

GÖRÜNÜM

2020 BAHAR

SANAT, TASARIM VE SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



JOURNAL OF ART,
DESIGN & SOCIAL SCIENCES

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINDIR
BAHAR
2020
Sayı: 8

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ HAKEMLİ ELEKTRONİK DERGİSİ

GÖRÜNÜM

2020 - Sayı:8

Sahibi: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı adına Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ

Genel Yayın Yönetmeni: Dr. Öğr. Üyesi Z. Canan BAYER

Editörler: Dr. Öğr. Üyesi Üftade MUŞKARA, Arş. Gör. Dr. Serpil ŞAHİN

Editör Yardımcıları: Dr. Öğr. Üyesi Emel GÜRAY, Arş. Gör. Büşra GÖKSU

Kapak Tasarımı: Beyzanur DİŞCİ, Ramazan Özgür KILIÇ

Dergi Tasarımı: Arş. Gör. Ali YILDIRIM

İletişim: Dr. Öğr. Üyesi Üftade MUŞKARA - gorunum@kocaeli.edu.tr

DANIŞMA KURULU

| | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| Prof. Dr. Ahmet BEŞE | Atatürk Üniversitesi |
| Prof. Dr. Ayten ER | Gazi Üniversitesi |
| Prof. Dr. Candan TERWIEL | Hacettepe Üniversitesi |
| Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN | Atatürk Üniversitesi |
| Prof. Dr. Ece KARŞAL | Marmara Üniversitesi |
| Prof. Dr. Hülya NUTKU | Dokuz Eylül Üniversitesi |
| Prof. Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU | İstanbul Gelişim Üniversitesi |
| Prof. Dr. Levent KILIÇ | Anadolu Üniversitesi |
| Prof. Dr. Metin TOPRAK | Kocaeli Üniversitesi |
| Prof. Dr. Murat TUNCAY | Dokuz Eylül Üniversitesi |
| Prof. Dr. M. Safa YEPREM | Marmara Üniversitesi |
| Prof. Dr. Nevnihal ERDOĞAN | Kocaeli Üniversitesi |
| Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN | Mimar Sinan Üniversitesi |
| Prof. Dr. Recep KARADAĞ | Marmara Üniversitesi |
| Prof. Dr. Tuba ÖKSE | Kocaeli Üniversitesi |
| Prof. Ayşegül İZER | Mimar Sinan Üniversitesi |
| Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER | Marmara Üniversitesi |

EDİTÖRDEN

Sayın Okuyucularımız;

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin dergisi Görünüm'ün Bahar 2020 dönemi 8. sayısını yayınlamanın mutluluğunu yaşıyoruz. Genç dergimiz, yazarlarımız, hakemlerimiz ve danışma kurulu üyelerimizin çok değerli katkıları ile zaman içinde büyüyerek bugünlere kadar ulaştı. COVID-19 salgın dönemine denk gelen yeni sayımızda, akademik çalışmaya devam etmemizi sağlayan ve özveri ile emek veren herkese çok teşekkür etmek isteriz.

8. sayımızda, 7 özgün çalışma sunulmuştur.

Adem Yılmaz'ın "Türk Sinemasının Serencamı: Kuramsal Bir Yaklaşım" başlıklı çalışmasında, Türk sinemasının kendini var etme çabası özellikle 1970'li yıllar kapsamında Pierre Bourdieu'nün alan kavramı yaklaşımı da göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir.

Birce Semercioğlu'nun, "Tarihsel Gelişim Sürecinde Tiyatronun İşlevi ve Yöntemi" başlıklı incelemesinde günümüzde yeni yollar arayan tiyatronun, konumunu daha iyi anlayabilmek için işlevini belirleyebilmek düşüncesiyle, tarih boyunca tiyatroya yüklenen işlevler, literatür taraması yöntemiyle, kronolojik seyri ile ele alınmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Burak Delier, "Sanat, Hayat, Acil Durum: Yaşadım mı? Hayır, Ama Sevdim" isimli makalesinde COVID-19 salgını ile ilişkili güncel durumumuzu ve sanat kurumları tarafından çevrimiçi erişime açılmış sergileri ve üretimleri, acil durum ile sanat ilişkisi kapsamında Giorgio Agamben'in "çıplak hayat" ve Walter Benjamin'in ortaya koyduğu "estetığın politize edilmesi" ve "üretici olarak yazar" kavramlarıyla tartışmaktadır.

Dr. Öğr. Üyesi Emel Güray, "Fahrelnissa Zeid'e Işık, Renk ve Şeffaflık Bağlamında Yeniden Bir Bakış: Paleokrystal

Serisi ve Vitrayları" isimli araştırmasında sanatçının tuval resmine alternatif olarak gerçekleştirdiği Paleokrystal Serisi ve az sayıda bulunan vitraylarını inceleyerek, Fahrelnissa Zeid'in geniş gözlem gücü sayesinde etkileneceği olduğu farklı sanatsal teknikleri içselleştirerek hangi amaçlarla bir araya getirdiği ve ne gibi sonuçlar elde ettiği konusu üzerinde durmuştur.

Dr. Öğr. Üyesi Yarkın Biçer'in, "Post-modern Unutuşa Bir Direnç Noktası Olarak Sarkis" başlıklı çalışmasında, 1938 yılında İstanbul'da doğan, yaşamını 1964'ten beri Paris'te sürdüren, çağdaş sanatın dünya çapındaki önemli isimlerinden biri kabul edilen ve çalışmaları bellek etrafında yoğunlaşan Sarkis'in yaşamı ve eserlerinden yola çıkarak modern çağın tutkusunun, post-modernite içerisinde nasıl bir direnç mücadelesine dönüştüğü incelenmiştir.

Doç. Safiye Başar ve Eda Çekil, "Feminist Fotoğrafta Aile Odaklı Üretim Pratikleri: Jo Spence'in çalışmaları Üzerinden Bir Değerlendirme" başlıklı makalelerinde feminist fotoğraf alanında kendisinden sonra birçok fotoğraf sanatçısını etkilemiş öncü bir isim olan Jo Spence'in aile meselesine yaklaşımlarını tarihsel olarak değerlendirmiş, aile odaklı fotoğraf çalışmalarındaki ilk dönem fotoğraf üretimleri ile 1982 sonrası foto-terapi yöntemi ni kullandığı son dönem üretimlerini incelemişlerdir.

Doç. Sezin Türk Kaya ve Kardelen Yavuz'un, "2000'li Yıllarda Türkiye'de Kolaj" isimli çalışmasında, 20. yüzyılda Kübizmle sanat tarihine giren ve günümüzde de önemli bir ifade aracı olarak varlığını devam ettiren kolajın tarihsel süreç içindeki değişimi, diğer sanat pratiklerindeki yeri ve Türk sanatındaki yansımalarını incelenmiştir.

Editörler

Dr. Öğr. Üyesi Üftade Muşkara

Arş. Gör. Dr. Serpil Şahin

İÇİNDEKİLER

05

Türk Sinemasının Serencamı: Kuramsal Bir Yaklaşım

Adem YILMAZ

21

Tarihsel Gelişim Sürecinde Tiyatronun İşlevi ve Yöntemi

Birce SEMERCİOĞLU

34

Sanat, Hayat, Acil Durum: “Yaşadım mı? Hayır, Ama Sevdim.”

Burak DELİER

46

Fahrelnissa Zeid’e Işık, Renk ve Şeffaflık Bağlamında Yeniden Bir Bakış:
Paleokrystal Serisi ve Vitrayları

Emel GÜRAY

57

Post-Modern Unutuşa Bir Direnç Noktası Olarak Sarkis

H. Yarkın BİÇER

76

Feminist Fotoğrafta Aile Odaklı Üretim Pratikleri: Jo Spence’in Çalışmaları
Üzerinden Bir Değerlendirme

Safiye BAŞAR, Eda ÇEKİL

91

2000’li Yıllarda Türkiye’de Kolaj

Sezin Türk KAYA, Kardelen YAVUZ

TÜRK SINEMASININ SERENCAMI: KURAMSAL BİR YAKLAŞIM

Adem YILMAZ*

ÖZET

Bu çalışma Türk sinemasının kendini var etme çabasını kuramsal bir yaklaşımla ele alma gayesindedir. Bu amaçla, başta Pierre Bourdieu'nün *alan* kavramsallaştırması olmak üzere, teorik bir arka planın oluşturduğu zeminde Türk sinemasının serüveni, özellikle de 1970'ler dönemi itibariyle analize tabi tutulacaktır. 1970'ler Türk sinemasının, sinema aklından ziyade, farklı mantıkta işleyen süreçlerin hükmü altında olması ve bu sebeple de sinema aklının bir tür edilgenliğe mahkûm edildiği bir dönemdir. Bu anlamda, sinemanın Türkiye'deki serüveninin bir tür mikro evrenini oluşturduğu düşünülmektedir. Oluşum sürecinde tiyatrocunun aklın, 70'li yıllarda da işletmecinin mantığının saldırısına maruz kalan Türk sineması gerek sanatsal açıdan gerekse teknik açıdan kendi gelişim süreci üzerinde söz sahibi olamamıştır. Çalışma, bu durumun nedenleri ve sonuçları üzerinde durarak teorik bir analiz geliştirmekle birlikte, sinemanın Türkiye'deki serüvenine dair de bir anlatı sunmayı hedeflemektedir. Son kertede, sinemasal kaygıların, sinema aklının kendi farkını açığa çıkarması, içsel mantığını farklı mantıkların hükmünden kurtarması gerekliliğine değinilirken, bir *alan* olarak Türk sinemasının farklı çıkarlarının karmaşasında özgül bir varoluş ortaya koyamadığı ifade edilmektedir.

Anahtar kelimeler: Sinema, Bourdieu, Alan, 1970'ler, Edilgenlik

* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü – Siyaset Bilimi ABD,
Doktora öğrencisi, yilmazadem@yahoo.com

CINEMA IN TURKEY: A THEORETICAL APPROACH

Adem YILMAZ

ABSTRACT

The purpose of this study is to discuss the progress of Turkish cinema in a theoretical approach. In this context, the adventure of cinema in Turkey is analyzed especially in the 1970s period on the ground formed by a theoretical background, along with Pierre Bourdieu's formulation of *field*. 1970s are a period when Turkish cinema is under the rule of processes operating in different logic rather than cinematic reason, which means that cinematic reason is condemned to some kind of passivity. In this sense, the seventies can be as a period in which they create a micro-universe of cinematic journey in Turkey. In the last instance, while mentioning the necessity of cinematic anxieties to reveal the difference of the cinematic reason, to save its inner logic from the rule of different logics, it is stated that Turkish cinema as a *field* does not reveal a specific existence in the complexity of different interests.

Keywords: Cinema, Bourdieu, Field, 1970s, Passivity

Giriş

Sinemanın 1970’li yılların Türkiye’sindeki serüveni üzerine düşünmek, Türkiye’nin bilinçdışına kazınmış olan yapısal sorunlar ile bu sorunlara getirilen ve onlara yeni sorunlar eklemek ya da onları kısa süreler için ertelemek dışında bir sonuç üretmeyen çözümler üzerine düşündürmektedir. Türkiye’nin bedene sinmiş olan bu yapısal sorunların kaynağını teşkil eden *edilginlik* ve bununla paralel olarak düzeylerin birbirine karışması 1970’li yıllar Türk sinemasının kendini var etme mücadelesinin seyrini belirleyen ana etkenler olmuştur. Burada edilginlik ile kastedilen, Spinozacı anlamda, failin ortaya koyduğu eylemin ya da ürünün “parçalı nedeni” olmasıdır (Spinoza, 2011:131). Bir diğer ifadeyle, failin, eylemine ya da ürününe bütünüyle hâkim olamaması, kendi pratiğine kendi doğasını aktaramamasıdır. 1970’li yılların Türk sineması, gerek sinema fikrinin olgunlaşmamış olması gerekse geçmiş dönemlerin yığıldığı sinema dışı sorunlar nedeniyle böylesi bir edilginlik içindeydi. Film üretiminde öncelikli olarak sinemasal kaygılar söz sahibi değildi. Aksine, hem sinemanın uzun süredir sinema dışı aktörlerin hüküm sürdüğü bir alan olması hem ticari-iktisadi kaygıların ağır basması hem de 70’li yılların yoğun politik atmosferinin sinemaya “sinema” olabilmesi için gerekli nefes alanını bırakmaması Türk sinemasını belirleyen, onu edilgin kılan faktörler olarak göze çarpılmaktadır. Daha somut bir ifadeyle, Türk sineması “işletmeci egemenliği” (Abisel, 2005:105) ve gerekli sinemasal altyapının yokluğu nedeniyle kendi ürünleri karşısında edilginliğe hapsolmuş hâledir.

Edilginlik hâline içkin olan diğer boyut, düzeylerin/alanların birbirine karışmasıdır. Sinema, bir alan olarak kendi kuralları ve kendi aktörleri ile var olan, dahası, esas belirleyicinin sinemanın içinden aktörlerin olduğu bir alan değildir 1970’lerin Türkiye’sinde. Manzara, kısaca, şu şekildedir: İşletmeci

egemenliğinde salt iktisadi kaygılarla yapılan filmler sanatsal kaygıları neredeyse hiçe indiriyor, niceliksel olarak olağanüstü bir artış gösteren film sayısı¹, ne sinemacıları ne de seyirciyi tatmin edecek bir sanatsal olgunluğa erişebiliyordu. Bununla bağlantılı olarak, iktisadi mantığın hükmündeki sinema, televizyonun da yaygınlaşmasıyla, kendisini televizyonda olmayanı vermekle yükümlü görüyor, içeriğini tamamen iktisadi belirleyicilere teslim ederek kendi edilgin konumunu güçlendiriyordu. Düzeylerin, alanların, mantıkların bir karmaşası söz konusudur burada: Bir tür zorbalıktır bu. André Comte-Sponville’in (2012:78) Blaise Pascal’a atıfla ifade ettiği üzere, düzeylerin karmaşasının yol açtığı bir zorbalıktır. Dahası bu, gülünç olanın eşlik ettiği bir zorbalıktır aynı zamanda. Düzeylerin birbirine karıştığı her durum bir gülünçlüğün timsalidir çünkü. Her biri kendi rasyonalitesine, kendi doğasına sahip düzeylerin bu farklılıkları yok saydığı amorf bir bileşimden gülünçlük doğar (Comte-Sponville, 2012:77-78). Bununla bağlantılı olarak, iktisadi mantığın hükmündeki sinema, televizyonun da yaygınlaşmasıyla, kendisini televizyonda olmayanı vermekle yükümlü görüyor, içeriğini tamamen iktisadi belirleyicilere teslim ederek kendi edilgin konumunu güçlendiriyordu. Düzeylerin, alanların, mantıkların bir karmaşası söz konusudur burada: Bir tür zorbalıktır bu. André Comte-Sponville’in (2012:78) Blaise Pascal’a atıfla ifade ettiği üzere, düzeylerin karmaşasının yol açtığı bir zorbalıktır. Dahası bu, gülünç olanın eşlik ettiği bir zorbalıktır aynı zamanda. Düzeylerin birbirine karıştığı her durum bir gülünçlüğün timsalidir çünkü. Her biri kendi rasyonalitesine, kendi doğasına sahip düzeylerin bu farklılıkları yok saydığı amorf bir bileşimden gülünçlük doğar (Comte-Sponville, 2012:77-78). Benzer bir şekilde, iktisadi rasyonalitenin, onun sanatsal doğasını katledecek denli sinemaya nüfuz etmesi de bir zorba-

¹ 1970 – 80 dönemine ilişkin yıllara göre film sayıları için bkz.

