: Modernizm sonrası tartışmalar. Nobel Yayıncılık.
- Verbeeck, G. (2006). Anachronism and the rewriting of history: the South Africa case. The Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa, 2(1), 181-200. <https://doi.org/10.4102/td.v2i1.314>

İnternet Kaynakça

- Anderson, A. (2009, Aralık 4). Kehinde Wiley: Equestrian portrait of King Philip II. Cool Hunting. <https://coolhunting.com/culture/kehinde-wiley-el/> (Erişim tarihi: 1 Temmuz 2025)
- Blythe, F. (2020, Haziran 17). Kehinde Wiley: Interrogating historical portraiture and reframing black identity. Hero Magazine. <https://hero-magazine.com/article/172591> (Erişim tarihi: 1 Temmuz 2025)
- Clemans, G. (2016, Aralık 20). Kehinde Wiley, Napoleon Leading the Army over the Alps. Smarthistory. <https://smarthistory.org/kehinde-wiley-napoleon-leading-the-army-over-the-alps/> (Erişim tarihi: 3 Temmuz 2025)
- Keener, K. (2019, Eylül 14). Portraits of Napoleon by Kehinde Wiley and Jacques-Louis David come together. Art Critique. <https://www.art-critique.com/en/2019/09/portraits-of-napoleon-by-kehinde-wiley-and-jacques-louis-david-come-together/> (Erişim tarihi: 5 Temmuz 2025)
- Şencan, Z. (2015, Nisan 10). Kehinde Wiley: Sıradışı Afrika kökenli Amerikalı ressam. Milliyet Blog. <https://blog.milliyet.com.tr/kehinde-wiley--sira-disi-afrika-kokenli-amerikalili-ressam/Blog/?BlogNo=495616> (Erişim tarihi: 7 Temmuz 2025)
- Lester, D. (2016, Mart 3). Kehinde Wiley: A new republic. Art Access. <https://artaccess.wildapricot.org/articles/3859313> (Erişim tarihi: 7 Temmuz 2025)

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Kehinde Wiley, Napoleon Leading the Army over the Alps, 274.3 x 274.3 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2005. <https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/objects/169803> (Erişim tarihi: 15 Temmuz 2025)

Görsel 2.

Jacques-Louis David, Napoleon Crossing the Alps, 259 x 221 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1801. https://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Crossing_the_Alps (Erişim tarihi: 15 Temmuz 2025)

Görsel 3.

Kehinde Wiley, Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson), 325.1 x 284.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2009. <https://www.artsy.net/artwork/kehinde-wiley-equestrian-portrait-of-king-philip-ii-michael-jackson> (Erişim tarihi: 17 Temmuz 2025)

Görsel 4.

Peter Paul Rubens, Philip II on Horseback, 251.00002 cm x 236.99998 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1630-1640. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/felipe-ii-a-caballo/4feb537d-e140-4580-8b32-f3e95e73a09d> (Erişim tarihi: 17 Temmuz 2025)

Diasporadan Anavatana Müzikte Değişim: Rap Örneği

Change in Music from Diaspora to the Homeland: The Example of Rap

Merve Nur KAPTAN 

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi,
Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Çal-
gı Eğitimi Bölümü, Tekirdağ, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 02.07.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.08.2025
Son Revizyon/Last Revision: 26.09.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 27.09.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Merve Nur KAPTAN
E-mail: mnkaptan@nku.edu.tr

Cite this article as: Kaptan, M. N. (2025).
A change in music from diaspora to the
homeland: The example of rap. *Sanat ve
İkonografi Dergisi*, 9, 43-50.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

öz

Rap kavramı ağır eleştiri, şiddetle söylemek, suçluluk, ceza, azarlamak, sorumluluk gibi anlamlar taşır. Rap müzik ise hip-hop kültürünün bir bileşeni olarak tanımlanır. Bu müziğin kökeni 1970'li yıllara kadar dayanır. Bahsi geçen yıllarda ortaya çıkan rap müziğin 1980'li yıllarda yayıldığı, 1990'lı yıllarda ana akım müzik türlerinden biri olarak ifade edilmeye başladığı görülür. 1970'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan ve zamanla dünyaya yayılmış bir tür olarak rap müziğin Türkiye'ye dahil oluşu ise 1990'lı yıllara denk gelir. Bu dönemde rap müzik, Almanya'daki gurbetçiler vasıtasıyla Türkiye'ye giriş yaparak diasporadan anavatanına kavuşur. Bu müzik, anavatanına kavuşmasıyla beraber zamanla daha geniş kitlelere hitap ederek popülerleşmeye başlar. Başlarda ötekileştirilen, dışlanan ya da ezilen grubun kendilerini ifade etme biçimi olarak karşımıza çıkan rap müzik, daha sonra müziksel ve kültürel anlamda geçirmiş olduğu değişimlerle beraber farklı bir kimliğe bürünür. Bu değişimlerin nedenleri arasında ise küreselleşme, teknolojinin gelişmesine paralel olarak internet ve sosyal medya kullanımının yaygınlaşması ve ekonomik koşullar yer alır. Bahsi geçen durumlar neticesinde rap müzikte kayda değer derecede değişimlerin olduğundan söz etmek mümkündür. Bu değişimler popülerleşme ve daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşma, rap müzisyen sayısında ve rap müzik eserlerinde artış, mekânsal değişim, sözlerin, içeriğin, ritmik yapının ve hitap eden kesimin değişmesi olarak sıralanabilir. Dolayısıyla rap müziğin diasporadan anavatana geçişle beraber geçirmiş olduğu değişimleri incelemek, bu değişimleri ortaya koymanın yanı sıra bu müziği yorumlamamızı, çeşitliliğini ve zenginliğini anlamamızı sağlayacaktır. Bu doğrultuda çalışma, Türkçe rap müziğin diasporadan anavatanına geçişinden itibaren geçirdiği değişimlere odaklanmaktadır. Bu amaç çerçevesinde araştırmada konuyla ilgili belgeler belgesel tarama yöntemiyle elde edilmiş, elde edilen verilerin betimsel analizi yapılmış ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, rap müzik, değişim, diaspora

ABSTRACT

The concept of rap carries meanings such as harsh criticism, expressing with violence, guilt, punishment, reprimanding, and responsibility. Rap music is defined as a component of hip-hop culture. The origins of this music date back to the 1970s. It can be seen that the rap music that emerged during the mentioned years spread in the 1980s and began to be expressed as one of the mainstream music genres in the 1990s. The inclusion of rap music, which emerged in the United States in the 1970s and gradually spread worldwide, in Turkey corresponds to the 1990s. During this period, rap music enters Turkey through expatriates in Germany, reunites with its homeland from the diaspora. This music begins to gain popularity over time, appealing to wider audiences as it reunites with its homeland. In the beginning, rap music comes before us a way for the marginalized, excluded, or oppressed group to express themselves, later it took on a different identity with the changes it underwent in musical and cultural terms. Among the reasons for these changes are globalization, the widespread use of the internet and social media parallel to the development of technology, and economic conditions. It is possible to say that there have been notable changes in rap music as a result of the mentioned situations. These changes can be listed as the popularization and reaching a wider audience, an increase in the number of rap musicians and rap music works, spatial change, changes in lyrics, content, rhythmic structure, and the target audience. Therefore, examining the changes that rap music has undergone with its transition from the diaspora to the homeland will not only reveal these changes but also allow us to interpret this music and understand its diversity and richness. In this direction, the study focuses on the changes that Turkish rap music has undergone since its transition from the diaspora to its homeland. In this context, the purpose of the research is documents related to the subject were obtained through document scanning method, and the descriptive analysis of the collected data was conducted and interpreted.

Keywords: Music, rap music, change, diaspora

Giriş

Hip-hop kültürünün bir parçası olan rap müziğin kökeni 1970'li yıllara Amerika Birleşik Devletleri'ne dayanır. Rap müziğin ilk örneklerinin ise ses sistemi uzmanı/ustası Kool Herc tarafından Bronks'ta verilmeye başladığı ve zamanla diğer bölgelere yayıldığı bilinir (Hebdige, 2003, s. 189). Bu müziğin başlarda parti ve dans müziği olarak ortaya çıktığı ve zamanla ABD'de getto hayatının zorlu şartları, fakirlik, şiddet ve ırkçılık, kentlerdeki siyahi genç nüfusun sosyal sınıf gibi meselelere, ideolojik görüş ve düşünceye değinen bir tür haline geldiği ifade edilir (Keyes, 1996). Bu anlamda rap müziğin kültürel kimliğin müziksel bir ifadesi olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Literatüre bakıldığında 1970'lerin başında ilk örneklerine rastlanan rap müziğin 1980'li yıllarda hızlanarak yayıldığı ve bilinirliğini artırdığı; 1990'lı yıllarda ise yükselişe geçerek ana akım müzik türlerinden biri olarak anılmaya başladığı görülür (Vargün, 2021, s. 29). Bunların yanı sıra bahsi geçen yıllarla beraber rap müzik endüstrisinin küresel boyuta taşındığı; Berlin, Tokyo, Sidney, Paris, Cape Town ve daha birçok şehirde düzenlenen etkinliklerde, konserlerde, radyoda, televizyonda ve dergilerde icra edildiği ve hem seyirci hem de müzisyen sayısında artış olduğu yönünde bilgilere ulaşılır (Tate, 1998).

21. yüzyılda teknolojinin gelişmesi, internetin ve sosyal medya platformlarının kullanımının yaygınlaşması ile rap müziğin yükselişe geçtiği görülmektedir. Böylece rap müzik, kendini alternatif mecralarda gösterme şansı bulmuş ve yaygınlaşarak bilinirliğini artırmıştır (Vargün, 2021, ss. 32-33). Bu çerçevede teknolojinin gelişimine koşut rap müziğin daha geniş bir dinleyici kitlesine hitap ettiğini ve ana akım kulvarına dahil olduğunu ifade etmek mümkündür.

Amerika'da ortaya çıkmış ve dünyaya yayılmış bir tür olarak rap müziğin Türkiye'deki örneklerine ise 1990'lı yıllarda rastlanmaktadır. Bu yıllarda Almanya'da kurulan Cartel grubu ile Türkiye'ye giriş yapan rap müzik, Saarköse (2022, s. 33)'nin ifadeleriyle "diasporadan anavatanına kavuşmuştur."

Cartel'le beraber anavatanına kavuşan rap müzik, zamanla daha geniş kitlelere hitap ederek her geçen gün popülerliğini artırmaya devam eder. Bu doğrultuda Cartel ve sonrasında Türkiye'de pek çok rap müzik oluşumundan söz etmek mümkündür. Barikat, Kuvvetmira, Nefret, Silahsız Kuvvet grupları, Kolera, Ayben, Ceza, Sagopa Kajmer, Rapozof, Gazapizm, Eypio, Canbay-Wolker, Ais Ezhel, Ben Fero, Anıl Piyancı, Sansar Salvo, Allame, Murda gibi Mc'ler rap müzik sahasında öne çıkmış isimlerden bazılarıdır. Bu isimler bu türün modern temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Eskil, 2022, s. 18).

Bahsi geçen isimlerin -özellikle Ceza, Sagopa Kajmer- hip-hop kültürünün ve rap müziğin günümüze kadar aktarımında ve ana akım haline gelmesinde öneme sahip olduklarını söylemek yerinde olacaktır. Aslında Ceza, Sagopa Kajmer gibi popüleritesi olan Mc'lerden önce rap müzik günümüzde olduğu kadar popülerlik kazanmamıştır. Rap müzik alanında kazanç sağlanması ve çok sayıda rap müzik icracısının dinlenme listelerinde yer alması durumları son yılların hadisesidir. Dolayısıyla bu durum, kişilerin başarısı veya icra edilen müziğin kalitesi açısından yapılacak bir değerlendirmenin yanı sıra müzik tarzını ve onun temsil ettiği kültür ve değerleri, ayrıca toplumun ihtiyaçlarını karşılaması bakımından incelemeyi daha anlamlı hale getirmektedir. Rap müziğin tüm dünyada aynı anda yakaladığı popülerlikten de yola çıkarak ülkemizdeki popülerliğinin her geçen gün artması durumu Türkiye'ye has değildir. Ancak bu yükselişin sebebi gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı olarak gösterilmektedir (Eskil, 2022, s. 20). Bu anlamda rap müziğin gerek Türkiye'de

gerekse tüm dünyadaki gelişiminin ve değişimin benzer bir şekilde gerçekleştiği söylenebilir.

Günümüze gelindiğinde ise rap müzik, popüler müzik türlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle sosyal medya platformlarındaki izlenme ve dinlenme sayıları, albüm satışları, rap müziğin medya ve magazin dünyasındaki yeri ve rap endüstrisinin hızlı yükselişi bahsi geçen durumu desteklemektedir (Vargün, 2021, s. 24). Rap müzikteki bu değişimi anlayabilmek adına da toplumsal hayatta ve bu müzik türünde meydana gelen değişim ve dönüşümlere odaklanmak gerekmektedir (Eskil, 2022, s. 19). Bu çalışmanın da omurgasını rap müzikteki değişimler oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın problem cümlesi "Diasporadan anavatanına dahil oluşundan itibaren Türkçe rap müzikteki değişimler nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir. Bu doğrultuda araştırmada sırasıyla diaspora kavramına, daha sonra rap müziğin tarihsel gelişimine, diasporadan anavatanına rap müziğe (Türkçe rap müziğe) ve son olarak da rap müzikte yaşanan değişimlere değinilecektir.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır. Literatürde bu yöntem, doküman metodu ya da doküman analizi olarak da ifade edilmekte ve "...belgelerin, veri kaynağı olarak" tahlil edilmesi şeklinde tanımlanmaktadır (Karasar, 2003, s. 183). Bu çerçevede çalışmada rap müziğe dair kaynaklar araştırılmış; kitap, makale, tezlerden elde edilen verilerin betimsel analizi yapılarak yorumlanmıştır. Ayrıca dijital etnografi araştırma yönteminden de yararlanılmıştır. Bu yöntem, doğrudan katılımcılarla iletişim kurulan bir yöntem değildir. İnsanların ne yaptıkları dijital olarak takip edilir. Dinleme, okuma ya da başka şekillerde algılamayı ve iletişim kurmayı içerir. Etnografik yazının yerini video, fotoğraf veya blog yazımı alabilir (Pink, vd., 2016, s. 21). Bu doğrultuda çalışmada elektronik ortamda sosyal platformlardan biri olan Youtube'da bazı rap müzik eserleri dinlenerek analiz edilmiştir.

Diaspora Kavramı

Diaspora kelimesi etimolojik olarak Yunanca dia -için, dolayı- ve sporos -tohum- kelimelerinin birleşmesinden meydana gelir. Semantik olarak ise sağa sola dağılmış/saçılmış tohumlar, dağılma veya kopuntu anlamlarına gelen diaspora (Yaldız, 2013, s. 290), bir ulus veya bir inanç çatısı altında birleşen ve anavatanla bağlarını muhafaza ederek yaşayan toplulukları ifade eder (Hoppar, vd., 2022, s. 49). Lidskog (2017, s. 3) ise bu kavramının muğlak bir kavram olduğunu; diasporanın anlamı ve kapsamının genişletildiğini, ayrıca genel itibarıyla diasporanın bir grup insan, ev sahibi ülke ve vatan olarak üçlü bir yapıyla ilgili olduğunu belirtir.

Literatüre bakıldığında tarihsel olarak diaspora çalışmalarında iki yaklaşımdan bahsedildiği görülmektedir. Bunlardan ilki eski dönemlerde kabul edilmiş durumlarla ilişkilendirilen klasik yaklaşım, diğeri ise 1980'li yıllarla beraber küreselleşme, ulus aşırılığı gibi fenomenlerle etkileşim sonucunda ortaya çıkan modern yaklaşımdır (Hoppar, vd., 2022, s. 48).

Diasporayı klasik anlayışa göre sınıflandıran Safran (1991, s. 83), bir topluluğun diaspora olarak tanımlanabilmesi için bazı özelliklerinin olması gerektiğini ifade eder. Ona göre diaspora, anavatanlarından başka bölgeye dağılmış; anavatanlarına dair ortak bir bellek, vizyon veya miti devam ettiren; gidilen ülke toplumları tarafından kabul görülmeyeceğini düşündüklerinden dolayı yabancılaştırmış; şartlar elverdiğinde anavatanlarına kendilerini veya torunlarının geri döneceklerine inanan; anavatanlarını korumaya, güvenlik ve refahına bağlı kalmaları gerektiğini düşünen ve anavatanla ilişkilerinin bir şekilde devam ettiği topluluklardır. Başka bir deyişle diasporanın temel özellikleri başka bir bölgeye yayılma tar-

ihî, anavatan efsaneleri, ev sahibi ülkede ötekileştirme, anavatan dönüşü düşünme, anavatan duyulan özlem, anavatanın desteği ve bu destekle tanımlanmış kolektif bir kimlik olarak sıralanabilir (Aksoy ve Tekten Aksürmeli, 2018, s. 92).

Bir topluluğun diaspora olarak tanımlanabilmesi için yukarıda bazı özellikleri sıralayan Safran (1991, s. 83)'in bu yaklaşımının zorunlu bir dağılma durumuna, terkedilen anavatan geri dönüş mitosuna ve ortak bir kimlik bilincinin varlığına dayanmasından dolayı eleştirilmiş ve bu yaklaşımın modern diasporaları tanımlamada eksik kaldığı belirtilmiştir (Kaya, 2000, s. 61).

Yahudilerin yaşadıklarından yola çıkılarak şekillenen klasik diaspora yaklaşımının aksine modern yaklaşımlar herhangi bir diasporanın baskın veya merkezde olduğu anlayışına karşı çıkar. Bu kavram bir zamanlar Yahudi, Yunan ve Ermenilerin yayılmış/dağılmış halini, günümüzde ise göçmen, gurbetçi, mülteci, misafir işçi, sürgün, deniz aşırı topluluk ve etnik topluluk gibi anlamları ifade eder hale gelmiştir (Tötölyan, 2012, s. 4).