Tablo 1, s.19.

lığın ifadesidir. Televizyonda yer almayı vermek adına kaba güldürülere ve seks filmlerine yönelen iktisadi rasyonalitenin hükmündeki Türk sineması, Comte-Sponville'in ifade ettiği bir gülünçlüğüne alanına dönüştürülmüştür. Cinselliği gülünç, Nurdan Gürbilek'in (2012:20) ifadesiyle daha baştan "pis bir şey" olarak sunan ve salt erkek seyirciyi sinema salonlarına çekmeyi amaçlayan seks filmleri, böylesi bir zorbalığın gülünç ürünleri olarak 1970'li yılların ikinci yarısına damgasını vurmuştur. Bu noktada, öncelikle sinemanın 70'li yıllar Türkiye'sindeki serüvenini etkileyen geçmişin yüklerine, başta 1960'lı yıllardaki akımlar ve onları önceleyen süreçler bakılacaktır. Ardından, bu serüvenin 1970'li yıllarda izlediği yolu, karşılaştığı sorunları, kısaca bir "zorbalığı", nedenleriyle birlikte ele alınmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte, dönemin manzarasının kuramsal analizi de Türk sinemasının serüvenini betimleme çabasına eşlik edecektir. Bu bağlamda, yukarıda değinilen teorik saptamalara ek olarak Pierre Bourdieu'nün kavramsal malzemesi yardıma çağrılacak, sinemanın bir alan olarak tesisinde karşılaşılan sorunlara değinilecektir.

1. Geçmişe Bir Dönüp Bakmak: Türk Sinemasının Evreleri

Türk sineması, başlangıç noktası olarak, sanki 1970'lerdeki karmaşaya gönderme yaparcasına, kopyası ve tanığı olmayan bir filmi kabul eder: Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Hedmi (Yıkılışı). Agah Özgüç'ün oluşturduğu *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'nde (2014) aktarıldığı üzere, Osmanlı tebaası Müslüman – Türk yönetmen Fuad Uzkinay tarafından 14 Kasım 1914'de kameraya alınan bu 150 metrelik belgesel Türk sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilir. Belgesel, Ruslar tarafından Yeşilköy'e inşa edilmiş anıtın dinamitlenerek yıkılışını kayda alır. İşin ilginç yanı, belgesele dair bir iki fotoğraf dışında herhangi bir kopyanın bulunamamış olmasıdır. Abideyi dinamitleyerek havaya uçuran

ve o dönemde rütbesi teğmen olan Bahri Doğanay, yarbay rütbesiyle emekli olduktan sonra kaleme aldığı anılarında ne Fuad Uzkinay'dan ne yıkımdan ne de böylesi bir belgesel kaydından tek kelime söz etmektedir.

Bir nüshası bulunmayan ve bir yıkımı konu alan filmin Türkiye'de sinemanın ilk örneği olarak kabul edilmesi, yönetmeninin Müslüman-Türk olmasıyla ilgilidir. Bununla birlikte, dikkat edilmesi gereken bir nokta da belgeselin bir ordu birliğince kayda alınıyor olmasıdır. Bir diğer ifadeyle, Türk sinemasının ilk filmi, sinemasal bir kaygıyla üretilmiş bir film değildir. Sinemanın dışından bir taleple gerçekleşmiş, sinema dışı kaygılarla kayda alınmış bir belgeseldir. Nitekim Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde kurulan "Ordu Film Dairesi", abidenin yıkılışının yanı sıra, savaşa dair ya da padişahlar ile üst düzey komutanların özel – resmî anılarını içeren filmler kayda almıştır (Onaran, 1994:13). Nihayetinde, resmî bir kurumun sinema pratiği söz konusudur ki, Cumhuriyet'in ilanına (1923) değin süregiden dönemde ilk Türk filmlerini gerçekleştiren kurumların temel özelliği resmî ya da yarı-resmî olmalarıdır (Coşkun, 2009:19).

Sinema dışı aktörlerin ve taleplerin sinemayı şekillendirme ve içeriklendirme çabası, başlangıç noktasına benzer bir şekilde sürecektir. Nijat Özön'ün (aktaran Dorsay, 1989:11) belirlediği şema çerçevesinde Türk sinemasının evrelerine bakıldığında 1922 – 1937 arası dönem, aslen bir tiyatrocunun Muhsin Ertuğrul'un hegemonyasında geçmiştir. "Tiyatrocular dönemi" olarak da adlandırılan bu dönem, aşağı yukarı yirmi yıl boyunca tek bir sanatçının, onun sanatsal çerçevesinin egemenliğinde geçebilmiştir. Bu garipliği mümkün kılan hususlardan biri, "stüdyo çalışmalarında deneyimli yönetmen olarak Ertuğrul'dan başkasının bulunmaması" olarak kabul edilmektedir (Onaran, 1994:21). Bu bağlamda bir diğer önemli nokta da 1921 yılında devlet

desteği ile kurulmuş ve bu yönüyle yarı-resmî bir neliğe sahip olan *Kemal Film*'in 1924 yılında film üretimini sonlandırması ve 20'li yılların en güçlü sinema işletmecisi olan İpekçi ailesinin yerli sinema yapımı işine girmesidir. Öyle ki, İpekçi ailesi ile kuvvetli bağları olan Ertuğrul, mevcut ilişki gereği kendisinden başka birinin sinemada varlık gösterebilmesini engelleyecek bir yapı tesis edebilmiştir. Böylesi bir tekeli mümkün kılan nokta ise, o dönemde İpekçi ailesi dışında kimsenin sinemaya sermaye aktarabilecek bir konumda olmamasıdır. Nitekim dönem itibarıyla, İpekçi ailesi ülkedeki sinema salonu ağına da büyük oranda sahipti (Coşkun, 2009:20-23). Tekeli olanaklı kılan bir diğer husus ise, Onaran'ın yorumuna benzer bir durum, Ertuğrul'un "1908 yılında tiyatro çalışmalarına başlamış, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Berlin'de sinema çalışmalarına katılmış, Kemal Film adına altı film çekmiş, ayrıca 1925-27 arasında Sovyetler Birliği'ne giderek burada da *Spartakus* ve *Tamilla* adında iki film çalışması yapmış bir kimse" olarak memlekette sinema sanatında en yetkin kişi olarak kabul edilmesidir (Coşkun, 2009:22). Ertuğrul'u tekel kılan bir başka unsur da onun Şehir Tiyatrosu'nun başında olmasıdır. Şehir Tiyatrosu'na hâkimiyeti mevcut oyuncuların onun sözünün dışında bir faaliyette bulunmalarını engellemiştir (Coşkun, 2009:22).

Tüm bunların ötesinde, Ertuğrul'un hegemonyasını kolaylaştıran esas unsur, bir sinema fikrinin yokluğudur. 70'li yıllara farklı bir boyutu ile damgasını vuracak olan bu eksiklik, dönemin sinema camiasını oluşturan aktörlerin, özellikle de yapımcıların, sinema ile tiyatro arasındaki farklılığa dair bir fikirden yoksun oluşlarından güç almaktadır (Coşkun, 2009:22-23). Ertuğrul'un yukarıda sözü edilen geçmişi ve Şehir Tiyatrosu'ndaki mevcut oyuncu grubunun onun himayesinde olması onu sinemada tek adam kılmaktaydı. Sahip olduğu üne ve tekel kudretine rağmen Ertuğrul'un filmleri birer "tiyatro filmi" olmaktan öteye geçememiş, onun sinema di-

line, sinemanın doğasına olan yabancılığı – üstelik Alman, İsveç ve Sovyet sinemalarını yakından takip etme fırsatı bulmasına rağmen süren bir aşına olmama hâliydi bu – özgün bir Türk sinemasının oluşması yolunda kalıcı ve olumsuz etkiler bırakmıştır (Coşkun, 2009:23). Öte yandan, "tiyatro filmi" eleştirisinin biraz daha insafli olması yönünde yorumlar da söz konusudur. Bu yorumlara göre, Ertuğrul'un sinemada etkin olduğu yıllarda henüz "tiyatromsu filmlerin modası" geçmemiştir; bu sebeple, onun filmlerinde "tiyatro kokusunun geçmediği" yolundaki eleştiriler pek makûl gözükmemektedir (Onaran, 1994:39). Görüldüğü üzere, ister dönemin modası gereği olsun ister bilinçli bir tercih ya da sanatsal bir yetkinsizlik nedeniyle olsun, sinema ile tiyatro arasındaki ayrımın görülememesi ve tekel yönetimi, "tiyatrocular dönemi" olarak adlandırılan uzun dönemi, Türk sinemasına sinmiş olan edilginliğin, ona nüfuz etmiş olan zorbalığın dönemi olarak karakterize etmiştir.

Dorsay'ın (1989:11) Nijat Özön'a atıfla aktardığı Türk sinemasına dair dönemselleştirme şemasına yeniden bakıldığında, 1937 – 1949 yılları arasında Ertuğrul'un hegemonyasının aşınmaya başladığı, fakat, ekseriyeti yine tiyatro kökenli olsalar da, tiyatro dışından da gelen yeni aktörlerin sinema alanına dahil olmaya başladığı görülmektedir. "Geçiş dönemi" olarak adlandırılan bu dönemin başlangıcı, 1939 yılında Faruk Kenç'in ilk filmi olan *Taş Parçası* adlı film kabul edilir (Coşkun, 2009:24). Bu dönemin en önemli göstereni, sınırlı sayıda da olsa, tiyatro dışından gelen – yani, Ertuğrul'un hegemonyası dışından gelen – sinemacıların kendilerini ispatlama şansına erişmiş olmalarıdır (Coşkun, 2009:24). Bu şans iyi değerlendiren sinemacılar, sinema ile tiyatro arasındaki farkın görülmesini, bir sinema fikrinin açığa çıkışını mümkün kılmışlardır. Ertuğrul ise, geçiş döneminde, yine tiyatro öğeleri yüklü filmler yapmaya devam eder: Örneğin, 1940 tarihli *Şehvet Kurbanı* adlı filmi, yer yer sinemasal öğele-

re yer verse de “ ‘filme çekilmiş tiyatro’ izlenimini veren sahne ve diyaloglarla bezenmişti” (Onaran, 1994:36). Öte yandan, geçiş dönemi yönetmenlerine dair genel bir analize kulak verilirse, bu dönemdeki çalışmaların başarısının sınırlı olduğu, dolayısıyla da “sağlam bir sinema kültürü ve tekniğinden” söz etmenin kolay olmadığı görülecektir. Bu anlamda, “sinemacı” demek yerine “sinema heveslisi” bir grubun varlığından söz etmek yerinde olacaktır. Fakat, onları salt birer “hevesli” olmakla yetinmeye zorlayan koşullara da değinilmelidir. En önemli koşul, tiyatrosu filmlere alışmış seyirciyi alışkanlıklarından koparmanın, salt sinemasal öğelerle bezeli filmleri onlara beğendirmenin zorluğudur. Bir diğer koşul ise, İkinci Dünya Savaşı ve sansürdür (Onaran, 1994:50-51; Özön, 2014:149). Yine de, bu yoruma rağmen denilebilir ki, sinemanın farklılığının bilincinde bir kesimin varlığı sinema alanının tesisi yolunda gösterdikleri çaba dolayısıyla, geçiş dönemini önemli kılmaktadır. Nitekim geçiş dönemi sinemacıları, tüm eksikliklerine rağmen, aralarındaki teknisyenler sayesinde “doğrudan doğruya sinemacılıktan gelen geniş bir kadronun ortaya çıkmasına” önyak olmuşlardır (Özön, 2010:149-150). Tüm bunların yanında dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, gerek Ertuğrul dönemi gerekse geçiş dönemindeki sinema hayatına bakıldığında, sınırlı bir kesimin bu hayata katılabildiği görülmektedir. Bir diğer ifadeyle, sinema nispeten “ayrıcalıklı” bir kesimin içinde faaliyet gösterebildiği ve bu kesimin kendi kaprisleriyle, sınırlılıklarıyla onu düzenlediği bir alandır. Türk sinemasına sinmiş olan, sadece yapım aşamasında değil, ulaşılan kitle bağlamında da görülen bu genelleşmiş kısıtlılığın kırılması, sinemacılar döneminde mümkün olacaktır.

1949 yılından itibaren sinema ile tiyatro arasındaki ayırım kesinleşmiş ve film üretimi salt belirli bir kesimin sınırlı sayıdaki üretimi olmaktan çıkmaya başlamıştır, artık. Bu durumu olanaklı kılan temel olgu, aynı zamanda “sinemacılar döneminin” başlangıcı

kabul edilen, 1948 yılındaki yerli filmi destekleme amacını taşıyan vergi indirimi kararıdır (Coşkun, 2009:26). Yerli filmlerin belediyelerin vergi düzenlemeleri yoluyla yabancı filmlere karşı korunmasını içeren bu karar neticesinde (Dorsay, 1989:12), pek çok yapım firması kurulmuş ve film sayısında olağanüstü bir artış gözlenmiştir. Öyle ki, 1917 – 1947 arasındaki dönemde uzun metrajlı 58 film çekilmişken 1948 – 1970 arası dönem 2308 uzun metrajlı filme tanıklık etmiştir (Coşkun, 2009:26). Bu artışa yol açan temel etken, resmî adıyla “Rüsum İndirimi Kanunu” olan bu kararın yerli filmlerden alınan vergiyi %20’ye düşürmesi, böylelikle kâr oranlarında önemli bir yükselişi gündeme getirmesidir. 1950’li yılların altyapısal yatırımları ve ekonomik gelişimi ile birlikte düşünüldüğünde, sinema salonlarının sayısının artması da, öncesinde birkaç noktaya hap solmuş sinemanın ülkenin geri kalanına yayılmasının önünü açmıştır (Uçakan, 2010:29). Dolayısıyla denilebilir ki, yerli filmleri kapsayan vergi indirimi kararı, altyapısal yatırımlarla birlikte Türk sinemasında bir dönüm noktası olmuş; sinemanın belli bir kesimin ayrıcalığı olmaktan çıkmasının somut koşullarını, hem sinemacılar hem de seyirci bağlamında, mümkün oranda oluşturmuştur. Bu doğrultuda, sinemanın, ileride içeriğine ve biçimine etki edecek olan, kitleselleşmesinin kendini göstermeye başladığı da söylenebilir.