Bahsi geçen tanımlamalardan yola çıkarak modern diaspora tanımı şöyle özetlenebilir: Diaspora gönüllü veya zorunlu uluslararası göçleri işaret eden, tek bir sosyal aidiyetle sınırlı olmayan, birden fazla ülkeye sahip ve melez gruplardır (Sağlam, 2020, s. 747).

Geniş bir kullanım alanına sahip olan diaspora kavramı, çoğunlukla Batı'da araştırılmakta ve tartışmalar da Batılı bir jargonla yapılmaktadır. Bu durumun ekseriyetle doğudan batıya doğru yapılan göçün sonucunda meydana geldiği düşünülmektedir. Dolayısıyla diaspora kavramıyla ilgili çalışmaların büyük bir kısmının Batılı yazarlar tarafından, Batılı üniversitelerde yazılmış ve basılmış olması şaşırtıcı olmasa gerekir. Özetle diaspora kavramının günümüzde Batı'da yaşayan Doğulu toplumlar için kullanıldığı, Doğu'da yaşayan Batılı toplumlar içinse pek tercih edilmediği görülmektedir (Yaldız, 2013, s. 291). Batı'da yaşayan Doğulu toplumlar düşüncesinden hareketle Türkçe rap müziğin ilk örneklerinin Batı Almanya'da yaşayan Türk diasporasıyla ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Başka bir deyişle bu müziğin diasporada ortaya çıktığı ifade edebilir. Bu çerçevede çalışmada Türkçe rap müziğin tarihsel gelişimine ve geçirmiş olduğu değişimlere değinmeden evvel rap müziğin tarihsel değişiminden bahsetmek yerinde olacaktır.

Rap Müziğin Tarihsel Gelişimi

Rap kelimesi etimolojik olarak "rhythm and poem" ya da "rhythmic African poetry" kelimelerinin, başka bir deyişle "ritim ve şiir" veya "ritmik Afrika şiiri" kelimelerinin birleşiminden meydana gelir. Semantik olarak ise ağır eleştiri, şiddetle söylemek, suçluluk, ceza, azarlamak, sorumluluk anlamlarına gelir (Angı, 2013, s. 68; Üçer, 2013, s. 250; Nakiboğlu ve Öz, 2022, s. 27; Ünal Ergen, 2023, s. 29). Rap müzik ise hip-hop kültürünün parçalarından biri olarak karşımıza çıkar (Otcen, 2020, s. 5).

Rap müziğinin başlangıcı 1970'lere, Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar götürülmektedir. Rap müziğin Türk diaspora kültüründeki önemi ise ırkçılık ve dışlanmaya karşı kökeninde yatan doğal eğilimlerle ilişkilidir. Bu manada rap, siyah Amerikalı ve Latin gençlerinin bir ifade aracı olarak Güney Bronx'ta yeraltı kültürü olarak ortaya çıkan ve bu gençlerin yeni kimlik, sanat formu ve daha sonra bir endüstri inşa etme süreci olarak dikkat çeker (Çağlar 1998, s. 247; Fırincioğulları, 2016, s. 9). Başka bir deyişle Amerika'da dışlanmış ve getto hayatı süren kesimlere ait bir ifade kültürü olarak kendi kimliklerini muhafaza etmek ve ilan etmek isteyen bir toplumun sorunlarının izdüşümüdür (Şenel, 2015, s. 1125). Bu sorunları ifade etmek amacıyla müzik, bir direniş hareketi olarak araç vazifesi görür (Ünal Ergen, 2023, s. 28). Hip-hop

kültürü ve rap müzik pratiği bir direniş hareketi olmasının yanı sıra Amerika'da yaşam süren siyahilerin gündemden uzaklaşmak ve eğlenmek gayesiyle ortaya çıkmış bir kültürü de temsil eder (Nakiboğlu ve Öz, 2022, s. 27).

Kaynaklara bakıldığında ilk rap müziği örneklerinin ses sistemi uzmanı/ustası Kool Herc tarafından Bronx'ta verilmeye başladığı ve bu türün zamanla diğer bölgelere yayılmaya başladığı görülmektedir (Condry, 2006, s. 1). Herc'den sonra da bu müziğin öncü isimleri arasında Afrika Bambaata ve Grand Master Flash gösterilmektedir. Bu isimler icra ettikleri müziklerde ritmi durdurmadan geçiş tekniği yaratmaktadırlar. Bunun yanı sıra 1979'da Sugar Hill Gang grubu tarafından seslendirilen "Rapper's Delight" eseri; 1981'de Grand Master Flash tarafından seslendirilen "The Message" adlı eser ve 1983 yılında "Wild Style" isimli hip-hop içerikli ilk filmin gösterime girmesi hip-hop ve rap kültürünün tanınması ve yayılmasında etkili olmuştur. 1984 yılında müzik piyasasına dahil olan Roxanne Shante ise ilk kadın rapçi olarak bilinmektedir (Öztürk, 2012, s. 22; Nakiboğlu ve Öz, 2022, s. 28; Ünal Ergen, 2023, s. 27).

Amerika'da siyahilere yönelik başlatılan ırkçı hareketlere bir tepki olarak ortaya çıkan hip-hop, Almanya'da yaşayan Türkiyeli gençler tarafından da bir araç olarak kullanılır. Aslında hip-hop ortaya çıktığı zamandan günümüze değin adaletsizliğe karşı çıkmanın bir aracı olarak kabul görmektedir (Jackson ve Anderson, 2009, s. 22) Bu bağlamda hip-hop, Türkiye'de farklı sınıf ve fıkirden pek çok gencin bir arada olduğu, gençlere ses çıkarma özgürlüğü tanıyan ve yerel ile küreselin birleşiminden meydana gelen bir kültür olma özelliği taşımaktadır (Üçer, 2013, s. 249). Bu doğrultuda rap müzik, isyanın ritmik bir sesleniş olarak da düşünülebilir (Otcen, 2020, s. 6). Kurt (2020, s. 24), Dünya'daki yansımaları ve oluşumu bu çerçevede takip edilen rap müziğin Türkler arasında da bir kültürel icra olarak ortaya çıkmasının benzer şekilde gerçekleşmesinden bahsetmektedir.

1980'li yıllarda disko müziği olarak Amerika'dan Almanya'ya gelen hip-hop kültürüne, Türk müzisyenlerin dâhil oluşu 1980'lerin sonlarına denk gelmektedir. Bu dönemden itibaren Türk ya da multietnik gruplar arasında Afro-Amerikan rap şarkılarının farklı kültürlerle harmanlandığı bir müzik tarzı yaygınlaşmaya başlamıştır (Klebe, 2004, ss. 163-165). Türklerin rap müzikle tanışmasında en önemli unsur ise Türklerin ikamet ettiği Berlin ve Frankfurt gibi şehirlerde bulunan Amerikan askeri üsleridir. Bu üslere bağlı diskolar Türk göçmenler için bir alternatif oluşturmıştır. Ekseriyetle canlı freestyle -doğaçlama rap- performanslarının yapıldığı bu yerlerde Türkler popüler rap müziği ile tanışmışlardır (Solomon, 2009, s. 311).

Literatüre bakıldığında 1980'li yıllardan sonra rap müzikte bölünmenin olduğu görülmektedir. Bu durum neticesinde rap müzik West Coast ve East Coast şeklinde ikiye ayrılır. West Coast ekseriyetle cinsellik, para, silah ve benzeri konuları ele alırken East Coast politik konular, eşitsizlik, adaletsizlik gibi konuları ele almaktadır. Bu bölünme ise bahsedilen müzik pratiğindeki stil ve içerikteki değişimin sonucu olarak kabul edilmektedir (Nakiboğlu ve Öz, 2022, s. 29; Fırincioğulları, 2016, s. 7).

Genel manada rap müziğin teknolojinin ilerlemesine paralel bir şekilde gelişim gösterdiği ve başta Amerika ve Avrupa olmak üzere ortaya çıkan rapçilerle -rapper- yayıldığı görülmektedir. Aslında başlarda dışlanan ya da ezilen grubun kendilerini ifade etme biçimi olarak meydana çıkan rap müzik, zaman geçtikçe daha saldırgan bir müzik türü haline gelerek eserlerin içerisine küfür ve hakaretin dahil olmasıyla farklı bir hüviyete bürünmüştür. Günümüzde ise Eminem, 50-Cent, Akon, Snoop Dogg, Jay-Z, Tupac gibi gruplarla rap müzik artık kendini kabul ettirmiş gözükmektedir (Otcen, 2020, s. 8).