Sinema ile tiyatro arasındaki kopuşu, sinemasal fikrin somutlaşmasını mümkün kılan yönetmen Lütfi Ömer Akad’ın ilk filmi *Vurun Kahpeye* 1949 yılında gösterime girer (Özön, 2010:156). Bununla beraber, Akad’ın 1952 yılındaki *Kanun Namına* filmi de sinemacılar döneminin bir diğer başlangıç noktası olarak kabul edilir. Bunun nedeni, sinema ile tiyatro arasındaki ayırımın kesin bir şekilde Akad’ın söz konusu filminde ortaya konmuş olmasıdır (Coşkun, 2009:26). Nitekim Akad’ın sinema pratiği ve anlayışı, gerek oyuncularla ilişkisi gerekse sahneye dair tasavvurları tiyatrocular döneminin tek adamı Muh-

sin Ertuğrul'un tam zıddını teşkil etmektedir: "Ertuğrul sinemayı ne kadar 'tiyatrolaştırmış' ise, Akad bu temeller üzerine kurulmuş sinema-tiyatroya o kadar sinema özellikleri kazandırmıştı" (Özön, 2010:166). Bir başka ifadeyle, Ertuğrul'un tiyatrocular dönemindeki etkisi ile Akad'ın sinemacılar kuşağı üzerindeki etkisi, dönemlerine nüfuz etme noktasında benzerlik taşımaktadır (Özön, 2010:167). Akad'ın önderlik ettiği bu kuşağın diğer önemli temsilcileri ise, Metin Erksan, Atif Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden ve Memduh Ün'dür (Özön, 2010:173). Akad'ın şahsında cisimleşen sinemacılar dönemi, son kertede, Türk sinemasına hem nicelik hem de nitelik açısından derinlik kazandırmakla kalmamış, sinemayı tiyatro mantığından kurtararak salt sinemasal kaygıların öncelikli olduğu bir seviyeye taşımıştır.

2. 1960'lı Yıllar ve Türk Sinemasında Akımlar

Türkiye coğrafyasında film üretimine dair ilk kurumların resmî ya da yarı-resmî nitelik taşısa da 1980'lere kadar devletin sinemaya olan ilgisi 1948'deki vergi indirimi dışında sansür boyutuyla sınırlı kalmıştır. 1932 yılında çıkarılan "Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Nizamname" ile bu tek yönlü ilişkinin, sansürün kurumsallaşması sağlanmış, bir yıl sonra eklenen bir talimatnameyle de senaryo sansürü olağan kılınmıştır (Coşkun, 2009:30-31). Bu sansür mekanizması, kabul edilmeyen senaryonun filmleştirilmesini engelleme şeklinde işlemektedir (Coşkun, 2009:31). 1960'lı yılların, 61 Anayasası'nın da etkisiyle, sahip olduğu görece özgürlük ortamı sinemada ve kültürel hayatın diğer veçhelerinde gözle görülür bir canlanmaya yol açsa da (sayıları giderek artan çeviri faaliyetleri, yayınların artışı ve Marksist literatürün Türkçe'ye kazandırılmaya başlanması gibi), sansür yasal olağanı teşkil etmeye devam etmiş, bir tür Demokles'in kılıcı gibi sinemanın, sinemacıların üzerinde sallanmayı sürdürmüştür (Coşkun, 2009:33-34; Dorsay, 1989:12).

Bir diğer ifadeyle, özgürlükçü noktaları göz ardı edilemeyecek olan 61 Anayasası, sinemaya yönelik 1932'de yasalaşmış temel sansürü muhafaza etmeye devam etmiş, filmler sinema salonlarına sansüre tabi tutulup eksiltilerek ulaşmaya mecbur bırakılmıştır (Coşkun, 2009:33-34). Bu zorunluluğun bir diğer yönü ise, sinemacıların farklı kavramları, konuları ele almasının önüne geçilmiş olmasıdır ki bir sansür ihtimalini daha baştan varsayan sinemasal yaratım, çoğu kez "oto-sansür" uygulama yoluna gitmiştir (Abisel, 2005:100). Nihayetinde, 1960'lı yıllar özgürlük ve sansürün tuhaf bir-aradalığında, sinemanın kendi yolunu bulma çabasının, farklı arayışların dönemi olmuştur.

Sinemadaki yeni çaba ve arayışların 60'lı yıllardaki sonuçları niceliksel açıdan incelendiğinde, 1960 yılında 68 olan çekilmiş film sayısının 1969'da 229'a ulaştığı görülmektedir. Bu yükseliş, kendi içinde iki boyuta sahiptir. Bunlardan ilki, film sayısındaki artışın "yapay ve aşırı canlanmanın bir ürünü" olmasıdır. İkincisi ise, sinema yapımına dahil olan çevrenin 50'li yıllar sonrası genişlemeye başlamasıyla birlikte, politik filmlerden deneysel çabalara kadar çeşitlilik arz eden bir üretimin gerçekleşmiş olmasıdır (Dorsay, 1989:12). Bir başka ifadeyle, sayıları artan salonlara, çeşitliliği artan kitlelere yönelik birbirine benzer filmlerin (melodramların ve güldürülerin) üretimi bir yandadır. 61 Anayasası'nın görece sağladığı özgürlük ortamından beslenen sinemacıların toplumsal sorunlara değindiği, biçim ve içerik açısından oldukça tutarlı ve başarılı bir şekilde ortaya koyduğu eserler diğer yandadır (Onaran, 1994:104). Türk sinemasının 60'lı yıllardaki bu iki yönü, nispeten dengeli bir seyir izlemiştir ki, sinema siyah-beyaz estetiğinin belli bir düzeye ulaştığı (Dorsay, 1989:12) ve farklı arayışların seslerini duyurma imkânına eriştiği bir düzeye ulaşmıştır.

Farklı arayışların en önemlilerinden biri Toplumsal Gerçekçilik akımı olarak somutlaşmıştır. Toplumsal Gerçekçilik akımı, Türk sinemasının kendi toplumunun somut yaşamına, geri kalmışlığına (geri bıraktırmışlığına), ezilen ve hakları gasp edilen emekçi kesimlerin sorunlarına değindiği bir yönelimi ifade eder (Uçakan, 2010:37). Özellikle, 1960-65 döneminde yoğun olarak örnekleri verilen bu akıma dahil filmler arasında Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963); Atıf Yılmaz'ın *Dolandırıcılar Şahı* (1961), Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* (1963) gibi eserler yer alır. Bu eserler arasından Erksan'ın 1960 yapımı filmi *Gecelerin Ötesi*, Demokrat Parti döneminin iktisat politikalarını hedefine alır ve eleştirisini polisiye bir tarzda dile getirirken, bu akımın ilk örneği kabul edilir (Coşkun, 2009:38). Toplumsalın gerçeğini dile getirme iddiasındaki akım uzun soluklu olmayı başaramamıştır. Halit Refiğ (aktaran Uçakan, 2010:48-49), bu başarısızlığın altında yatan sebebi şu şekilde ifade etmektedir: "... Bu filmleri yaparken yanlışlara düştük. Türk insanını yanlış yorumladık. ... (Yönetmenler – A.Y.) yaşayan gerçekleri değil, zihindeki kavramları yansıtmaya çalışmışlardı". Refiğ'in saptamasındaki trajik nokta, gerçekleri ifade etme amacındaki sinemacıların, toplumun gerçeğiyle aralarındaki mesafeyi aşmadaki başarısızlığıdır. Yine de, topluma ulaşma ve onun yaşantısını gündeme getirme çabası Türk sinemasının kendini oluşturma yolunda önemli bir dönüm noktasını ifade etmektedir.

Toplumsal Gerçekçilik deneyiminde kurulamayan sinemacı - toplum ilişkisi, daha genel anlamda da toplum –aydın ilişkisi Ulusal Sinema kavramı etrafında düşünsel ve pratik eylemlerini kuramsallaştırmaya çalışan bir kesim sinemacının da meselesi oldu. Aydın ile toplum arasındaki köprünün yıkılma sebeplerini ve onun yeniden inşasına dair yaklaşımlar bu kavram etrafında tartışıldı. Pek çoğu, Toplumsal Gerçekçilik pratiği içinde de yer alan Metin

Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Lütfü Ö. Akad gibi yönetmenler, aydının topluma yabancılığının nedeni olarak "Batılı gibi düşünme eğilimini" görmüş, bu eğilimin toplumla o toplumun aydını olma iddiasındaki kesim arasındaki iletişimsizliğe yol açtığına kani olmuşlardır (Uçakan, 2010:53-58). Bu vargılarına kuramsal bir temel oluşturmak adına, Kemal Tahir gibi isimlerle tarihsel bir araştırmaya da girişen Ulusal Sinemacılar, Batı ile Türk toplumu arasındaki farklılığın Osmanlı İmparatorluğu'nun sınıfsız toplum yapısında yattığını, dolayısıyla da Batı ile Türk toplumunun sanatsal pratiklerinin de farklı olması gerektiğini belirtirler. Onlara göre Batı, özel mülkiyetin ve bunun beslediği bireycilikle bezeli olduğu için bireye dayalı bir sanat anlayışına sahiptir. Osmanlı'nın sınıfsız toplumsal yapısı ise kamusal bilincin önplanda olduğu, kişilerin ancak toplumsal kesimlerin temsilcileri olarak belirlediği bir sanat anlayışına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda Türk sineması da Türk halk sanatlarına dayanmalıdır (Coşkun, 2009:57-58). Bir başka ifadeyle, "bizim insanımızın kendine mahsus düşünme şeklini; hissiyat şeklini" temel alan bir sanatsal yorum peşindeydi Ulusal Sinemacılar (Uçakan, 2010:64). Bu çabanın somut ürünleri arasında, Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1967), *Fatma Bacı* (1972), *Vurun Kahpeye* (1973); Metin Erksan'ın *Kuyu* (1968), *Sevmek Zamanı* (1965) gibi eserler yer almaktadır. Öte yandan, Ulusal Sinemacılık diye bir kavramsal insanın gerçekten bir akım olup olmadığını dair eleştiriler de söz konusudur. Kimileri, Ulusalcıların halka dair görüşlerinin, hatta, ulusalcı isminin dahi yapay olduğunu, somut gerçeklikte bir karşılığı olmadığını dile getirirken (Uçakan, 2010:77); kimileri de Türk halk sanatının, doğası gereği görüntüye ve drama dayalı sinema sanatına sağlam bir zemin sunamayacağını, bu nedenle de bu kavramsal inşa çabasına bir akım demenin dahi zor olduğunu belirtir (Coşkun, 2009:77).

Ulusalci Sinema arayışının tam karşı kutbunda Milli Sinema akımı yer almaktadır. Milli Sinema kavramı, 60'lı yılların sonunda Yücel Çakmaklı tarafından gündeme getirilmiş; Çakmaklı, bu kavramsal inşasına Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güne ve Üstün İnanç gibi figürlerden yararlanarak teorik bir zemin tesis etmeye çalışmıştır (Coşkun, 2009:77). Çakmaklı'nın 1970 yılındaki *Birleşen Yollar* filmi ile ilk somut örneğini veren bu akım, Milli Türk Talebe Birliği'nin (MTTB) Sinema Kulübü üyelerince de desteklenmiş, "Milli Kültür'ün" ve ona dayanak sağlayan İslâm'ın yaşantıya temel oluşturması ön kabulünden yola çıkmıştır. Bu anlamda sinemayı bir iletişim, bir tür "mesaj iletme" mecrası olarak görmeleri ile bir yaşantı biçimini norm olarak gösterme çabaları birleştiğinde bu akımın politik bir nüansa sahip olduğu görülür (Uçakan, 2010:139). Atilla Dorsay'ın (1989:257), Çakmaklı'nın TRT'ye girmesiyle "sahipsiz kaldığını" iddia ettiği Milli Sinema'nın bir diğer önemli figürü de Akın Grup'tur. Bünyesinde, Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Abdurrahman Dilipak, Tufan Güner gibi milliyetçi-mukaddesatçı üniversite gençlerini barındıran Akın Grup amacını, "her türlü Yeşilçam kalıbından uzak olarak İslâm düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmak" olarak ifade eder (Uçakan, 2010:168-169). İlk filmleri olan ve Salih Diriklik'in yönetmenliğinde kayda alınan *Gençlik Köprüsü*'nde (1975) "kapitalist maddeci düzenin fert ve toplum yapımızda meydana getirdiği tahribatı" gösterme amacındadırlar (Uçakan, 2010:170). "Estetik ve ekonomik boyutları olan bir inanç kavgası" (Uçakan, 2010:178) verdiğini iddia eden özelden Akın Grup'un ve genel olarak da Milli Sinema akımının, sinemasal kaygıları ikinci plana düşürdüğü görülmektedir. İslâm'ı temel alan bir mesaj iletme kaygısının, bir tür "doğru yaşamı gösterme" çabasının sinemayı salt araçsal bir mekâna dönüştürme riskini göz ardı ettikleri görülmektedir. Bir diğer ifadeyle, Milli Sinema akımının taşıyıcılarının sinemaya yaklaşımlarında, onu "edilgin" kılacak düşünsel ve pratik bir yönelimin olduğu aşikârdır. Nitekim, bu

bağlamda Dorsay (1989:261), Salih Diriklik ve Mesut Uçakan işbirliğinde çekilen *Lanet* (1979) filmini "maneviyat vurgusunu" aktarma dışında bir kaygıdan yoksun bir "sinema hevesinin" ürünü olarak görmektedir.

Politik kaygıları, sinemasal kaygıların önüne koyan bir diğer akım da Devrimci Sinema akımıdır. 1960'ların ortalarından itibaren kendini göstermeye başlayan devrimci sinema tartışmaları Sinematek gibi dernekler ile Genç Sinema gibi dergilerde somut sonuçlar vermeye başlar (Coşkun, 2009:83). Devrimci Sinemanın kuramsal içeriğini şekillendiren Genç Sinemacılar, emekçi sınıflar olarak isimlendirdikleri halkı bilinçlendirme adına devrimci ve bağımsız bir sinemanın bayraktarlığını yapar. Onlara göre, öz ve biçimi birlikte ele alacak devrimci bir sinemasal anlayış gereklidir ve bu nedenle de mevcut Yeşilçam formlarına, içeriklerine karşı çıkılmalıdır (Coşkun, 2009:82). Bununla birlikte, kuramsal zenginliğini sinemasal üretime yansıtamama gibi bir durum söz konusudur Genç Sinemacılar özelinde, Devrimci Sinema için. 1970 yılında vizyona giren Yılmaz Güney'in *Umut* filmi, yine Güney'in 1971'deki *Ağır*'ı ve senaryosunu yazdığı, Bilge Olgaç'ın yönettiği *Bir Gün Mutlaka* (1975) gibi filmler, toplumsal adaletsizler ve karşıtlıklara dair güçlü vurgulara sahip olsa da Yeşilçam kalıplarını aşma noktasında yetersiz kalmıştır (Coşkun, 2009:83-84). Burada göz ardı edilmemesi gereken husus, sinemaya yaklaşımın kuramsal analize ve politik çabaya göre ikincil kalması nedeniyle, taahhüt edilen "Yeşilçam formlarının ötesine geçme" fikrinin fiiliyata geçemediğidir. Öte yandan, özellikle 1970'li yılların kısa sürede çok şey söylemeyi gerektiren yoğun politik ikliminde, uzun süreli çabalar ve belirli bir maliyet gerektiren estetik kaygıların ikinci plana düşmesinin çok da yadırganacak bir durum olmadığı belirtilmelidir.