Türkçe Rap Müziğin Tarihsel Gelişimi

Türkçe rap müziğin tarihsel arka planı incelendiğinde, bu pratiğin ilk emsallerinin Batı Almanya'da yaşayan Türk diasporasının üçüncü nesli ile alakalı olduğu görülmektedir (Budak, 2019, s. 23; Otcen, 2020, s. 8). Türkiye'ye Almanya'daki Türk gurbetçiler vasıtasıyla 1990'lı yılların başında dahil olan rap müzik kısaltmalarla, argoyle ve metaforlarla gençlere alternatif bir ifade yolu sunması açısından önemlidir (Arıcan, 2021, s. 59; Kuyumcu, 2013, s. 2670). Başka bir deyişle rap müzik çeşitli problemlerle mücadele eden topluluğun müziksel bir ifade aracı olarak karşımıza çıkar (Şenel, 2015, s. 1125).

Türkçe rap müziğin tarihsel gelişimine geçmeden evvel rap müziği kıyaslamak gerekirse Türk kültüründe ve geleneklerinde yer alan aşık atışmaları, maniler, meddah anlatımından bahsetmek faydalı olacaktır. Aşık atışmaları "edebiyat ve müziğin birleşimi olan" ve "toplumsal kimliğimizi yansıtan ürünler" olarak ifade edilir. Bu anlamda "...âşıklık geleneği, ortak kültürümüzün yansıması ürünler ortaya çıkararak sözü sazla birleştirmiş, aktarıcılar ile birlikte millî öze ait ayrıntıları günümüze kadar ulaştırmayı başarmıştır." Bu çerçevede Kurt (2020, s. 27), kaleme aldığı çalışmada aşıklık geleneği ile rap müzik arasındaki benzerlik ve farklılıklardan bahseder. Aşıklık geleneği ve rap müzik arasındaki ortaklıkları da şu şekilde kategorize eder:

"...Usta-çırak ilişkisi

Mahlas kullanma-tapşırma

Doğaçlama söyleme/freestyle

Taşlama/takılma

Atışma/diss atma

Âşık karşılaşmaları/freestyle..."

Bu aktarım ekseninde özellikle aşık atışması ile rap müzikteki disleşme, yani atışmanın doğrudan benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür.

Aşık atışmaları dışında rap müziğin atası sayılabilecek maniler Türk halk edebiyatı ürünlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda maniler "bir ulusun, kültürel" kimliğini, "...çeşitli yönlerini açıklamak" ve "...geçmişini ortaya koymak" şeklinde tanımlanır. Maniler genellikle hece vezni ile kafiyeli ve dörtlük, yani dört mısralı olarak ve halk diliyle yazılmaktadır. Ayrıca maniler çoğunlukla anonim, "halkın kolektif olarak meydana getirdiği..." ve "halkın ruhunu en iyi" yansıtan ürünler olarak belirtilir (Çobanoğlu, 2018, ss. 19-23). Bu doğrultuda maniler ve rap müzik arasında içinde bulundukları kültürün bir ürünü olmaları, bir ulusun kimliğini anlamak ya da ortaya koymak gayesi taşımaları, sözlerin kafiyeli, ritmik ve halkın anlayabileceği dille yazılmaları noktalarında benzerlikten söz etmek mümkündür.

Maniler dışında meddah anlatımı da rap müziğin atası olarak kabul edilebilir. Meddah hikâyeci, hikâye anlatıcısı, hikâye anlatan sanatçı olarak ifade edilir. Bu hikâyeci, "seyircisinden etkilenerek ve geleneksel repertuardan bolca faydalanarak, anın getirdiği olayları anında zekice ele alıp çeşitli edebi seviyeler arasında köprü kurarak zengin ve "çevik" diliyle" aktarmaktadır. Meddah, günlük konuşma diliyle "daha çok günlük hayatın ilginç sahnelerini" anlatmaktadır. Bunun yanı sıra meddahlıkta hiciv, doğaçlama, mizah, taklit gibi unsurlar da önem arz etmektedir (Kaim, 2006, ss. 272-277; Bars, 2019, ss. 8-12). Bu eksende meddah anlatımı da aşık atışması ve maniler gibi rap müziğin atası olarak düşünülebilir. Çünkü meddahlık ve rap müzisyenliği arasında bazı benzerlikler bulunur. Bunlar ise özellikle bir hikâye ya da olayın anlatılması ve sosyal mesaj verme olarak belirtilebilir. Özetle gerek aşık atışması gerekse mani

ve meddah anlatımı biçim ve işlev noktasında rap müziğin atası olarak sayılabilir; fakat rap müzik bu ürünlerden doğmamıştır.

İlk Türkçe sözlü rap şarkısı King Size Terror tarafından 1991 yılında çıkartılan "Bir Yabancı'nın Hayatı" isimli şarkıdır (Elflein, 1998, s. 257). Bu şarkının ilk bölümü İngilizce, ikinci bölümü Türkçedir (Keskin Hatton, 2019, s. 58). İrkçilik ve Türk-Alman işçilerin yaşadığı sorunlara değinen şarkının sözleri, bahsi geçen sorunlara değinmesinin yanı sıra üretim zincirinin parçası olan Alman-Türklerine yönelik bir eleştiri mahiyetindedir (Arıcan, 2021, s. 57). Bu eser yasal olarak yayınlanmış ilk Türkçe rap eseri olarak kabul edilmiştir (Kır, 2016, s. 36).

"Bir Yabancı'nın Hayatı" isimli eseri Islamic Force'un 1992 tarihli, çoğunlukla Anadolu pop, arabesk ve halk şarkılarından alınan samplelerden meydana getirilmiş altyapılara rağmen sözleri İngilizce olan "My Melody" isimli şarkı takip eder. Bu şarkı hem lirik hem de müzik anlamında bir çeşit yerel tarz taşımaktadır. 1997 yılında çıkan, Türkçe parçalardan oluşan "Mesaj" isimli albüm ise bu tarzı devam ettirdiği gibi kozmopolit bir yapı arz eder (Arıcan, 2021, s. 57). Zaten bu grubu farklı kılan şarkılarının beatlerinin ekseriyetle arabesk, pop gibi müzik türlerinden alınan sample örnekleriyle Afroamerikan davul ritimleriyle birleştirmeleri; bağlama, zurna ve ud gibi Türk enstrümanlarını kullanmalarıdır (Budak, 2019, s. 26).

Rap müziğin ilk örneklerine bakıldığında gurbette yabancı olma, ayrımcılık gibi temalar karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda Karakan, Cinai Şebeke, Erci-E, King Size Terror ve Islamic Force gibi isimler Almanya'da başlayan Türkçe rapin öncüleri olarak kabul edilmektedir. Bahsi geçen isimlerden biri olan King Size'in eserlerinde Almanya'da yabancı olmak, Almanya'da çoğu imkândan yararlanamamak, Türk olanların ezilmesi ve Neo-Nazi zulmü gibi temaların hâkim olduğu görülmektedir. "Bir Yabancı'nın Hayatı (1991)", "Cehenneme Hoş Geldin (1993)" eserleri buna örnek olarak gösterilebilir. Karakan tarafından bestelenen "Defol Dazlak (1993)" adlı eser de bir başka örnektir. Bu eser Neo-Nazi hareketine karşı çıkmasının yanı sıra bir nevi ırkçılık örneği de sergiler. Aynı dönemde rap müzikte ön plana çıkan diğer bir isim de Islamic Force'tur. Islamic Force'un şarkı sözlerinde sınıf eşitsizliği konusu hâkimdir. Diğer isimlerden farkı ise rap müziğe tasavvufi bir birleşme misyonu yüklemesidir (Çerezcioglu, 2018, ss. 150-152).

Islamic Force ile hemen hemen aynı dönemlerde rap müzik sahasında boy gösteren isimlerden biri de Grup Vitamin'dir. Grup Vitamin diğer isimler kadar popülarite elde edememiştir. Eserlerini daha eğlenceli, absürt ve parodi tarzında icra etmelerinden dolayı, Grup Vitamin diğer gruplar kadar geniş bir popülarite elde edememiştir (Sarıköse, 2021, s. 53).

Türkiye'de 1996 yılında kurulan Barikat isimli rap grubu da bu meyanda belirtilebilir. Keskin Hatton (2019, s. 62), bu grubun Türkiye'deki ilk rap grubu olduğunu ifade eder. Bu grubun özelliği rap müzik grubu olmasının yanı sıra farklı ürünlerde eserler veren kişilerden -kolektif bir hareket olarak- meydana gelmesidir. Bu grup kendilerini eylem grubu olarak tanımlar; hip-hop ve rap müziği protest bir kültürel öge olarak göyerek alternatif bir kültür şeklinde ifade eder (Çerezcioglu, 2018, s. 153). Bunların yanı sıra bahsi geçen grup eserlerinde yalnızca Türkiye'de yaşananlara değil, diğer ülkelere de yaşanan olaylara değinir. Bunlar arasında dönemin politik olayları, sosyal problemleri ve Alevi-Bektaşî kültürü de olmak üzere pek çok konu yer alır (Keskin Hatton, 2019, s. 63).

Türkçe rap sahasında öne çıkan isimlerden biri de Cartel'dir. Alman-Türk, İspanyol ve Alman müzisyenlerden oluşan Cartel grubu, göçmenler arasında ırkçılığa karşı çıkışın müziksel simgesi olarak ön plana çıkmaktadır. Hatta bu grubun eleştirel tutumu politik bir yaratıcılığa dönüşmüştür. Grubun eserlerinde de bu tutumun Islamic Force gibi Türkiye'ye özgü ezgileri kullanılarak yansıtıldığı

görülmektedir. Ayrıca Cartel, eserlerinde ırkçılık, yabancı düşmanlığı, uyuşturucu tüketimi gibi pek çok konuya değinmiştir (Arıcan, 2021, s. 60; Kır, 2016, s. 35). Bütün bunlar dışında Cartel'in şarkıları, Türkiye'deki insanları Almanya'da yaşanan sıkıntılardan haberdar etmesi açısından da önemlidir (Otcen, 2020, s. 10).

Cartel'in eserlerine bakıldığında "Türklük" unsurunun vurgulandığı ve zamanla Türkçe rapin Milliyetçilik ve Alman-Türkler ile anılmaya başladığı görülmektedir. Bu eserlerde Türklük unsurunun ön planda olması dışında kullanılan enstrümanlar ve melodilerde de farklılık göze çarpmaktadır. Ancak Türkçe rap Türkiye'ye tanıtan Cartel grubunun başarısı Şenel (2015, s. 1126)'in ifadeleriyle şöyledir: "...Kuşkusuz milliyetçilikle beslenen ve farklı bir ülkede doğan bir türün nasıl ulus devlet sınırlarını aşabileceğine ilişkin en dikkat çekici örnekler."

Cartel'in etnisite ve Milliyetçiliği bir kimlik aracı olarak kullanması diğer rap grupları açısından örnek teşkil edebilir; fakat Milliyetçiliğin yanı sıra Müslümanlığı ya da İslamiyet'i bir ifade aracı seçen gruplara da rastlamak mümkündür. Bu çerçevede Sert Müslümanlar grubu İslamiyet'i bir ifade aracı olarak seçen gruplardan biri olarak karşımıza çıkar. Bu durum sözlerde ve kullanılan samplelerde görülebilmektedir (Solomon, 2006, ss. 61-63).

Cartel ve Sert Müslümanlar dışında Kuvvetmira grubuna da değinmek gerekir. 1997-1998 yılında Türkçe rap müzikte ön plana çıkan bu grup, dönemin MC'lerinin çoğunun bir arada olduğu bir gruptur. Bu grupla birlikte Abluka Alarm, Ceza, Sagopa Kajmer, Sahtian, Mozole Mirach, Rapozof gibi isimlerin tanınırlığı ve popülerliği artmıştır (Keskin Hatton, 2019, s. 63).

Daha sonraki süreçte ise Türkiye'de de benzer şekilde rap şarkılarının üretildiğinden söz edilmektedir (Arıcan, 2021, s. 60). Dr. Fuchs ve Ceza'nın yer aldığı Nefret grubunun 1998'de "Vatan" isimli çalışmaları buna örnek olarak gösterilebilir (Solomon, 2005, ss. 11-12). Nefret grubunun "Vatan" isimli çalışmalarının yanı sıra "Yer Altı Operasyonu (1999)", "Meclis-i Ala (2000)" ve "Anahtar (2001)" isimli albümleri de bulunmaktadır. Bu dönemde kurulan diğer bir rap grubu ise Silahsız Kuvvet grubudur. 1998 yılında kurulan grubun "Sözlerim Silahım (2001)", "İhtiyar Heyeti (2002)", "Düşünen Ceset (2002)" albümleri vardır (Otcen, 2020, s. 11).

Bahsi geçen eserlerle birlikte rap müzik türü ana akımında bir değişimden bahsetmek mümkündür. Bu değişim ise Milliyetçilik çizgisinden uzaklaşması ve zamanla kozmopolit bir anlayışın benimsenmesidir. Özellikle Ceza ile Türkçe rapin dar kapsamdaki Alman-Türk kimliği veya Milliyetçilik düşüncesinin tersine evrensel bir politik kimlik kazandığı ifade edilmektedir. Aslında Ceza ile Türkçe rap dinleyici çeşitliliği de artmış gözükmektedir (Arıcan, 2021, s. 61).

Bu dönemde rap müziğin değişim göstermesinde katkısı olan Ceza'nın Candan Erçetin, Sezen Aksu, Burcu Güneş gibi kişilerle ortak çalışmalar yapması rap müziğin popülerleşerek daha geniş kitlelere ulaşmasına sebep olsa da rap müziği yeraltı veya öteki etiketiyle anımlandıran dinleyici kitle tarafından eleştirilmesine sebep olmuştur (Arıcan, 2021, s. 62). Ceza dışında Mustafa Sandal-Eypio ve Bergen-Sagopa Kajmer de ortak çalışmalar yapan kişilerden bazılarıdır. Ayrıca yapılan ortak çalışmalar dışında dizilerde ve filmlerde rap müziğin yer alması da dikkate değer bir durumdur. Çünkü bu durum rap müziğin popülerleşmesine katkı sağlamıştır. Adanalı-Ceza, Türk Malı-Rapozof, Çukur-Gazapizm, Çukur-Eypio, Sıfırbir-Canbay-Wolker, Avlu-Sagopa Kajmer, Gora-Sagopa Kajmer buna örnek gösterilebilir (Çetin, 2019, s. 348). Diziler ve filmlerde rap müziğin yer almasının dışında Türkçe sözlü rap müzik ile ilgili yapılan belgesellerin yayınlaması da Türkçe rap müziğinin erişilebilirliğini artırması ve bu müziğin daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak sağlaması açısından önemlidir (Keskin

Hatton, 2019, s. 23).

2002 yılında ise Ceza, ilk solo albümü "Med Cezir'i" yayınlar ve albüme ismini veren bu şarkıya çekilen klip beklenenden daha fazla ilgi görür. Okan Yalabık'ın başrolünde yer aldığı Sersemi isimli dizinin bir sahnesinde de "Med Cezir" adlı esere yer verilmesi hem üretici hem de dinleyici kitle için alt kültürün kendini kabul ettirmesi açısından önem taşımaktadır (Kır, 2016, s. 39).

Bu meyanda 2000 yılının ikinci yarısından itibaren 2015 yılına kadar geçen sürede Ais Ezhel, Anıl Piyancı (İzmir), Gazapizm (İzmir), Sansar Salvo, Allâme gibi MC'lerin çeşitli rap partilerinde yer almalarından ve youtube kanalında yer alan video klipler neticesinde kendi kitlelerini oluşturmalarından bahsedilebilir. Bu bağlamda bahsi geçen isimler önemli MC'ler olarak değerlendirilebilir. 2010 yılından günümüze kadar olan süreç ise rap müziğin yükselişe geçtiği ve görünürlük kazanmaya başladığı bir dönem olarak dikkat çeker. Rap müziğin görünürlük kazanmasında ise reklam müzikleri, filmler, diziler, özel ve devlet kurumlarının tanıtım videoları, siyasi partiler tarafından kullanılan tanıtım videoları; bunun yanı sıra birçok MC'nin albüm çıkarması ve youtube kanallarında yayınlanan video klipleri ve instagramın etkisinin olduğu söylenebilir (Budak, 2019, s. 33).

Ülkeye Almanya Türk diasporasından yerleşen rap müziğinin özellikle 1980'ler ve 1990'lardan günümüze kadar olan gelişimi dışında şu an Almanya'daki Türk rap müziğinden de bahsetmek yerinde olacaktır. Çünkü veriler ekseninde ülkedeki rap müzik ve Almanya'daki rap müzik arasında karşılaştırma yapılması mümkün hale gelecektir. Şu an Almanya'da yaşayan Türk rapçiler arasında Ezhel, Pashanim, Apache 207 (Volkan Yaman) gibi kişiler yer almaktadır. Ezhel tarafından 2025 yılında çıkarılan "Dayanamam", "Ağla", "Alabora", "İstanbul" ve "Eyvallah" adlı eserler, 2023 yılında Pashanim tarafından çıkarılan "Ufo361", "Bagchaser Can", "Wayback Machine" adlı eserler, yine aynı kişinin Ceren adlı kişi ile yaptığı "Shabab(e)s im VIP" adlı eser, Apache 207 tarafından son dönemlerde çıkarılan "Loser", "Miami", "Wunder", "Wenn das so bleibt" adlı single çalışmaları Almanyadaki Türk rap müziğinde ön plana çıkan eserler olarak dikkat çeker. Hatta bazı eserler hit olur ve geniş bir kitle tarafından dinlenir. Bahsi geçen durumlar Türkiye'de olduğu gibi Almanya'da da rap müziğin geniş bir kitleye hitap ettiğini, Almanya'da Türk rapçilerin aktif olduklarını işaret etmektedir.

Günümüzde ise Türkçe rap müzik hem sözel hem de müziksel anlamda değişime uğramış, yeni biçimler geliştirmiş, hedef kitesini genişletmiş, her geçen gün yeni yaratıcılarla temsil bulmaya ve toplum tarafından kabul gören bir müzik türü olmaya devam etmektedir (Otcen, 2020, s. 18; Üçer, 2013, s. 253; Kurt, 2020, s. 27). Bu doğrultuda günümüzdeki rap müzisyenler arasında Ezhel, Ben Fero, Eypio, Murda gibi MC'ler gösterilebilir (Sarıköse, 2022, s. 34).