3. 70'li Yılların Türkiye'sinde Sinema

1960'lar Türkiye'sini karakterize eden en önemli olay liberal öğeleri ağır basan 1961 Anayasası ve onu mümkün kılan 27 Mayıs 1960 askerî müdahalesidir. Ülkenin sonraki on yılını tanımlayan olay da bu liberal öğeleri budayacak olan 12 Mart 1971 muhtırasıdır. Nitekim muhtıra sonrası oluşturulan Nihat Erim hükümeti, sağcı partilerin desteği ile anayasanın 44 maddesinde değişikliğe gider. Değişiklikler neticesinde, temel hak ve özgürlüklerin sınırlandı: Üniversite özerkliği sonlandırıldı; radyo ve televizyonun özerkliği kaldırıldı; keza, basın özgürlüğü de kısıtlandı. Devlet Güvenlik Mahkemeleri kuruldu ve bu mahkemeler 1976'da kaldırılana değin 3000'den fazla kişiyi yargıladı (Zürcher, 2017:375-376). 1970'leri ifade eden on yıl böylesi bir temel üzerine bina edilince, sinema da kendine kısmî bir yetkinlik kazandıran özgürlük ortamından muaf olmanın sonuçlarıyla yüzleşti. Öte yandan, 60'lı yıllardan 70'lere sarkan iki olumsuz durum söz konusuydu: Sansür ve film sayısının salt niceliksel artışı...²

Gerek sansür gerekse film sayısının niceliksel fazlalığı, Türk sinemasına hâkim olmaya başlayan "işletmeciler egemenliği" ve onunla bağlantılı olarak sinema fikrinin yokluğunun sonuçlarıdır. Nitekim 60'ların sonlarına doğru, dönemin ilk yarısında göze çarpan sinemasal kaygıyı önplana alan filmler, yenilikçi ve deneysel çabalar yerini seri üretim, çok fazla sayıda birbirinin benzeri yapımlara bırakmıştır: Bu abartılı rakamlar (sadece 1965'de 200'ün üzerinde film çekilmişti) gerçekçi bir sinemasal altyapıyı, hem üretim hem de seyirci anlamında yansıtmamaktadır. Rakamların bu düzeye ulaşmasının ana sebebi, film yapımcılarının vergi ödemelerini ertelemek adına ekseriyetle yıl sonuna doğru çektiği "amortisman" filmlerdir (Dorsay, 1989:13). Bir başka ifadeyle, kâr elde etme amaçlı, salt ticari kaygılarla çekilen bu filmler, zaman içinde sektörün diğer yapımcılarına

da örnek oluyor ve böylece, birbirinin benzeri filmler üretilmiş oluyordu (Abisel, 2005:108).

70'ler Türkiye'sinde amortisman filmleri Türk sinemasının olağanı hâline getirecek olan ve sinema alanındaki faaliyetleri, kararları salt ticari kaygılarla düzenleyecek ve belirleyecek olan esas olgu işletmeciler egemenliğidir. Sinemasal kaygıları tümüyle geride bırakarak salt kâr amacıyla sinemada belirleyici bir role sahip olan işletmeciler, film yapımcıları ile ülke genelindeki sinema salonları arasında bir arabulucu olmanın yanı sıra, film yapımını da doğrudan finanse etmekteydiler. Özellikle, küçük ölçekli yapımcılar söz konusu olduğunda işletmecinin avansı film için yaşamsal önemde olmaktadır (Abisel, 2005:106). Bununla birlikte ülkeyi işletme bölgelerine³ ve alt kademelere ayıran işletmeciler, yerel sinema salonlarıyla olan doğrudan ilişkileri nedeniyle, hangi bölgede ne tür filmin gösterileceği noktasında da karar verici konumdaydılar. Aralarından pek çoğunun sinema salonu sahibi de olduğu işletmeciler, yapımcılarla olan görüşmelerinde kendi bölgelerindeki talepler üzerinden filme dair konu, hatta oyuncu ismi dahi önerecek durumdaydı. Bölgelerin taleplerinin yanı sıra, dönemin modasına göre de değişebilen konu taleplerine dair yerleşik kalıplar söz konusuydu. Örneğin, Samsun bölgesi için dinî yanı ağır basan filmler talep edilirken Ada-

² Bu noktada keyifli bir anekdot verilebilir: Orhan Pamuk'un (2008:366-374) Türkiye'nin 70'li yıllarının arkaplanını oluşturduğu *Masumiyet Müzesi*'nin karakterlerinden Feridun, Kemal'in desteğiyle filmini çekebilmek için sansür kurulunun onayını almak için çok çabalar. Bu çabalar içinde, o dönem çok sevilen (70'li yılların ikinci yarısı) "Daktilo Demir" lakaplı bir Rum'a başvurulur. Onun "sansüre takılmayacak senaryo hazırlama yöntemi" ile meşhur olan Daktilo Demir'in "asıl hüneri, senaryodaki kaba ve aşırı her noktayı mizahla, hafiflikle ve tatlılıkla masalimsi bir hayat ayrıntısına getirmesiydi". Bu anekdot, bu çalışmanın dile getirdiği kısıtlılıkların bir örneğini içinde barındırır: Salt ticari kaygıların önplanda oluşu ve vasat ürünlerin çokluğunda sanatsal kaygıların ikinci plana atılması...

³ İşletme bölgeleri ve seyirci dağılımı için bkz. Tablo 2, s.19.

na bölgesi için aksiyon sahneleri fazla olan filmler beklenirdi (Abisel, 2005:106-107). Bir başka deyişle işletmeci egemenliği, sinemasal üretimin ve onun sunulmasının her kertesine sinmiş durumdaydı. Film yapımcıları, işletmecilerin verdiği avansa muhtaç olduğundan sanatsal ve estetik açıdan farklı girişimlerde bulunma şansından, sinema fikrini besleyecek çabalara girişme fırsatından yoksundular. Öte yandan, Türk sinemasının genetiğine nüfuz etmiş bir diğer sorun olan sansür, kâr etme güdüsünün baskın olduğu bir olağında daha da yoğun bir hâl almaktaydı. Film yapımcılarına avans vermiş olan işletmeciler, potansiyel gelirlerini riske atmak adına sansür kurullarında sorun yaşamayacak senaryo ve film talebinde bulunmaktaydı. Yaptıkları yatırımın sonucunu almada problemle karşılaşmak istemeyen işletmeciler, kaynak ayırdıkları projelerin sansüre takılma ihtimalinden dahi rahatsızlık duymaktaydı (Abisel, 2005:107-108). Burada, bir bakıma oto-sansürün kurumsallaşmasından söz edilebilir. Bu “kendi kendine” dayatma neticesinde, işletmeci kaygılarının, sinemasal ve estetik kaygıların tümüyle önüne geçtiği bir sinema pratiği, birbirinin benzeri ve “sorun yaratmayacak” ürünlerin seri üretiminden fazlası olamamıştır (Tablo 1, bu seri üretimin yoğunluğuna işaret etmektedir. Tablo 2 ise, 70’lerin hemen başındaki işletmeci bölgeleri ve seyirci sayısını göstermektedir).

Film yapımının işletmecilik ile bu denli iç içe geçmesi; bir başka ifadeyle, gerçekleşme imkânını ona bu denli bağlaması Türk sinemasının kısa vadeli ticari hesaplarla düzenlenmiş, sinemasal gereklilikleri gözetecek bir şekilde kurumsal pratikler edinmemesi ile doğrudan bağlantılıdır. Tablo 1’de, özellikle de 70’lerin ilk yarısındaki yüksek film sayısı – 1972’deki 299 sayısı o zamana değin en yüksek sayıyı ifade etmektedir – işletmeci işleyişin sinemaya dayattığı bir zorunluluktan ibaretti. Türk sinemasını oluşturan paydaşlar, işletmeciden set çalışanına, salon sahibinden yapımcısına, ödeme-

lerini senet, bono ya da çek üzerinden alabiliyor; fazlasıyla kırılğan olan bu işleyişte kazanan, uzun vadeli alacağını hemen tahsil etmek isteyenlerin başvurduğu senet kırıncılar oluyordu. Ödemedeki en ufak bir aksaklık, mevcut sağlıksız işleyiş nedeniyle, hemen herkesi sarsıyor, intiharlara dahi yol açabiliyordu (Abisel, 2005:109). Öte yandan, 1970’ler gibi hak mücadelelerinin yoğun olduğu bir dönemde, sinema çalışanlarının örgütlenme çabalarının somut sonuçlar vermemesi, belki de verememesi, bu kırılğan yapının sürekliliğine katkıda bulunmuştur (Dorsay, 1989:21).

Sinemanın işletmeci mantığının hükmünde kırılğan ve sağlıksız işleyiş, sanatsal üretimin seyrini, içeriğini belirlemede sinemasal kaygılara yer bırakmamakta, bu doğrultuda her karar sinemayı tepkisel bir konuma sabitlemekteydi. Bir başka ifadeyle Türk sineması, bünyesindeki kırılğan yapıyı sürdürebilmek adına kârın sürekliliğini sağlamak zorundaydı. Bu sebeple de Batı’da uzun yıllar alan ve oldukça dikkatli, sabırlı bir şekilde gerçekleşen geçişler, Türk sinemasında çok kısa bir sürede, koşulların yeterli olup olmadığı üzerinde düşünülmeden, yaşanmaktaydı (Dorsay, 1989:16). Siyah – beyaz film-den renkli filme geçiş, böylesi kâr güdüsüyle, sanatsal kaygıları geri planda bırakacak şekilde, bir tür “oldu – bitti” ile gerçekleşen bir olaydır. 1960’ların sonlarına doğru ve 70’lerin başında sinemasal tutkudan yoksun, salt ticari kaygılarla çekilen birbirinin benzeri seri üretim filmler seyirciyi sinema salonlarından çekilmeye zorladığında, ilk kez 1950’lerde denenen ve pek rağbet görmeyen “renkli” filmler gündeme gelir. İki yıl gibi kısa bir süre içinde renkli film sayısı, o zamana değin Türk sinemasının esas pratiği olan siyah – beyaz film sayısını geçer. Bu “hızlı atılım”, beklendiği gibi hızlı bir şekilde seyirci sayısını arttırsa da, Türk sinemasının belli bir estetik olgunluğa ve sanatsal deneyime sahip olduğu siyah – beyaz filmdeki kaliteyi sunamaz (Dorsay, 1989:13). Nitekim Türk sinemasının teknik

olanaklarının böylesi bir geçişe hazır olmadığı da göz ardı edilmiştir. Aslanan, seyircinin “renkli yerli filme” gösterdiği ilgi olunca, renkli filmlerin yol açtığı maliyetler ve bunların karşılanıp karşılanamayacağı gibi bir sorun gündeme gelmemiştir. Ülkenin genelindeki iktisadi sıkıntılarının kendini iyiden iyiye hissettirmesiyle birlikte, renkli film yapımındaki artış işletmeciler ve yapımcılar için karşılanması zor maliyetler yaratmaya başlar (Abisel, 2005:109-110). Görüldüğü üzere, salt işletmecî mantığının kendi kısa vadeli çıkarları uğruna sinema üretimine müdahalesi, sinemasal estetik ve altyapısal imkânları ikinci plana atması yeni bir sorun yaratır. Burada dikkat edilmesi gereken husus, işletmecî mantığı ile sinemasal üretim arasındaki uyumsuzluğun, salt ticari kaygılar gözetilerek “çözüm” diye alınan kararlar neticesinde hem işletmecilere hem de sinema sanatına zarar veriyor olmasıdır. Bir başka ifadeyle, işletmecî mantığının, farklı bir düzey olarak, sinemasal üretimde, onun doğasını ve sanatsal kaygılarını göz ardı edecek şekilde tek belirleyici olması, sadece sinemaya değil, kendi işleyişine de zarar vermektedir. Niteliksiz ve benzer yapıtlar karşısında kaybedilen seyirci kitlesini yeniden kazanmak adına, ticari kârı önplanda tutarak alınan kararlar çok geçmeden bu kararların sorumlusu işletmecî mantığı da bir çıkmaza sürüklemektedir.

İşletmecî egemenliğinin sinemanın sanatsal kaygılarını göz ardı ederek dayattığı renkli film maliyetleri yükselttiğinde, işletmecilerden aldıkları avanslarla filmlerini çekmeye çalışan yapımcılar da, malî dengeyi sağlamak için, zaten kısıtlı olan imkânlardan da tavizler vermeye başlar. Örneğin, aydınlatma, renk düzeni gibi özel ilgi gerektiren alanlarda renkli filme uygun teknik olanaklar kullanılmaz. Böylelikle, salt sanatsal içerik açısından değil, görüntü kalitesi açısından da, siyah – beyaz filmin gerisinde bir ürün ortaya konulmuş olur. Bir diğer deyişle birbirinin benzeri film öykülerindeki

gerçekdışılığa renkli film için yeterli olmayan teknik olanaklardan kaynaklı bir gerçekdışılık da eklenmiştir (Abisel, 2005:110-111). Temel kaygı işletmecî bakış açısından belirlendiği ölçüde, yani masrafların artmaması yönünde olunca, hem teknik hem de sanatsal anlamda büyük bir yatırım gerektirecek olan renkli film tercihi trajik vakalara da yol açmaktaydı: “Kodak’la başlayan çekim Fuji ile bitebiliyordu” (Abisel, 2005:111). “Abdurrahman Color” espri-sini gerçekliğe taşıyan bu durum, eldeki imkânlar üzerinden salt ticari kaygılarla hareket etmenin sinemayı gülünç kılan bir sonucuydu.

1970’lerin ikinci yarısından itibaren, kendisini öncelikle döviz sıkıntısı olarak gösteren krizin neticesinde ülkenin ekonomik durumunun iyiden iyiye bozulmasının yanı sıra, tümüyle ticari kaygılarla hareket etmeye zorlanan Türk sineması yeni bir “meydan okuma” ile karşılaşır: Televizyonun yaygınlaşması... Televizyon, dönemin kaliteli yayınlarının da etkisiyle, özellikle kadın ve çocukları, aileleri sinema salonlarından çekmeye başlar (Dorsay, 1989:16). Bunun üzerine, işletmecî mantığının kontrolündeki Türk sineması bir tercih yapmak durumunda kalır. Bu doğrultuda, evine kapanan kadın ve çocuk yerine, erkek seyirciye hitap etmek; dolayısıyla da, televizyonda olmayana ona sunmak zorunda hisseder kendisini⁵. Seks filmlerine, ucuz şiddet dolu filmlere giden yol bu şekilde açılmış olur. Seks filmleri, ekonomik sıkıntılarının yanında televizyona karşı da yaşama savaşı veren sinemanın “bilinçsizce sarıldı-

⁵ Okuyucuyu yine *Masumiyet Müzesi*’ne, romanın ana kahramanı Kemal’in bu noktadaki tanıklığına, “8 Kasım 1979 günü Akşam gazetesinin “Cemiyet” başlıklı dedikodu sütunundan” aktardığı yazıya davet etmek istiyorum: “Hollywood ve Hindistan’dan sonra Türkiye’nin dünyada en çok film çeken üçüncü memleket olduğunu söylemek hepimizin hoşuna gider. Ama durum ne yazık ki değişiyor: Vatandaş akşamları sokağa çıkmaktan korkutan sağ-sol terörü ve seks filmleri, ailelerimizi sinema salonlarından uzaklaştırdı. Değerli Türk sinemacıları da film çekecek seyirciyi ve sermayeyi bulamaz oldu”(Pamuk, 2008:404).