Rap Müzikte Yaşanan Değişimler

Literatüre bakıldığında geçmişten günümüze kadar olan süreçte rap müzikte pek çok değişimin olduğu görülmektedir. Bu süreçte rap müzikte meydana gelen müziksel ve kültürel manada değişimlerin Türkiye'de de benzer şekilde olduğu yönünde bilgilere de ulaşılmaktadır. Aslında ilk çıkışı eğlence odaklı olan bu tür zaman zaman politikleşirken zaman zaman da ana akım kullarına dâhil olarak sürekli bir değişim geçirmiştir (Arıcan, 2021, s. 67).

Özellikle iletişim teknolojilerindeki ilerlemeye koşut olarak 21. yüzyılda rap müzik, Amerika dışındaki bölgelerin dinî ve kültürel yapısından etkilenip farklı formlara bürünmüştür. Bu anlamda küreselleşme dünya çapında yaygınlaşan hip-hop kültürü gençlerinin kendilerini özdeşleştirmeleri paralelinde ortaya çıkan bir tür olması ve diaspora ile anavatan arasındaki bağı sağlaması açısından önem arz etmektedir (Bayrak, 2011, s. 43).

Diaspora ve anavatan arasında bir köprü vazifesi gören hip-hop kültürü ve rap müzikte bahsi geçen yüzyılla beraber kayda değer değişimlerin olması şaşırtıcı değildir. Bu değişimlerin nedenlerinden biri ekonomik koşullardır. Ülkenin yaşamış olduğu ekonomik daralma ve bu daralmanın bedelinin ayrıcalıklı grupların haricinde kalan topluma ödetilmesi ve ekonomik durumun düzeleceğine dair inancın kalmaması, halkı kitleleri saran bir ekonomik çıkmazın içine sürüklemektedir. Kişilerin yoksullaşması, güçlerin zayıflaması toplumsal öfkeyi artırmaktadır. Rap müziğin popülerleşmesi ve sahiplenilmesi ise zaten protest bir yapısı olması kaynaklı tüm bu süreçlerden bağımsız düşünülmemelidir (Eskil, 2022, s. 22).

Rap müzikteki değişimlerin başında -gündemden uzaklaşmak ve eğlenmek amacıyla ortaya çıkan- rap müziğin ticari bir kaygı ile mevcudiyetini sürdürmesi ve popülerleşmeye başlaması gelmektedir. Bu müzik pratiğinin Türkiye’de popülerleşmesinde önde gelen isimler arasında Cartel Grubu, Fuat Ergin, Killa Hakan, Sagopa Kajmer, Ceza gibi isimler yer almaktadır. Sonraki yıllarda da Eypio ve Burak King’in seslendirmiş olduğu eserlerin izlenme oranlarının yüksek olması da rap müziğin pek çok kesime ulaştığını gösterir mahiyettedir (Aksoy, 2022, ss. 48-49). Bu anlamda ortaya çıktığı dönemlerde ötekileştirilen grup ya da grupların kendilerini ifade etme biçimi olarak ve belli bir zümreye hitap eden rap müziğin teknolojinin gelişmesiyle farklı bir hüviyete bürünmesi ve popülerleşmesiyle geniş bir dinleyici kitlesine ulaştığı görülmektedir. Böylece rap müzik yeraltının çok daha ötesine geçerek bir alt kültür olarak anılmaktan çıkmış ve talebe göre arz edilen bir popüler müzik kültürü haline gelmiştir (Sarıköse, 2021, s. 48; Oran, 2023, s. 12). Ayrıca popülerleşen rap müzik ana temasından uzaklaşarak apolitik bir görünüm kazanmıştır (Çakmak, 2021, ss. 39-40).

Popülerleşmenin neticesinde özellikle 2000’li yıllarda Türkçe sözlü rap müzisyen sayısında ve rap müzik eserlerinde artış gözlenmektedir. Bu durum önceki dönemler dikkate alındığında kalitenin düştüğünü göstermektedir. Rap müzikteki diğer bir değişim ise sözlerin basit kafiyelerden meydana gelip anlam derinliğinden yoksun olması; sözlerin içerisine küfür ve hakaretin dahil olması ve eser icralarında dissleşme adı verilen “atışma”, başka bir deyişle rap müziği icracısını yermek için müzik yapma durumuna yer verilmesidir. Geçirdiği pek çok değişiklikle hip-hop kültürü ve rap müziğin durağanlaşmayıp, sanatçıların müziklerindeki klişelere cevap vererek atışması yeni biçimler geliştirmesi durumu Bayrak (2011, s. 42)’in ifadeleriyle “hip-hop’ın sadece 1970’lerdeki şekliyle tanımlanmamasına bağlıdır.” Bahsi geçen değişimler bir yandan izlenme oranlarının ve satışların artmasını sağlarken diğer yandan da bu müziğin farklı bir kimliğe bürünmesine neden olmuştur (Otcacan, 2020, s. 8; Keskin Hatton, 2019, s. 68).

Rap müziğin farklı bir kimliğe bürünmesinde en belirgin olduğu nokta geçmişte rap müziğin konuları arasında yer alan şiddet, çatışma ve protest söylemlerin zamanla geri planda kalması ve topluluğun eksantrik konumunun değişmesidir. Mesela bugün geçmişin hip-hop üyelerinin çoğunun spor eğitmeni, sanat yönetmeni ya da prodüktör kimlikleriyle toplumda itibar sahibi olmaya başladığı görülmektedir. Aslında burada dikkat edilecek husus, bu liderlerin günümüzde genç kuşak hip-hop sanatçılarına rol model olmaları ve bu kuşağın sanatçılarına koruyuculuk yapmalarıdır. Bu durum hip-hop kültürünün ve dolayısıyla rap müziğin bir dönüşüm yaşadığını işaret etmektedir (Güney, vd., 2013, ss. 255-260).

Literatüre bakıldığında rap müziğin dönemsel olarak eski ekol ve yeni ekol şeklinde ikiye ayrıldığı görülmektedir. Bu çerçevede eski ekolde sözlerde protest mesajlar, ırkçılığa ve eşitsizliğe karşı direniş ön plandır, ayrıca bu ekolde ritmik yapı 90-100 bpm arasında ve tempo, boom bap dizilişi üzerine yazılmış sözler yer almakta; içerikte ise eleştirel ve sert, flow boğuculuğu olmayan bir yapı

karşımıza çıkmaktadır. Yeni ekol ise sözel yapısı sosyal içerikli -sadece belli bir kesimin sorunlarından daha ziyade dünya görüşü, ülkenin güncel sorunları ve daha çok aşk, ayrılık, ilişkiler gibi konular- müziksel açıdan elektronik ve melodik altyapıya önem veren bir yapıya sahiptir. Bunun dışında flow açısından daha yoğun, 110-120 bpm ve üzeri bir ritmik alt yapıdadır (Ersay Çak, 2021, s. 213; Oran, 2023, s. 11; Ünal Ergen, 2023, s. 56). Bu bağlamda eski ekol ile yeni ekol arasında birden fazla değişimden bahsetmek mümkündür. Özellikle son yıllarda rap müziğe farklı tarzlarda sound ve ritim kalıpları eklenerek çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir (Eskil, 2022, s. 22). Aktarımlar doğrultusunda rap müziğin sözlerinde, ritmik yapısında ve içeriğinde değişimlerin olduğundan söz edilebilir.

Bahsi geçen değişimler dışında 1970’li yıllarda rap müzik ezilen, dışlanan ya da ötekileştirilen siyahilerin haklarını arama ya da kendilerini ifade etme şekli olarak Amerika’nın gettolarında zamanla göçmenlerin, dışlananların, oyunun dışında kalanların kendilerini ifade etme şekli hâline gelmesi, başka bir deyişle ezilenlerin, haksızlığa uğramış hissedenlerin, kendini hiçbir yere ait hissetmeyenlerin müziği ve tarzı haline gelmesi ve Avrupa’ya yayılan bu pratiğin Almanya’da yaşayan ikinci kuşak Türk gençlerin de sosyal dışlanmaya karşı kullandıkları bir araç haline gelmesi, ayrıca Almanya’da kurulan Cartel grubu ile de Türkiye’ye gelen rap müziğin Türkiye’de de kırdan kente göç eden, kente uyum sağlayamayan ve kimlik bunalımı yaşayan gençlerin isyanlarının ifade biçimi olması bu müzikte değişimin göstergesidir (Lüküslü, 2011, ss. 207-208; Fırıncioğulları, 2016, s. 7). Bu çerçevede rap müzik, hangi topluluğa hitap ederse etsin o topluluğun kendilerini ifade etme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat zamanla hitap ettiği kesimin değiştiğini söyleyebiliriz.

Bu meyanda rap müzikteki değişimleri daha somut verilerle ortaya koyabilmek, başka bir deyişle özgün veri katkısını artırabilmek adına geçmişteki rap müziği eserlerinden biri ile günümüz rap müziği eserlerinden birini hem sözel hem de müziksel olarak analiz etmek ve karşılaştırmak faydalı olacaktır. Öncelikle Cartel’in “Bir Numara En Büyük” adlı eseri örnek gösterilebilir. Bu eserin sözleri şöyledir:

“Cartel bir numara en büyük
Cehennemden çıkan çılgın Türk
25 yaşında yüz binlik araba...
...Her gün savaş caddeler kan
Kan bile kırmızı değil karakan
Karakan yine geldim buraya
Hakkınızı arayıp sormaya
Geride kalanları uyarmaya...”

Bu eserin sözlerinde dönemin toplumsal sorunları, ötekileştirilen grup/gruplar, rap müzik vasıtasıyla onların hakkını aramaya ve onların sesini duyurmaya çalışan bir Türk rap grubu karşımıza çıkar. Eser dinlendiğinde ise müziksel olarak bazı noktalar dikkat çeker. Bunlar düşük tempoda bir ritmik yapının olması ve aynı ezgilerin tekrar etmesidir. Bu eserde ayrıca ritmik yapının ön planda olduğu görülmektedir.

Rap müzikteki değişimi anlayabilmek adına günümüz rap eserlerinden birini de incelemek yerinde olacaktır. Özellikle son dönemlerde çıkış yapan Eypio’un Burak King ile beraber icra ettiği “Günah Benim” aslı eser örnek olarak verilebilir. Bu eserin sözleri şöyledir:

“Günah benim suç benim

Kurdum bırak bu düş benim
 Bu kendime verdiğim rüşvetim
 Dokunma elimde bi düşlerim var
 Yazarım derdimi kendime
 Kaderin benle bu derdi ne
 Fakir yar olmuyo zengine
 Diyo davul bile dengi dengine...
 ...Sensin çare derdime
 Verdim ömrümü vergine
 Yine kalmışım gece bir başına
 Bir başına girdim yılbaşına
 Dönmüşüm baktım en başına
 Sarıldım bazen de yanışıma..."

Bu eserin sözlerindeki değişim açık bir şekilde görülmektedir. Sözler önceki dönemlerdeki konulardan farklıdır. Güncel konular, zenginlik, fakirlik, sevgi gibi konular dikkat çekmektedir. Müziksel olarak ise melodik yapının gelişerek çeşitlendiği ve ritme göre daha fazla ön planda olduğu görülmektedir.

Sonuç itibarıyla rap müzik ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren -bulunduğu yerin şartlarına bağlı olarak- değişim göstermekte ve değer kaybetmeden müzik yolculuğuna devam etmektedir. Hatta önceki dönemlerin aksine artık rap müzik icra edenler eserlerini duyurmaya çalışmamakta, dinleyici rap müziği kendisi tercih etmektedir (Eskil, 2022, s. 22).

Sonuç

Türkçe rap müziğin ilk örneklerine Almanya diasporasında rastlanır. Bu müziğin 1990'lı yıllarda diasporadan anavatanına, yani Türkiye'ye kavuştuğu ve günümüze kadar mevcudiyetini sürdürdüğü görülür. Rap müzik her ne kadar diasporada ortaya çıkmış olsa da bünyesinde Türk kültüründen unsurlar barındırır. Bu doğrultuda Türk kültürü ve geleneklerinde yer alan aşık atışması, mani ve meddah anlatımı ile rap müzik arasında bazı noktalarda benzerliklerden söz edilebilir. Bu benzerlikler aşık atışmasında atışma ve rap müzikteki dissleşme, manilerin ve rap müziğin kafiyeli, ritmik oluşu ve dilin güncel olması, meddahlık ve rap müzisyenliğinde bir hikâye, olay ya da durumun anlatılmasıdır. Dolayısıyla aşık atışması, mani ve meddah anlatımı doğrudan olmasa bile rap müziğin atası olarak sayılabilir.

Rap müzisyenler getto kültürü ile azınlık durumda yaşayan bir topluluğun, diasporanın hem yaşadıkları ortamın kültüründen etkilenerek hem de anavatanından getirdikleri gelenek ve kültürler ile bu müziği seçerler. Özer ve Özer (2025, ss. 403-423) bu durumu şu sözlerle ifade eder: "Almanya'daki Türk göçmen gençlerinin ve Türkiye'deki sokak kültürünün etkisiyle rap müzik..." çeşitli toplumsal problemleri eleştiren bir araç vazifesi görür. "Rap sanatçıları, yaşadıkları mahallelerin kültürel dokusunu ve günlük yaşamlarını..." eserlerinde anlatırlar. 1990'lı yıllarda rap müzisyenleri yaşadıkları sorunlarından ve içerisinde yer aldıkları habitattan diğer dönemlere göre daha fazla" bahsederler. Özetle Türkçe rap müzik "Türkiye'deki genç kuşakların değişen dünya görüşlerini, yaşam koşullarını ve değerlerini güçlü bir şekilde yansıtmaya devam" eder. Bu söylemler ekseninde rap müziğini ve rap müzisyenlerinin içinde yer aldığı kültürden etkilendiklerini ve dolayısıyla bu müziği seçtiklerini söylemek yerinde olacaktır.

İki kültürün de geleneklerine dair unsurların yer aldığı rap müzikte,

geçmişten günümüze kadar olan süreçte pek çok değişim gözlemlenir. Rap müzikteki ilk değişim icra ediliş amacının değişmesidir. Başka bir deyişle ortaya çıktığı yıllarda daha çok eğlence merkezli olan ve gündemden uzaklaşma amacı güden bu müzik, zamanla ticarileşerek popülerleşmeye başlar. Böylece rap müziğin hitap ettiği kesim de genişler.

Rap müzikteki diğer bir değişim rap müzik eserlerinde ve müzisyenlerindeki artıştır. Bu durumun nedenleri arasında rap müziğin ticari bir meta haline gelmesi ve popülerleşmesi gösterilebilir.

Rap müzikteki ve müzisyenlerindeki artışın yanı sıra diğer bir değişim sözlerin değişmesidir. Önceki dönemlerde sözlerde politik unsurlar yer alırken, günümüzde daha çok apolitik unsurlar, güncel sorunlar ve güncel konular yer alır. Ayrıca sözlerde önceki dönemlerden daha basit kafiyelerin, hakaret ve küfürlerin olduğu ve rap müzik icracılarının yerme amacı güden dissleşme, yani atışmaların yapıldığı görülür. Bu durumlar -özellikle sözlerde hakaret ve küfürlere yer verilmesi- rap müzikte kalitenin düştüğünü göstermektedir.

Sözlerdeki değişimin dışında rap müziğin sound ve ritmik yapısında da değişim söz konusudur. Özellikle son yıllarda rap müzikte farklı sound ve ritim kalıplarının eklendiği ve bu durumların değişime sebep olduğu söylenebilir. Bahsi geçen durum melodik yapı için de geçerlidir. Rap müzik eserlerine bakıldığında önceki yıllara nazaran melodik yapının önem kazandığı görülmektedir.

Diasporadan günümüze kadar olan süreçte geçirilmiş olduğu değişimler sonucunda rap müzik, başlarda belli bir kesimin kendilerini ifade etme aracı misyonu üstlenirken günümüzde ise talebe göre arz edilen popüler bir müzik türü olarak dikkat çeker. Bu noktada karşılaştırmamızın daha doğru yapılabilmesi için şu an Almanya'daki Türk rap müziğine de değinmek gerekir. Halihazırda Almanya'da pek çok Türk rap şarkıcısının aktif olduğu, eserlerinin geniş bir dinleyici kitlesine ulaştığı ve hatta bazı eserlerin hit olduğu görülür. Bu çerçevede Türkiye'de ve Almanya'da rap müziğin popüler olduğunu, dinleyici kitlesinin geniş olduğunu ve talebe göre arz edildiğini söylemek mümkündür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aksoy, E., & Tekten Aksürmeli, Z. S. (2018). Diaspora içinde diaspora: Almanya alevileri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 85, 87-102.
- Aksoy, M. (2022). Bir iletişim aracı olarak protest rap: "Şanışer" örneği. *Medya ve Kültür Dergisi*, 2(1), 44-64.
- Angı, Ç. E. (2013). Müzik kavramı ve Türkiye'de dinlenen bazı müzik türleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2(10), 59-81.
- Arıcan, T. (2021). Türkçe rap'in dönüşüm evrelerinde geçişkenlikler: direniş, marjinalleşme ve tarz. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 18, 53-69. <https://doi.org/10.31722/ejmd.956687>
- Bayrak, M. B. (2011). *Muhafazakâr gençliğin bir ifade biçimi olarak Türkçe rap ve Türkiye'de hip-hop kültürü* (Tez No: 290887). [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <http://hdl.handle.net/11424/195797>
- Budak, C. (2019). *Yeraltı (underground)-ana akım (mainstream) etkileşimi bağlamında İzmir rap scene* (Tez No: 602438). [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Condry, I. (2006). *Hip-hop Japan: rap and the paths of cultural globaliza-*