ğı can simidi, bir son kurtuluş umuduydu” (Dorsay, 1989:17). Trajik bir yan vardır bu umutta. İşletmeci zihniyetin egemenliğindeki Türk sineması, varlığının haklılığını ispatlamak, kendi farkını ortaya koymak için kendisine büyük zarar verecek bir tercihte bulunmuştur. Öte yandan, bu tercihin içerisinde, Nurdan Gürbilek’in (2012:20) ifade ettiği gibi, daha en başından kendisini “pis bir şey” olarak tanımlamış bir pornografi yer almaktaydı. Müstehcenlik ile güldürüyü yaşamın merkezine koyan, bir başka ifadeyle, gösterme iddiasında bulunduğu cinselliği bile bir komedinin parçası kılan bir girişimdi bu (Gürbilek, 2012:20-21). Ciddiyetin parodisi, gülünçlüğün iktidarıydı bu; bizatihi ticari mantığın, işletmeci zihniyetin hükmettiği sinemayı mahkûm ettiği bir gülünçlük...

Türk sinemasının her türlü sanatsal ve estetik kaygıdan uzak bir gülünçlüğün mekânı kılınmasının temel sorumlusunun işletmeci zihniyetin hâkimiyeti olduğu aşikârdır. Sinemanın serüvenini, her türlü sinema fikrinden, sanatsal kaygıdan uzak tutarak, salt maliyetler üzerinden belirleyen işletmeci mantık, bir zorbalık pratiği olarak, ticari bakış açısından özellikle 60’ların ilk yarısında binbir zorlukla elde edilmiş sinema deneyimini gülünç seks filmlerine indirgemeyi başarabilmiştir. Bu indirgemeci tavrın uzun vadeli sonucu ise, özellikle Anadolu’da sinema salonu kültürünün silinmesi olmuştur. Seks filmleri ve şiddet sahnelerinin eksik olmadığı, Batı taklidi melodramlar aileleri iyiden iyiye sinema salonlarından çekmiştir. Seyircisinin büyük bir bölümünü yitiren sinema salonları, kendilerini yenilemek, bir diğer ifadeyle, yatırım yapmayı bıraktılar ve konforsuz, izbe mekânlara dönüşür; bazıları ise, pasaj ya da garaj hâlini alır (Abisel, 2005:114). Sinema salonları, böylelikle, belleklerden, belki de hiç hak etmedikleri şekilde silinmeye başlar.

4. Yılmaz Güney ve Diğer Yönetmenler

İşletmeci zihniyetin 70’li yılların Türk sinemasında yol açtığı sanatsal yozlaşma ortamında, Yılmaz Güney’in filmleri “sinemanın onurunu sürdüren” filmler arasında en başta yer almaktadır (Dorsay, 1989:18). Taklit ve ucuz film bolluğunda Güney’in filmleri – her ne kadar “vurdulu-kırdılı” Çirkin Kral dönemi filmleri de olsa – insana dönük, sokağa dönük bir sinemanın izlerini taşır. Onun sineması “yaşayan bir sinemadır”; çünkü kendi yaşamından izler barındırmaktadır (Özgüç, 1988a:12). Güney’in 1970 yılında vizyona giren *Umut* filminin yanı sıra, *Acı* (1971), *Arkadaş* (1974), *Zavallılar* (1974), *Sürü* (1978) gibi filmleri de 70’li yıllara damgasını vurmuştur. Güney, sinema yorumuyla, kendi “hocası” olan önemli yönetmenleri de etkiler: sinemacılar döneminin “Muhsin Ertuğrul”u Lütfi Ö. Akad ve Atif Yılmaz, Güney’den görülür bir şekilde etkilenirler. Nitekim, Akad’ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesi Güney’in 1971-72 yıllarındaki çalışmalarının izlerini taşır (Dorsay, 1989:18).

Güney’in, Türk sinemasına sinmiş olan sanatsal yozlaşmışlıktan sıyrılmasının en önemli nedeni, her ne kadar Yeşilçam formlarında “popüler” filmleri olsa da, sinemaya “dışarıdan” dahil olmuş, bir “outsider” olmasıyla ilgili olabilir. Ailesi, kan davası nedeniyle, Siverek’ten Adana’ya göç etmiş, 60’lı yılların ortasında “boğaz tokluğuna” senaryolar yazmış, yazdığı senaryolar farklı isimlerce sahiple edilmiş olan bir figürdü Güney (Özgüç, 1988b:19-22). Bir başka ifadeyle, 60’lı yıllarda toplumla arasında köprü kurmak isteyen sinema ve aydın kesimine nazaran, bizatihi o toplumun içinden gelen biriydi. Filmlerinde, bu bakımdan, Halit Refiğ’in yukarıda değindiğimiz “Türk insanını yanlış yorumlama” ya da “yaşayan gerçekleri değil, zihindeki kavramları yansıtmaya” gibi durumlara rastlanmaz. Dolayısıyla bir zamanların sinemacılarının düştüğü açmazla düşmemesini sağlayan ve 70’li yılları “kesinlikle Gü-

ney'li yıllar" (Dorsay, 1989:19) kılan husus Güney'in Türk sinemasında her şeyden önce bir "outsider" olmasıdır, denilebilir.

Sonuç

Pierre Bourdieu (1997:103) *alan* kavramını, her şeyden önce, kendi işleyiş yasalarına sahip bir uzamdan söz etmek için kullanır. Her alanın, onu diğerlerin farklı kılan, genel yasaları vardır. Dolayısıyla, her alanın, kendi kuralları düzleminde tanımlanan özgül hedefleri, çıkarları söz konusudur. Bu hedefler ve çıkarlar, onu diğer alanlardan ayıran karakteristiğe gönderme yapmaktadır ki, farklı alanların amaç ve çıkarlarıyla bir tutulamaz, onlar indirgenemez. (Bourdieu, 1997:103). Bir başka ifadeyle, alanın kendine özgü çıkarları, o alanın diğerlerinden farkını kurar; onun özgünlüğünün koşulunu ifade eder. Bu bağlamda, çıkar, Bourdieucü çerçevede, bir alanın kendi yasalılıkları çerçevesindeki özgün işleyişine *kayıtsız olmama hâlidir* (Bourdieu, 1994:149). Bu kayıtsız olamama hâli, söz konusu alanın diğer alanlardan farkını idrak etme, onun "farkını görme" kapasitesiyle doğru orantılıdır. Alanı özgün kılan farkı idrak etmek; onun öteki alanlardan farklı olduğunu söylemek, alanın kendine özgü hedeflerini tanımak, dahası onu anlamlı bulmak demektir (Bourdieu, 1994:150).

Alanın yasalarını, hedef ve çıkarlarını anlamlı bulmak, onun farkını görmek, o alana özgü *habitus* sahip olmak demektir. *Habitus*, mevcut alana dair olağan yatkinlıklar sistemidir (Bourdieu ve Wacquant, 2014:90). Söz konusu alana dair işleyişin ve anlamın "pratikte öncelenmesini" ifade eder (Bourdieu, 1994:170). Bir alana dair işleyiş ve mantık, o alana özgü yatkinlıklara sahip olunursa bir anlam ifade eder; dahası, o alan içinde olmak bir anlam kazanır. *Habitus*, alanın işleyişine ve yasalılıklarına dair "anlam sorununa" sahip olmama durumudur, bir diğer ifadeyle. Bir alanı, diğerlerinden ayıran

farklılığı görmenizi mümkün kılan, o alana uygun habitusa sahip olmanızdır.

Alan, çıkar ve habitus kavramları üzerinden 70'ler Türkiye'sindeki sinemaya bakıldığında, bir alan olarak sinemanın farkının, farklı alanlardaki aktörlerce silindiği görülür. Bir başka deyişle iktisadi alanın aktörlerinin, kendi alanlarının yatkinlarıyla, sinema alanın gerektirdiği sanatsal ve estetik kaygıları tahrip ettiği aşikârdır. Alanlar arasındaki farkın silinmeye yüz tuttuğu durumda, ne sinema bir alan olarak kendi özgünlüğünü muhafaza edebilmiş ne de iktisadi alanın aktörleri, kendi çıkarlarını dayattıkları sinema alanında tatmin edici bir sonuç elde edebilmiştir. Sinema alanına, iktisadi alanın mantığını ve işleyişini getiren aktörler, sinemasal habitus noktasında yoksunlukları nedeniyle, sanatsal kaygılarda bir anlam görme kapasitesinden yoksundu. Daha somut bir ifadeyle, salt maliyet kaygısıyla sinemanın yönünü belirlemeye odaklanan işletmeci mantık, sinemanın sanatsal içeriğini, onun anlamını yozlaştırmıştır. Dahası farklı bir alanın özgül yasalarına, yani onu var eden genetik kodlara müdahalesi, iktisadi alanın aktörleri içinde anlamlı bir sonuç üretmemiş; neticede varılan nokta, sanatsal kaygıdan yoksun, seyircisini yitirmiş bir sinema olmuştur. Comte-Sponville'in ifade ettiği düzeyler arasındaki karmaşanın yarattığı gülünçlüğü zorbalarına paralel olarak şu ifade edilebilir: 1970'ler Türkiye'sinde sinema alanı, kendisiyle uyumsuz habitusa sahip iktisadi alanın aktörlerince, kuralları, işleyişi, çıkarları tahrip edilmiş bir alandır. Bir başka ifadeyle, işletmeci mantığın, sinemasal yaratıma içkin anlamı görmesi, salt maliyet kaygısıyla yol açtığı zararı fark etmesi, habitus farklılığı/uyuşmazlığı gereğince çok zordu. Benzer bir fark görememe hâli, tiyatrocular döneminde "tiyatromsu filmler" denen amorf ürünleri ortaya koyan Muhsin Ertuğrul ve sinema alanı ilişkisinde de söz konusudur. Nihayetinde, Türkiye'de kültürel üretimin önemli bir parçasını ifade eden sinema alanı, uzunca bir süredir, onun

dilini ve anlamını fark etme kapasitesinden, ona dair habitustan yoksun, farklı alanın aktörlerince biçimlendirilmek istenmiştir. Netice olarak varılan, sinema alanını farklı alanların çıkarlarının zorbalığına mahkûm etmek olmuştur. Böylelikle, sinema kendi varoluşunun “parçalı nedeni”, salt bir kâr aracı hâline gelmiş, sinema olarak adlandırılan ürüne bütünüyle kendi doğasını aktaramamıştır. Aksine, farklı alanların aktörlerinin ve çıkarlarının müdahalesi, sinemanın, kendi farkını olumlamasını engellemiş ve onu kendine özgü işleyişi sürdürmediği, doğasını açığa vuramadığı bir edilginliğe hapsedmiştir.

Tablolar

| Yıl | Film Sayısı |
|------|-------------|
| 1970 | 218 |
| 1971 | 274 |
| 1972 | 299 |
| 1973 | 196 |
| 1974 | 184 |
| 1975 | 257 |
| 1976 | 161 |
| 1977 | 124 |
| 1978 | 127 |
| 1979 | 197 |
| 1980 | 71 |

Tablo 1: 1970-80 Arası Yıllara Göre Film Dağılımı (Özgül: 2010).

| Bölge | İl Sayısı | Salon | Seyirci |
|-----------|-----------|-------|-------------|
| Adana | 21 | 463 | 37.335.472 |
| İzmir | 12 | 646 | 51.427.031 |
| Ankara | 6 | 216 | 29.474.552 |
| Samsun | 16 | 238 | 20.420.363 |
| Marmara | 9 | 343 | 27.288.164 |
| Zonguldak | 2 | 82 | 13.149.007 |
| İstanbul | 1 | 436 | 67.402.721 |
| Toplam | 67 | 2424 | 246.497.310 |

Tablo 2: 1970'lerin Başında Sinema İşletme Bölgeleri, Salon Ve Seyirci Sayıları (Abisel: 2005:106).

Kaynakça

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.

Bourdieu, P. (1994). *Pratik Nedenler*. (Çev: Hülya Tufan). İstanbul: Kesit.

Bourdieu, P. (1997). *Toplumbilim Sorunları*. (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Kesit.

Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji için Notlar*. (Çev: Nazlı Ökten). İstanbul: İletişim.

Comte-Sponville, A. (2012). *Kapitalizm Ahlâki midir? Zamanımızın Kimi Gülünçlükleri ve Zorbalıkları Üzerine*. (Çev: Dilek Yankaya). İstanbul: İletişim.

Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix.

Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sineması*. İstanbul: İnkılâp.

Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.

Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt 1*. İstanbul: Kitle.

Özgüç, A. (1988a). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. İstanbul: Afa.

Özgüç, A. (1988b). *Arkadaşım Yılmaz Güney*. İstanbul: Broy.

Özgüç, A. (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*. Hyderabad: Horizon Int.

Özgül, Y. (2010). *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi 1914-1961 Cilt 1*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Pamuk, O. (2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Spinoza, B. (2011). *Ethica*. (Çev: Hilmi Ziya Ülken). Ankara: Dost.

Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya.

Zürcher, E. J. (2017). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev: Yasemin Saner). İstanbul: İletişim.

TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE TİYATRONUN İŞLEVİ VE YÖNTEMİ

Birce SEMERCİOĞLU *

ÖZET

İlkel ritüellerden gelişen tiyatro düşüncesi, insanlık tarihi ile doğru orantılı ilerlemiş, tarih boyunca içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal koşullardan etkilenerek, dönemin ihtiyaçları doğrultusunda birçok şekilde yorumlanmıştır. Tiyatroya, farklı perspektif ve yöntemler ile ele alınmakla birlikte, temelde toplumu eğitime misyonu yüklenmiştir. Antik Yunan'da düşünürlerin belirlediği kriterler doğrultusunda ahlaklı ve erdem sahibi bireyler hedeflenirken estetik kaygı da güdülmüş, Antik Roma'da ise insanları aile yaşamına ve topluma uyumlu hale getirmek için bir araç olmuştur. Tek tanrılı dinlerin doğuşu, tiyatroyu pasif bir konuma yerleştirmiş ve dini otoritelerin tekelinde bir propaganda malzemesine dönüştürmüştür. Rönesans ile birlikte ortaya çıkan yeni düşünce biçimlerinden etkilenen tiyatro bu kez insana yönelmiş, ancak dünya savaşlarının yaşattığı büyük umutsuzluğa dek eğitim işlevi tam anlamıyla kırılamamıştır. İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılın ilk çeyreğinde ise tiyatro düşüncesi için, dünya savaşlarının etkisiyle ortaya çıkan ve öncü akımlar olarak anılan yeni yaklaşımlar bir dönüm noktası olmuştur. Bu çalışmada, günümüzde yeni yollar arayan tiyatronun konumunu daha iyi anlayabilmek için işlevini belirleyebilmek düşüncesiyle, tarih boyunca tiyatroya yüklenen işlevler, literatür taraması yöntemiyle, kronolojik seyri ile ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Tiyatro Tarihi, Tiyatronun İşlevi, Çağdaş Tiyatro

* Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı,
Dramatik Sanatlar Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi – bircesemercioglu@gmail.com

THE FUNCTION AND METHOD OF THEATER IN THE HISTORICAL DEVELOPMENT PROCESS

Birce SEMERCİOĞLU

ABSTRACT

Developed by primitive rituals, the idea of theatre has improved throughout the history of humanity as being influenced by the political and social conditions in which it went through, and interpreted in different ways according to the needs of the time. Theatre has been approached by various perspectives and methods, but fundamentally provided with a role to educate society. In Ancient Greek, it aimed at individuals with certain morals and virtues determined by thinkers while satisfying aesthetic norms. In Ancient Rome, on the other hand, it was instrumentalized to make people yield to the terms of family and society. The birth of monotheistic religions put it into a passive position, and it became a propaganda material under the monopoly of religious authorities. Under the influence of new thoughts arising out of Renaissance, theatre directed its attention towards humans, but kept its function of education until the great despair caused by the world wars. During the first quarter of the 21 st century, together with new leading approaches that has emerged from the impact of two World wars, the idea of theatre is going through a new turning point. With the purpose of developing a better understanding of its position, this study aims to clarify the function of theatre which is in search of new ways for itself, by looking into the functions attributed to theatre throughout history in a chronological manner through a literature survey.

Keywords: History Of The Theatre, Function Of Theater, Contemporary Theatre

Giriş

"İnsan yaşamı içinde, tiyatro olgusunun yerini doğru bir yolda saptayabilmek için her şeyden önce bu sanat dalının toplumdaki görevini açık ve seçik ortaya koymak gerekir. Çünkü tiyatro, bir arada, topluca yaşayan insanların -tek tek değil- yine topluca katıldıkları bir anlatım aracıdır." (Nutku, 1972: 75)

Tiyatro düşüncesi, var oluşundan günümüze dek, bulunduğu coğrafyaya bağlı olarak, siyasal ve toplumsal koşullar, dini inançlar gibi birçok farklı durumdan etkilenerek gelişmiş ve her dönemde farklı yorumlarla karşılaşmıştır. Amaç ve yöntemleri farklılık göstermekle birlikte, diğer sanatlardan ayrılarak temelde eğitici olma görevi yüklenen tiyatrodaki, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde, yeni anlatım yolları aranmaya devam edilmektedir. Bu çalışmada, tarihsel gelişim süreci doğrultusunda, tiyatroya yüklenen işlevler ve bu işlevleri gerçekleştirmek için uygulanan yöntemler ele alınarak, tiyatronun günümüzdeki konumu ve gereksiniminin tespiti amaçlanmaktadır.

Tiyatronun kökenleri, öykü anlatıcılığı veya ritmik danslar gibi farklı temellere de dayandırılmakla birlikte, genel görüşe göre ilkel ritüeller olarak kabul edilmektedir (Brockett, 2000: 19). Doğanın düzenini, döngüsünü anlamlandıramayan ilkel insan, insanüstü güçlerin varlığına inanmış ve bu güçlerle etkileşim sağlayabilmek için birtakım bedensel hareketler ve sesler kullanma yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntem ile isteklerini ve şükranlarını, *doğanın düzenini sağlayan* bu güçlere ileterek, koşulları değiştirerek üstünlük sağlamayı amaçlamışlardır (Nutku, 2001: 15). Zamanla bu hareketler ve sesler belli bir düzen ve farklı anlamlar kazanmıştır. Ava çıkmadan önce avın iyi geçmesi, iyi geçen av için teşekkür, verimli mevsimlerin tekrar gelmesi ve bolluk bereket olması için yakarış gibi amaçlarla gerçekleştirilen bu ritüeller insanüstü güçlerle bir etkileşim yolu olmasının yanı sıra, henüz sözlü veya yazılı bir dil

geliştiremeyen ilkel insanın birbiri ile iletişimini de sağlamış, birbirlerine bilgi ve geleneklerini de bu yolla aktarmışlardır. Elbette bu şekliyle bir sanatsal faaliyetten ya da günümüzde taşıdığı anlamıyla tiyatrodan bahsetmek mümkün olmamaktadır ancak zamanla gelişen toplumlarda, gelişen ihtiyaçlar doğrultusunda bu ritüel yapısı evrilerek teatral biçimini kazanmıştır.

1. Antik Yunan

Bu dönemde, gelişen düşünce yapısı ile birlikte ilgi ve merak insana, insanın doğayla ilişkisini anlamaya yönelmiştir. Sanat, varlığı kabul edilen ve hakkında fikirler sunulan bir olgu durumundadır. Dönemin önemli düşünürü Platon, *Devlet* adlı eserinde sanatı, toplumu eğitmeye katkısı doğrultusunda değerlendirebilir. Bu amaç dışında yapılan tiyatroyu, gereksiz heyecan uyandırması ve düzeni tehdit etmesi bakımından zararlı bulmaktadır.

Antik Yunan'daki tiyatro düşüncesi, günümüzde tanımladığımız anlamda tiyatro düşüncesinin temelini oluşturması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde, ritüel yapısı değişerek farklı bir boyut kazanmış, tiyatroya, toplumu eğitime ve estetik duyguyu geliştirme işlevleri yüklenmiştir. Akla ve sağduyuya uygunluk aranmış, olanı değil, ideal olanı göstermek koşulu ile bu eğitim misyonu sağlanmak istenmiştir.

İlkel ritüel yapı, Antik Yunan'da şarap ve bereket tanrısı Dionysos için yapılan şenliklerde, dans edilip söylenen *dithyrambos* şarkıları ile varlığını sürdürmekte iken, koronun söylediği bu şarkılara, yanıt veren bir kişi de eklenerek ilk diyalog yapısı oluşturulmuş, zamanla ikinci, üçüncü oyuncu ve dekor da eklenerek teatral biçime ulaşılmıştır. Belli kurallara göre hazırlanan ve sahnelenen tragedya ve komedya türleri ortaya çıkmıştır. Aristoteles, tragedyanın ve komedyanın tanımını yaptığı ve kurallarını be-

lirlediği *Poetika* adlı eserinde tragedyanın işlevini “Uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu tutkularından temizlemektir.” şeklinde açıklar. Bu temizlenme, korku ve acıma gibi insana zarar veren duyguların terk edilmesiyle mümkün olacaktır. Tiyatroda bu duygular harekete geçirilmeli, seyircinin bu heyecanı yaşayarak tüketmesi sağlanmalıdır. Sonunda seyirci, *katharsis* yaşayacak; bu zararlı duygulardan arınmış olacaktır. (Şener, 2010: 45)

Aristoteles, *katharsis* kavramını, insanın kendine zararlı olan bu duygulardan arınma halini tanımlamak için kullanmıştır. Tam anlamıyla bir eğitim işlevi taşımamakta ancak insanı, zararlı duygulardan ve heyecandan arındırması nedeniyle topluma uyumlu bir hale getirecek olduğuna inanılmaktadır. Bu acıma ve korku duygularını uyandırabilmek, seyircinin kendini oyun kahramanı ile özdeşleştirme ile mümkündür. Hak etmediği halde felakete uğrayan oyun kahramanına acıyan seyirci, kendini onunla özdeşleştirebildiği noktada, aynı felakete uğrayabilme ihtimali karşısında korkuya kapılarak *katharsis* yaşar. Bunun gerçekleşebilmesi için, oyun kahramanı, seyirciye acıma duygusu uyandıracak şekilde estetik bir uzaklıkta olmalıdır. Ancak bu şekilde seyirciyi tedirgin etmeksizin gerekli olan seyirci yakınlığı doğacaktır (Nutku, 2001: 52). Ahlakî yönden idealize edilmiş ancak kusurları olan oyun kahramanı, zaaflarına yenik düşerek hata yapar (*hamartia*), bu hatasının sonucunda olaylar beklenenin aksi yönde gelişerek (*peripetie*) oyun kahramanını çıkmaza sokar. Hatasını fark eden ve sonuçları ile yüzleşmek zorunda kalan oyun kahramanı (*anagnorisis*), yıkıma uğrar. Mutlu başlayan oyun, mutsuzlukla son bulur. Seyircide acıma ve korku duygularını uyandırarak arınmasını sağlayacak tragedya, bu çerçevede yazılmalı ve gerçeğe uygun olmalıdır. Bu uygunluk, *olasılık* ve *zorunluluk* ilkeleri ile sağlanmaktadır. Bu ilkelere göre, gerçekte yaşanmamış olsa bile, yaşanma olasılığı bulunan bir olay seçilmeli, ana olayı meydana getiren olaylar, birbirine ne-

den sonuç ilişkisi ile bağlı olmalıdır. Böylece birlik ve bütünlük sağlanmalıdır.

Eylem birliğinin yanı sıra, tragedyada zaman birliği de aranmaktadır: “*Tragedya hikâyeyi, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır*” (Şener, 2010: 37). Oyun kahramanı, eylem ve zaman birliğine uygun koşullar içinde trajik hatayı yapmalı, baht dönüşü yaşamalı ve bilgisizlikten bilgiye ulaşmalıdır.

Tragedyalar, prolog, parodos, episod ve exodos olmak üzere dört temel bölümden meydana gelmektedir. Prolog, sahnelenecek olayların öncesi hakkında bilgi veren açılış bölümüdür. Böylece, yıkıma yakın bir noktadan başlatılan öykü, eylem ve zaman birliği çerçevesinde sonuçlandırılabilir. Prolog bölümünden sonra gelen parodos bölümünde koro şarkıları yer almaktadır. Her parodos arasında episodlar bulunmaktadır. Exodos bölümü ise sonuç bölümüdür, koro ve oyun kişilerinin çıkışını içerir. (Brockett, 2000: 29)

Bu dönemde tragedya değer görmüş ancak komedyaya geri plana atılmıştır. Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde tragedyaya oldukça fazla yer verirken komedyaya hakkında çok kısıtlı bilgi sunmaktadır. Tragedya ortalamadan iyi kahramanları ve mitolojik hikayeleri ile önem kazanmışken, komedyaya ortalamanın altı oyun kişileri ile gülünç durumları ele almıştır ve tragedya gibi değer görmemiştir. Ancak, komedyaya yazarı Aristophanes, komedyanın da yalnızca halkı eğlendirmekle sınırla kalmamasını, tragedya gibi eğitici bir işleve sahip olması gerektiğini savunmuştur. (Şener, 2010: 43)

Tiyatro, Antik Yunan’da insanı ahlaklı ve erdemli olması yönünde eğitime işlevi edinmiş, dönemin felsefi düşüncesi gereği ideal olana ulaşma çabası için bir araç olarak değerlendirilmiştir. Aristoteles, tiyatronun eğitici olma işlevinin yanı sıra estetik

duygu geliştirmesi görevi üstlenmesi gerektiğini de belirlemiştir. Belirli kurallara uyararak olması gereken düzeni yaratabilen bir yapıtın, özel bir hoşlanma duygusu yaratacağını öne sürmüştür. “Bu etki, ‘canlı bir hoşlanma duygusu’ (XXVI/5), ‘hoş bir etki’dir (XXVI/6). Burada anlatılan hoşlanma, gelişigüzel bir hoşlanma olmayıp ‘tragedyanın vermesi lazım gelen bir zevk’ olmalıdır (XXIII/6)”. (Şener, 2010: 47)

2. Roma

Antik Roma uygarlığı, Yunan topraklarına yayılarak Antik Yunan sanatından etkilenmiştir ancak tiyatro alanında yenilikçi bir yaklaşımı olmamış, Antik Yunan taklidinden öteye gidememiştir. Roma tiyatrosunda da eğitici işlevden bahsetmek mümkündür ancak Antik Yunan’da tiyatroya yüklenen eğitici işlevin yanı sıra görülen estetik kaygı, Roma’da yerini pratik yarara bırakmıştır. Antik Yunan komedyalarını uyarlayarak, insanları aile ve toplum kuralları konusunda eğitmeyi amaçlamışlardır (Şener, 2010: 56). Roma tiyatrosunda halk, toplum kurallarına uyumlu olmayı, din ve devlete karşı sorumluluklarını bilerek, itaat etmeyi öğrenir.

Romalı yazarlar, Antik Yunan etkisindeki tiyatro etkinliğini sürdürmek için direnmişlerdir; ancak kendi tiyatrolarını tanımlayıcı bir noktaya ulaştıramamış, Antik Yunan biçim kurallarına bağlı kalarak, eserlerini Roma toplumuna uyarlamak suretiyle, taklitten öteye gidememişlerdir. Estetik kaygı taşımayan, savaşçı bir devlet olan Roma’da tiyatro, eğlence ve vakit geçirme etkinliği olmaktan kurtulamamıştır. Aynı zamanda savaş ruhunu diri tutmak için, tiyatrodan kanlı gösterilere de yer verilmiştir.

“(…) Yunan tiyatrosunun devamı olmak isteyen bir tiyatro. Öte yanda kanlı gösteriler var. Bu gösteriler zamanla Roma tiyatrosunu eziyor, arkaya itiyor. (...) önce oyunların içine giriyor; sonunda da oyunlar büsbütün kalkıyor ortadan; Roma tiyatrolarında yal-

nızca gladyatörler seyrediliyor. Roma’nın yükselişi sırasında – Yunan Tiyatrosuna hiçbir zaman yaklaşılamamış da olsa – bir Roma tiyatrosu var ama Roma’nın duraklayışı, düşüşü sırasında, hükümetin dört elle sarıldığı kanlı gösteriler bu tiyatroyu yok ediyor.” (Fuat, 1970: 57)

Bu koşullar altında, gladyatör dövüşleri, araba yarışları gibi şiddet ve rekabet odaklı etkinlikler rağbet görürken, bu etkinliklerin arasına sıkıştırılan Roma tiyatrosu, eğlence isteyen halkın dikkatini çekebilme için şiddet ve cinsellik öğeleri barındıran bir yapı durumundadır (Brockett, 2000: 62). Bu haliyle Roma tiyatrosu, bir eğlence malzemesi ve otoriteyi besleyen manipülatif bir araç olmaktan öteye gidememiştir.

3. Ortaçağ

Hristiyanlığın doğuşu ile birlikte ortaya çıkan din otoriteleri, tiyatroyu tehlikeli bir unsur olarak görmüş ve düşmanca bir tavır sergilemişlerdir. İnsanlar zararlı heyecanlar uyandırdığını iddia etmiş, insanların dünyevi zevklerden uzaklaşarak ilahi olana itaat etmeleri gerektiği iddiası ile tiyatroyu yasaklamışlardır. Kilise, bundan sonra tiyatroyu tekeline alarak, sadece dinsel konuların işlenmesine müsaade etmekle kalmamış, halka dini öğretileri daha kolay aktarabilmek için, İncil’den bölümleri oyunlaştırarak kendi hazırladığı oyunları kilise bünyesinde sergilemiştir.

Zamanla kilisenin baskıcı ve otoriter tutumu sorgulanmaya başlanmıştır. Rönesans ile birlikte kiliseye olan güvenin kaybolması ve laik düşüncenin yayılması ile birlikte özgürleşen insan, kendine dönmektedir. Tiyatro da bu gelişmelerden etkilenmiş ve yazarlar din dışı konuları yazmaya yönelmişlerdir. Tiyatronun eğitici olma işlevini din dışı konulara yönelterek, toplumu ahlak yönünden eğitmesi gerektiği düşüncesi yaygınlaşmıştır. Ortaçağ’ın baskıcı

dinî yapısı ve Roma'da görülen dehşet ve cinsellik içeren yapı tamamen terk edilmiş, bayağılığa ve ahlak dışı davranışlara yer verilmemesi, hak, adalet ve barışı savunması gerektiği savunulmuştur.

Rönesans kuramcıları Antik Yunan tiyatrosunun kurallarını klasik ve değişmez bir yapı olarak benimseyerek, geliştirme yolunu izlemiş, böylece klasik dönemin temelleri atılmıştır. (Şener, 2010: 85)

4. Klasik Dönem

Antik klasiklere yönelen yazarlar, bu dönemde Aristoteles'in tragedya ve komedyanın kurallarını belirlediği Poetika'sına sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır. Bu kurallara daha belirleyici ayrıntılar da eklenerek değişmez kabul edilmiş ve herhangi bir esnekliği kabul etmeyerek eleştirmişlerdir. Öyle ki, Shakespeare dahi, klasik kuralları kısmen esnetmiş olmasından ötürü bu dönemde eleştirilerin odağı olur. (Şener, 2010: 112)

Bu dönemde tiyatro, sarayın ve aydınların sanatı olarak yer edinmiştir. Tiyatroyu, kurallarını belirlemek koşuluyla benimseyen saray otoriteleri, tiyatroya yasal düzeni koruma görevi yüklemiştir. (Şener, 2010: 92). Tiyatro, eğitici olma ve düzeni koruma işlevini sürdürmektedir. Ancak kesin kurallara sadık kalarak meydana getirilebilecek 'üstün' eserlerin, insanda hoşlanma duygusu uyandırması ve toplumsal düzenin korunması amaçlanmıştır.

Dönemin düşünürleri, sanatın, doğanın düzeni gibi bir düzene sahip olduğu derecede hoşla gitmekte olduğunu savunmuşlardır. Bu düzeni yaratabilmek, kesin ve değişmez kurallara bağlıdır. *"Bu kurallar evrenseldir ve ancak akılla saptanabilir. Güzeli yaratmak için, evrensel olan estetik kurallara uymak gerekir"* (Şener, 2010: 93). Saray ve soylu beğenisine hizmet eden tiyatrodan, ahlak ve üslupta uygunluk beklenmektedir. Bu sebeple öldürme, kan, cinsellik

gibi, Roma tiyatrosunda görülen sahnelere, bu dönemde yer verilmez. Oyunun yapısı içinde ihtiyaç duyulması halinde, genellikle bir ulak aracılığıyla anlatılarak seyirciye aktarılır.

Tragedyada oyun kahramanı, düzeni ve ahlaki değerlerini korumak için savaşmakta, gerektiğinde kendini feda etmektedir. Komedya ise aynı işlev doğrultusunda farklı biçimler kullanılmakla birlikte, düzene karşı gelen veya ahlaki değerleri yadsayan oyun kişisi gülünç düşürülerek cezalandırılmaktadır. (Şener, 2010: 92)

Klasik dönem tragedyalarında iç çatışmalar, dış aksiyonun yerine geçmiştir. Oyun kişileri kendilerini uzun konuşmalarla ifade etmekte, bir anlamda, sesli düşünmektedir. Kaygılarını, sorularını, çelişkilerini, çatışmalarını ve yargılarını yüksek sesle söyleyerek seyirciye aktarır.

Klasik dönemde, Antik Yunan'da olduğu gibi olasılık ve zorunluluk, gerçeğe uygunluk gibi biçim kurallarına bağlı kalınmış, şiirsel dil kullanılmaya devam edilmiştir. Eylem ve zaman birliği kuralları da benimsenmiş ve buna yer birliği kuralı da eklenerek, klasik yapının değişmez üç birlik kuralı meydana getirilmiştir. Yine Antik Yunan tragedyasının bölümleri göz önünde bulundurularak, kusursuz bir tragedyanın beş perde olması gerektiği kabul edilmiştir.

Klasik dönemde kesin kurallara bağlanan ve soylu beğenisine hizmet eden tiyatro, bu gösterişli haliyle halka hitap etmemektedir ve bu nedenle halk, tiyatrodan uzaklaşmıştır. 1789'da gerçekleşen Fransız İhtilali, ulaşabildiği tüm topraklarda özgürlük ve eşitlik düşüncesinin filizlenmesine neden olmuştur. Otoriteye duyulan koşulsuz güven sarsılmıştır. İnsanlar artık özgürlüğü talep etmektedir.

5. Romantik Dönem

Klasik dönem katı kuralcılığının reddedildiği bu dönemde, klasik kurallara tam anlamıyla sırt çevrilmemiş ancak gelişime ayak uydurularak kurallar esnetilmiştir. Düşünürler insana yönelmiş, tiyatro yazarları da bu gelişmelerden etkilenerek tiyatronun, seyircisini duygusal olarak etkilemesi gerektiğini öne sürmüşlerdir. Ticaretin gelişmesiyle orta sınıf güçlenmiş, soylu ve aydın kesime hitap eden tiyatrodan artık güçlenen orta sınıfa hitap eden günlük olaylara ve sıradan kişilere de yer verilmiş, günlük konuşma dili kullanılmaya başlanmıştır. Seyirci artık yüce kahraman hikayeleri yerine kendine daha yakın bulduğu daha sıradan kişilerin duygulandırılan, heyecan uyandıran hikayelerini izlemeyi tercih etmektedir.

Bu dönemde, akla ve sağduyuya verilen önem de etkisini kaybetmiştir. Klasik dönemde etkili olan, iyiye, güzele ancak akıl yoluyla ulaşılabileceği düşüncesine karşı, bu dönemde içe dönerek duygulara yönelme yolu benimsenmiştir. *"Sanat bir içe doğmadır, bir coşmadır, taşmadır; akıl ve mantığın baskısı altına giremez. Sezgiler, duygular kurallarla kısıtlanamaz, sanatçı ancak özgür bırakılırsa yaratabilir"* (Şener, 2010: 139). Klasik dönemde akla verilen önem, bu dönemde yerini duyguya bırakmıştır. Romantikler, akıl ve sağduyu sınırları içinde kalındığında özgür yaratının mümkün olmadığını, tanrısal gerçeğe ve insanın özüne ancak duyguları özgür bırakarak ulaşılabileceğini savunurlar.

Tiyatro bu dönemde de toplumu eğitme misyonunu taşımakla birlikte, klasik dönemden farklı olarak bunu seyirciyi duygulandırma yoluyla yapmayı hedeflemiştir. Seyirciyi duygusal olarak etkileyebilmek için, sahnede yanılısama (illüzyon) yaratılması gerekmektedir (Şener, 2010: 132). Bu illüzyonu yaratmak için birtakım sahne tekniklerinden faydalanılmıştır. İlk kez bu dönemde seyircinin oturduğu

alan karartılarak, sahne odak haline getirilmiş ve böylece seyirci ile oyuncu etkileşimini büyük ölçüde azaltarak, istenen estetik uzaklık sağlanabilmiştir. Aynı karartma işlemi sahne için de uygulanarak, sahne değişimleri ve hazırlığı seyirciye gösterilmeden yapılabilmekte ve seyircinin, sahne gerçeğine inanması kolaylaşmaktadır. (Nutku, 1963: 18)

Sahne tekniğindeki gelişmelerin yanı sıra biçimsel düzenlemeler de yapılmıştır. *İyi kurulu oyun* düzeni, bu dönem tiyatro yapıtlarının başarı ölçütü durumuna gelmiştir. Buna göre, olaylar, oyun kişilerinin bilmediği ancak dramatik çatışmayı yaratan bir sır üzerine kurulmaktadır. Seyirci, bu sırda ortak edilir. Olayların gelişimi boyunca seyirci meraklandırılmakta, türlü aksiyonlarla bu merak doruk noktasına ulaştırılmakta ve sonuçta düğümler çözülür.

Romantik dönem, eğitici olma görevini, insana yönelerek, onu daha iyi bir insan yapma amacıyla sürdürmüştür. Seyirciyi duygulandırma yoluyla vermek istediği mesajı vererek, seyircinin doğuştan sahip olduğuna inandığı iyiliği ortaya çıkararak geliştirmeyi hedeflemiştir (Karabulut, 2014: 25). Ancak, gelişen ve değişen dünya düzeni doğrultusunda romantik düşüncenin, gerçek yaşamdan ve toplumsal sorunlardan kopuk olduğu eleştirileri ile yeni bir düşünce şekli oluşmaya başlamıştır.

6. Gerçekçi Dönem

19. Yüzyıl bilimin öne çıktığı, sanat, psikoloji, sanayi ve adalet sistemi başta olmak üzere birçok alanda gelişmelerin yaşandığı bir çağ olmuştur. Özellikle bilimin ilerlemesiyle ortaya çıkan gelişmeler, diğer alanları etkilediği gibi sanat alanına da etki eder. Bu yüzyılda gerçekleşen savaşlar, devrimler ve bilimsel gelişmeler karşısında romantizmin bireysel meseleleri ve aşk hikayeleri önemsizleşmiştir. Böyle bir ortamda toplumsal sorunları ele alacak olan gerçekçilik düşüncesi gelişir. Gerçekçiliğin amacı,

burjuvaya hitap eden klasik ve romantik görüşleri bir kenara bırakıp, toplum sorunlarına eğilmek ve gerçekleri tüm şeffaflığıyla aktarmaktır.

Şimdiye dek üstünde durulmayan toplumsal sorunlar, bilimsel gerçeklik çerçevesi içinde ele alınmaya başlanmıştır. İnsanın, doğası ve çevresi ile ilişkileri anlatılır ve seyirci şimdiye dek karşı karşıya kalmadığı gerçeklerle bu dönemde yüzleştirilir. Gerçekçi tiyatrodaki amaç, seyirciye bilgi aşımak değil, gerçekleri olduğu gibi gösterip, bu gerçekler üzerinde düşünmesini sağlamaktır. (Şener, 2010: 185)

Özellikle bilim alanındaki gelişmeler bu dönemde yazarları etkilemiş ve bilimsel gerçeğe yöneltmiştir. Gerçekçi tiyatrodaki, kendine özgü deney ve gözlem yoluyla bilimsel olarak bilgisine ulaşılabilen gerçekler ele alınmakta ve bu gerçekler değiştirilmeksizin -önceki dönemlerde görüldüğü gibi idealize edilmeksizin- seyirciye aktarılmaktadır. Gerçeği olduğu gibi aktarabilmek için biçim yönünden de gerçeklik etkisi yaratmak gerekmiştir. Bu nedenle süslü şiirsel dil terk edilmiş, günlük konuşma dili tercih edilmiştir. Sahne görüntüsünün de gerçeğe benzemesi için özen gösterilmiş, aslına uygun dekorlar kullanılmaya başlanmıştır.

Romantizm ile birlikte klasik kalıpların aşımaya başlanmasından sonra gerçekçi düşünce bir adım daha ileri giderek, ahlak, doğruluk, adalet gibi konuları aşarak ahlakın, dinin ve siyasi otoritenin yasaklamalarını hiçe saymış ve gerçeği tüm çıplaklığıyla ele alma yolunu izlemiştir (Şener, 2010: 175). Göz ardı edilen gerçekleri seyirciye sunarak seyirciyi uyarma amacı taşımaktadır. *“Önemli olan seyircinin bir görüşü, bir yorumu, bir değeri benimsemesi değil, gerçeği tüm çıplaklığı ile görüp, onun hakkında rahatça düşünebilmesidir”* (Şener, 2010: 185). Tiyatronun eğitici işlevi bu anlamda gerçeği gösterme durumuna yönelmiştir. Gerçeği gösterebilmek ve seyircinin özdeşleşerek empati kurmasını sağ-

layabilmek için romantik yapıda kullanılan illüzyon, gerçekçi yapıda da kullanılmaktadır. Ancak bu kez illüzyon, seyircinin gerçekliğe inanmasını sağlamak amacıyla taşımaktadır. Sahne ile seyirci arasındaki dördüncü duvar mesafeyi sağlamakta, karartılan seyirci ışığı ile birlikte sahne, odak haline getirilmektedir. Oyunculardan da, rolleri ile özdeşleşmeleri, doğal ve gerçekçi oynamaları beklenmektedir. Bu anlamda, ilk kez bu dönemde oyunculuk teknikleri üzerine çalışmalar yapılmış, düşünceler üretilmiş, şimdiye dek alışlagelen yapay ve ağdalı oyunculuk, yerini doğal ve gerçekçi oyunculuğa bırakmıştır. Oyuncunun düşüncelerini seslendirmesi de, iç hesaplaşmalarını kendi kendine konuşarak seyirciye aktarması biçimi nispeten terk edilerek, anlatımda diyalog ağırlık kazanmıştır.

19. yüzyılın sonlarında, gerçekçi düşüncenin aşırı gözlemci ve deneyci duruşu eleştirilmeye başlanmıştır. Doğru bilgiye ancak deney yoluyla ulaşılabilirliğini iddia eden gerçekçilere karşı, düş gücünün de önemli bir yaratı gücü olduğunu savunan, Simgecilik, Yeni Romantizm, Estetikçilik gibi yeni görüşler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu akımlar kısa ömürlü olmuş ve tiyatro alanında aktif yer edinememişlerdir; ancak 20. yüzyıl tiyatro düşüncesi için bir basamak görevi görmüşlerdir. Gerçeklerin, bilimsel ölçütlerle yansıtılmasının, gerçeğe ulaşmak için yeterli olmadığını savunan bu görüşler, özde ve biçimde yenilik aramış, bu doğrultuda dilde ve sahne görüntüsünde düşsel olanı yaratmak amacıyla denemeler yaparak yeni yöntemler geliştirmeyi amaçlamışlardır.

7. 20. Yüzyıl Öncüleri

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan dünya savaşları ile birlikte toplumda oluşan umutsuzluk ve güvensizlik ortamında, mevcut sanat akımlarının bu yeni dünya düzeninin getirdiği karmaşayı yeterince aktaramadığı, beklentiyi karşılamadığı kanısı hakimdir.