- tion. Duke University Press.
- Çağlar, A. S. (1998). Popular culture, marginality and institutional incorporation German-Turkish rap and Turkish pop in Berlin. *Cultural Dynamics*, 10, 243-261.
- Çakmak, M. E. (2021). «Susamam» projesi ve «mekânın sahibi» polemliği temelinde Türk rap müziğinin yükseliş döneminde müziğin politik bağlamda araç olarak mesajı [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi].
- Çerezcioglu, A. B. (2018). Türkiye'de politik pop. Fırat Kutluk (Ed.), *Müzik ve Politika* (ss. 121-158). H2o Kitap.
- Çetin, N. (2019). Rap müzikte deyimlerin kullanımının Sagopa Kajmer örneği üzerinden metinlerarasılık bağlamında değerlendirilmesi. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 12(26), 344-358. <https://doi.org/10.12981/mahder.562657>
- Çobanoğlu, Ö. (2018). *Halk edebiyatına giriş I*. Anadolu Üniversitesi.
- Elflein, D. (1998). From krauts with attitudes to Turks with attitudes: some aspects of hip-hop history in Germany. *Popular Music*, 17(3), 255-265.
- Ersoy Çak, Ş. (2021). Popüler müzik ve kimlik bağlamında hip-hop kültürü ve Türkiye'de rap müzik. Ö. Doğu Varlı (Ed.), *Müziğin kimlikli halleri ideoloji, etnografi, popüler kültür* (ss. 191-226). Doğu Kitabevi.
- Eskil, N. T. (2022). *Âşık atışmaları ve rap diss atışmalarının karşılaştırılması* [Yüksek lisans tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi].
- Fıncıoğlu, S. (2016). Toplumsal zamanın ruhu ve müzik türlerinin doğuşu savaş çağının asi çocukları rock ve rap. *Siyah Sanat Dergisi*, 19, 2-7.
- Güney, S., Pekman, C., & Kabaş, B. (2013). Sokaklardan "club"lara: Alman-Türk gençliğinin müzik serüveni. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(27), 251-271.
- Hebdige, D. (2003). *Kes yapıştır: kültür, kimlik ve karayip müziği*. Ç. Gülabioğlu (Çev.), Ayrıntı.
- Hopyar, Z., Topal, F., & Tauscher, S. (2022). Diaspora kavramı ve Türkiye'nin diaspora politikasına yönelik üniversite öğrencilerinin algısı. *Journal of Political Administrative and Local Studies*, 5(1), 46-65.
- Jackson, B., & Anderson, S. (2009). Hip-hop culture around the globe: implications for teaching. *Black History Bulletin*, 72(1), 22-32.
- Kaim, A. A. (2006). Özlü edebiyat ve gösteri kültürünün buluşma noktası: "meddah" tek kişilik tiyatro. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46(1), 271-282.
- Karasar, N. (2003). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaya, A. (2000). *Sicher in Kreuzberg Berlin'deki küçük İstanbul diasporada kimliğin oluşumu*. Buke Yayınları.
- Keskin Hatton, D. (2019). *Müzik antropolojisi bağlamında Türkçe sözlü rap* (Tez No: 549465). [Yüksek lisans tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Kellner, D., & Best, S. (1999). Rap, black rage, and racial difference. *Enculturation*, 2(2).
- Klebe, D. (2004). Kanak attack in Germany: a multiethnic network of youths employing musical forms of expression. U. Hemetek (Ed.), *Manifold identities: studies on music and minorities*. Cambridge Scholar Press.
- Kır, B. (2016). *Alt kültür müziği olarak rap şarkı sözleri üzerine bir inceleme* (Tez No: 432462). [Yüksek lisans tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Kurt, B. (2020). Farklı kültürel zeminlerde benzer ifade biçimleri: âşıklık geleneği ve rap müzik. *Folklor Akademik Dergisi*, 3(1), 16-35.
- Kuyumcu, E. (2013). Taşlama hiciv rap. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7(4), 2662- 2698.
- Lidskog, R. (2017). The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. *International Social Science Journal*, 66(4), 1-16. <https://doi.org/10.1111/issj.12091>
- Lüküslü, D. (2011). Ulaşırı bir gençlik kültürü ve toplumdan saygı talebi olarak hip-hop. *Toplum ve Bilim*, 121, 201-222.
- Nakiboğlu, M., & Öz, T. B. (2022). Şiirin ve müziğin akustik izdüşümü: rap müzik. *Korpusgermanistik*, 1(2), 22-31.
- Oran, K. (2023). *Rap şarkılarının Türkçe söz varlığı açısından değerlendirilmesi ve Türkçe öğretimindeki yeri* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi].
- Otcan, S. (2020). *Türk rap müziğinde yaşanan değişim -uygulamalı ve karşılaştırmalı bir çalışma-* [Yüksek lisans tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi].
- Özer, B., & Özer, N. P. (2025). Türkçe rap müziğinde 1990-2025 yılları arasında söylemin dönüşümü. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 26, 399-424. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1660396>
- Öztürk, A. D. (2012). *İda (şu hip-hop dedikleri)*. Kanguru Yayınları.
- Pink, S., Horst H., Postill J., Hjorth L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2016). *Digital ethnography: principles and practice*. Sage.
- Safran, W. (1991). Diasporas in modern societies: myths of homeland and return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 1(1), 83-99. <http://dx.doi.org/10.1353/dsp.1991.0004>
- Sağlam, E. (2000). Diaspora politikalarına yönelik çağdaş kuramsal yaklaşımlar ve Türk diaspora politikası. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16(27), 744-774. <https://doi.org/10.26466/opus.747426>
- Sarıköse, M. (2021). *Müzik sosyolojisi bağlamında bir ifade ve kültür biçimi olarak rap müzik* [Yüksek lisans tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi].
- Sarıköse, M. (2022). Rapçi dünyaları: kolektif eylemin yalnız icrası. *Akademik Hassasiyetler*, 9(19), 29-55.
- Solomon, T. (2005). Living underground is tough: authenticity and locality in the hip-hop community in İstanbul. Turkey. *Popular Music*, 24(1), 1-20. <https://www.jstor.org/stable/3877591>
- Solomon, T. (2006). Hardcore muslims: islamic themes in Turkish rap in diaspora and in the homeland. *Yearbook for Traditional Music*, 38, 59-78.
- Solomon, T. (2009). Berlin-Frankfurt-İstanbul Turkish hip-hop in motion. *European Journal of Cultural Studies*, 12, 305- 327.
- Şenel, O. (2015). Türk diaspora gençliğinde kültürel kimliğin dönüşümü: hiphop, entegrasyon ve eğlence mekânları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(37), 1122-1132.
- Tötölyan, K. (1996). Rethinking diaspora(s): stateless power in the transnational moment. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 5(1), 3-36. <https://doi.org/10.3138/diaspora.5.1.3>
- Tölölyan, K. (2012). Diaspora studies: past, present and promise. *Oxford University Diasporas Programme Working Papers International Migration Institute*, 55.
- Üçer, M. B. (2013). *Müzikte anlamın yeniden üretimi: hip-hop kültürünün Türkiye'deki görüntüleri üzerine sosyolojik bir inceleme*. II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi, Bursa Star Ajans Matbaacılık.
- Ünal Ergen, S. (2023). *Popüler kültür bağlamında rap müziği dinleyen üniversite gençlerinin bu müziği anlamlandırma ve gündelik yaşam pratiklerine uygulamaları üzerine nitel bir araştırma* [Yüksek lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi].
- Ünal Ergen, S. (2023). Gençlerin gündelik yaşam pratiklerinin merkezinde Türkçe rap. *ASSOS İnsan ve Toplum Bilimlerinde Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 46-59.
- Vargün, E. B. (2021). *Hip hop ve rap müziğinin görsel iletişim tasarımı yönelimi ve uygulamaları* [Yüksek lisans tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi].
- Yaldız, F. (2013). Diaspora kavramı: tarihçe, gelişme ve tartışmalar. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, 18, 289-318.

İnternet Kaynakça

- Tate, G. (1998). Hip-hop music and cultural movement. Britannica. [Hip-hop | Definition, History, Dance, Rap, Music, Culture, & Facts | Britannica](https://www.britannica.com/define/hip-hop) adresinden 2 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.

Hakem Listesi / Reviewers List

Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler / Those Who Contributed In This Issue

Prof. Dr. Rukiye DİLLİ (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ (Akdeniz Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL (Süleyman Demirel Üniversitesi)

Prof. Dr. Seyhan MERCAN KALAYCI (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Prof. Metin EKER (On Dokuz Mayıs Üniversitesi)

Doç. Ayşenur Ceren ASMAZ (Erciyes Üniversitesi)

Doç. Leyla BEKENSİR (Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ AÇIKGÖZ (İnönü Üniversitesi)

Doç. Dr. Nurtaç ÇAKAR (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Doç. Dr. İlyas SEVİNDİK (Amasya Üniversitesi)

Doç. Dr. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Semra KILIÇ KARATAY (Aksaray Üniversitesi)



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.