Bu dönemde ortaya çıkan yönelimlerde, görülen gerçeğin ötesine, bilinçaltına yönelme başlar. Bu süreçte eş zamanlı olarak *Fütürizm* (gelecekçilik), *Ekspresyonizm* (dışavurumculuk), *Sürrealizm* (gerçeküstüçülük) gibi alışılmış kalıpların dışına çıkan akımlar gelişir. Bu akımlar temelde aynı kaygıyı ve amacı taşımakla birlikte, uygulama noktasında farklılıklar göstermişlerdir.

Savaşların ve makineleşmenin etkisiyle, ortaya çıkan Fütürist düşünceden etkilenen tiyatro insanları, makinelerin hızı ve devingenliğini sahneye taşımayı hedeflemiştir. Fütürizm, makinelerin gelişmesini desteklemiş ve sanatı da mekanik bir durum olarak ele almıştır. Savaşı desteklemekte, dünyanın ancak savaşlarla kurtulabileceğini iddiası taşımaktadır. Bir sanat eserinin saldırgan olması gerektiğini savunur. Olay gelişimi önemsizleşmiş, oyun kişileri sikkeli, mekanik seslere ve ışıklandırmaya önem verilmiştir. Oyuncu, dekordan bağımsız olarak ele alınmamakta, sahnede bir makinenin parçası gibi değerlendirilmektedir. Fütürizmle birlikte ilk kez seyirciyle oyuncunun arasındaki mesafenin kaldırılması girişiminde bulunulur ancak seyircinin tepkisi sebebiyle başarısızlıkla sonuçlanır.

Aynı dönemde iç yaşantının dışa yansıtılmasını temel alan dışavurumculuk düşüncesi gelişmiş, bu düşüncüyü savunanlar gelenekçiliğe, kuralcılığa, tüm akıl ve sağduyu sınırlarına karşı çıkılarak bilinçaltına yönelmiştir. Fütüristlerin savaş hayranlığına karşıdrlar ve makineleşmenin insan yaşamına etkisinin olumsuz olduğunu savunmaktadırlar. Dışavurumcular, savaşları fütüristler gibi coşkuyla karşılamamışlar, aksine insanın içinde var olan iyiliğe yönelerek kurulacak yeni dünya düzenini hayal etmişlerdir. Aynı nedenle Fütürizmin mekanikleşen ses, ışık, hız gibi unsurlarının aksine dışavurumcular, içsel olana yönelmişlerdir. (Karabulut, 2014: 94)

Sunulan gerçeğe sırt çeviren dışavurumcular, iç gerçeği ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır. Her ne kadar bilinçaltına yönelerek bireysel olanı ön plana çıkarmış olsalar da, nihai amaçları toplum düzenini yeniden kurmayı sağlamaktır. Bunun için önce insanı parçalarına ayırarak bilinçaltına kadar ulaşmalı, daha sonra bu parçaları ideal şekilde bir araya getirmek gerekmektedir. Ludwig Rubiner dışavurumculuğun amacını 1917'de şöyle açıklamıştır:

“Yaşamın amacı yalnızca ahlakidir. Biz bir an için insan yaşamına yoğunluk getirmek istiyoruz. Yüreği sarsan saldırılarla, tehlikelerle, korkularla insana toplumdaki sorumluluğunu hatırlatmak istiyoruz. Biz, hor görülen, süprüntü sayılanlarız. Biz kutsal kalabalığız. Çalışmak istemiyoruz, çünkü çalışarak yapılan işler ağır gidiyor, gelişim olmuyor: Biz mucizelere inanıyoruz. Bizim için yıkamak, dinsel bir kavramdır, yaratıcılıktan ayrılmayan bir kavram”. (Aktaran: Şener, 2010: 251)

Dışavurumcu tiyatro, karşı gerçekçi eğilimlerden de etkilenerek, dramatik akışı kırmış, gerçekçi görüntüyü bozarak içsel olanı yansıtmayı amaçlamışlardır. Dış gerçek yerini iç gerçeğe bırakmış, bir düş atmosferi yaratılmak istenmiştir.

Dışavurumcular, hayal ettikleri yeni dünya düzenine ulaşmak için mevcut düzenin yıkılması gerektiğini de savunmuşlardır. İnsanın, değişim için içinde mevcut olan potansiyelini açığa çıkarabilmenin, insana saldırarak, zorlayarak, tehdit ederek mümkün olabileceğini öne sürmüşlerdir (Şener, 2010: 251). Böylece öncelikle yozlaşmış insanı yıkarak yeni insanı yaratmak, yeni insanın kazandığı tinsel bilinçle yeni dünya düzenine ulaşmak mümkün olacaktır. *“Bu akımın temsilcilerinin en sık kullandıkları sözcükler ‘ütopya’, ‘yeni insan’ ve ‘başkaldırı’dır. Dışavurumcu sahneler de koşut adlar alır: ‘Coşku tiyatrosu’, ‘tinsel sahne’, ‘yarının tiyatrosu’ gibi.”* (Candan, 2013: 64)

1924 yılında Fransa'da gelişmeye başlayan gerçekte küstü düşünce de dönemin diğer öncü akımları gibi bilinçaltının önemini vurgular. Hayatın anlamsızlığı ve kargaşası karşısında bilinen gerçeğin ardındaki görülmeyen gerçeğe; bilinçaltına yönelir.

Dünyanın düzenini reddeder, sürrealistlere göre dünya bir kaosun içindedir. Bu kaosun nedeni, bilinçaltında bastırılmak zorunda bırakılan duygulardır. Çözüm ise, bilinçaltındaki tüm bastırılmış duyguları açığa çıkarmaktır. Kalıpları yıkmak için, kurallı tiyatronun başlangıcından itibaren edilgen kalan seyirciyi, aradaki görünmez duvarı kaldırıp, ayıp, yasak, günah gibi bağlarından kurtararak özgür bırakmayı amaçlamışlardır.

"Sürrealizm, bilinçaltının karmaşık, kopuk kopuk ve tutarsız imgelerinin ardına yönelerek, insanın kendi iç dünyasıyla yüzleşmesini amaç edilir. Bilincin ussal yapısıyla bilinçaltının düşsel yapısı arasında bir bağ kurularak, insanın bütünlüğe kavuşması hedeflenir. Ancak bu yolla düşünce özgürleşecek ve ruhsallık güç kazanabilecektir." (Karabulut, 2014: 103)

Sesler ve ışıklarla desteklenen sahnede dekor ya kullanılmamıştır ya da temel düzeyde, anlatılmak istenene hizmet eden minimal bir yapıda değerlendirilmiştir. Gerçek tamamen kırılarak, düş dahi aşılacak bir büyü atmosferi yaratılmak istenmektedir. Görülen ve bilinen gerçekten uzaklaşarak bilinçaltına yönelmişlerdir. Gerçek, bilinenin ötesinde bir formda keşfedilmeyi beklemektedir.

"İnsan yürümeyi taklit etmek istediğinde bacağa hiç benzemeyen tekerleği buldu. Böylece farkında olmadan sürrealizmi yarattı" ifadesiyle, sürrealist sözcüğü ilk kez kullanıldı. " (G.Apollinaire'den aktaran: Candan, 2013: 68)

Gerçeküstüçüler, öncelikle seyirci ile sahne arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı ve böylece ilkel ritü-

ellerde var olan ancak süregelmeyen iletişimsizliği ve kopukluğu ortadan kaldırmayı hedeflemişler, seyircinin edilgen bir konumda olan oturma düzenini değiştirerek, etkenlik kazanmaları için, dramatik olayın bir parçası haline getirmek için denemeler yapmışlardır. Sözü önemi azalmış, görsel iletişim ön plana çıkmıştır. Bu gelişmeyle tiyatro düşüncesinin, edebi değerinden çok görsel, performatif yapısıyla ön plana çıkması söz konusu olmaktadır. *"(...) Bu eşikte ortaya çıkan avangarde'in en belirgin katkısı, sanatı yüzlerce yıllık gerçekliği betimleyici işlevinden kopararak, anlık, performatif, gelip geçici varlığıyla değer bulmasını sağlamak olmuştur."* (Candan, 2013: 78)

20. yüzyılda ortaya çıkan bu öncü akımlar, kabul edilen tüm kalıpları aşarak yeni anlatım olanakları aramış ve denemeler yapmıştır. Bu arayışın amacı, insanın bilinçaltında gizlenen güçleri ortaya çıkarıp harekete geçirmek ve bu yolla yeni bir dünya yaratmaktır (Şener, 2010: 236).

Başlı başına bir tür olan epik tiyatro düşüncesini, günümüz tiyatrosuna öncü olma ve öncü akımlar olarak adlandırılan grupla taşıdığı ortak özellikleri nedeniyle bu çalışmada, 20. yüzyıl öncüleri başlığı altında ele alınmıştır. Gerçekleşen savaşlar ile birlikte halkın odağı değişmiş, politik sorunlara yönelmiştir. Her dönemde olduğu gibi tiyatro da mevcut yapıdan etkilenerek sorularını politik olana yönelmiştir.

Dramatik anlatımla 'hayat veren' tiyatro düşüncesine karşı, epik anlatım yolunu geliştiren Brecht; tiyatroya, oyuncuya ve seyirciye farklı görev ve işlevler yüklemiştir. Epik tiyatrodaki amaç seyirciyi eğitmek değil, bilgi aktararak düşünmesini sağlamaktır. Duyguları değil akli etkilemeye çalışmakta, bunu seyircinin olayla ve oyun kişisiyle özdeşleşmeden, bir izleyici olduğunun ve izlediğinin bir anlatım olduğunun bilincinde kalmasıyla sağlamayı amaç-

lamaktadır. Seyirciyi olayların dışında tutabilmek için 'yabancılaştırma' kavramını geliştirmiştir (Fuat, 1970: 231). Dramatik yapıda, seyircinin empati kurması ve izlediği olayla özdeşleşmesi hedeflenirken, epik tiyatrodan seyirciyi yabancılaştırarak, izlediği olaya eleştirel bir bakışla yaklaşması hedeflenmiştir. (Karabulut, 2014: 123)

Epik tiyatrodan oyunculuk tekniği de amaca yönelik olması bakımından ele alınarak, oyuncuya "anlatıcı" vasfı yüklenmektedir. Seyircinin rol kişisi ile özdeşleşmemesi için oyuncunun da, rolü ile özdeşleşmemesi gerekmekte, yalnızca canlandırdığı rol kişisinin tavrını göstermesi beklenmektedir. Oyuncu, seyircinin varlığının bilincinde olduğunu seyirciye hissettirmekte, seyirci ile temas kurmaktadır. Amaç, seyircinin sahnenin büyümesine kapılmaksızın, gerçekliğin tam ortasında olduğunun bilincinde olması ve düşünmesini sağlamaktır. Bu da ancak karşılıklı etkileşim ile mümkün olacaktır. Oyun boyunca seyirciye, izlediğinin bir oyun olduğu sürekli hatırlatılarak, seyircinin sahne büyümesine kapılması engellenir. Böylece seyirci, dikkati dağılmaksızın, kendisine anlatılmak isteneni açıkça görecektir ve üstünde düşünmeye yönelecektir.

Brecht, sahnenin gereksiz araç gereçle doldurulmasından rahatsızlık duymakta, bunların duygulara yöneldiğini ve gereksiz heyecan uyandırdığını savunmaktadır. Düşünceye yönelebilmek için yalın ve işlevsel olan malzemeler kullanılmalıdır. Sahne ışıkları ise yanılmacı etki yaratmak için değil, anlatımı destekleyecek şekilde kullanılmaktadır. Bu etkiyi yaratmak için ışıklar, seyircinin görebileceği şekilde konumlandırılmaktadır. (Karabulut, 2014: 128)

Epik tiyatro düşüncesinde, gerçekleri anlatırken seyircinin eğlenmesi gerektiği de savunulmuştur. Eğlenen seyirci, öğrenmekten zevk alacak, bu da öğrenmeyi kolaylaştıracaktır. Brecht, Küçük Organon adlı eserinde, tiyatronun eğlendirici olma işlevini

şöyle belirtmektedir:

"Tiyatrodan sadece bilgilenmeyi, gerçekliğin etrafında betimlenmesini istemek, yeterli beklenti değildir. Tiyatromuz, bilgilenmeden zevk almayı uyarmalı, gerçekliğin değiştirilmesinden keyif duymayı örgütlemeli." (Aktaran: Candan, 2013: 108)

Brecht, epik tiyatro yapısının diyalektik olması gerektiğini savunmuştur. Diyalektik düşünce gereği, her olgunun tez-antitez karşıtlığını ele alarak göstermeyi ve bu yolla gerçekliğin değişebilirliğini göstermeyi amaçlamıştır (Candan, 2013: 109). Şimdiye dek karşılaştığımız tiyatro düşüncelerinde gerçek, değişmez ve kabul edilmesi gereken bir durum olarak ele alınırken, epik diyalektik düşüncede, değişimin mümkün olduğu savunulmaktadır.

Bu öncü fikirler, çağdaş tiyatro için oldukça belirleyici olmuştur. Farklı yönelimler de olmakla birlikte, Aristotelesçi yapı, yüzyıllar sonra ilk kez tam anlamıyla yıkılmış, özgür kalan tiyatro düşüncesi kendine yeni yaklaşımlar aramaya yönelmiştir.

8. Çağdaş Tiyatro

İçinde bulunduğumuz yeni çağda, teknolojinin gelişme hızına ayak uyduramayan insan, afallamış ve yalnızlaşmıştır. Ulaşmak istenilen her şeyin kolay elde edilebilir olması, insanı doyumsuzluk noktasına ulaştırmış ve sadece tüketmeye odaklamıştır. Tiyatro da bu doyumsuzluktan nasibini alarak, *var etmek için var olma* işlevini kaybetmiştir.

Tiyatronun, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde, ilkel insanın, içinde kısmen barındırmakla birlikte eğlence, eğitime, mesaj iletme veya beğenilme kaygısını taşımaksızın, yalnızca varlığını sürdürebilmek için gerçekleştirdiği ritüel yapısına yöneldiği açıkça görülmektedir. Seyirci edilgenliğinden kurtarılmalı, sürece dahil olarak etkinlik kazanmalıdır.

Çağdaş tiyatro düşünürü Augusto Boal, seyircinin edilgenliğini vurgulamak için, “*Ezilenlerin Tiyatrosu*” adını verdiği kitabında, Aristotelesçi yapı için şöyle söyler:

“*Tiyatro, insanların açık havada özgürce söyledikleri bir şarkıydı. Tiyatral gösteriler halk tarafından ve halk için yaratılmıştı. Ve bu Dithyrambos Şarkısı olarak adlandırıldı. Bu herkesin özgürce katıldığı bir kutlamaydı. Derken aristokrasi geldi ve ayrılıklar oluşturdu: Kimi kişiler sahneye çıkacak ve oyun oynayabilecek; gerisi ise oturmaktan, kabullenmekten ve edilgen olmaktan başka bir şey yapmayacaktı.*” (Boal, 1996: 8)

Bu yorumun, çağdaş tiyatro insanlarının temel görüşünün bir ifadesi olduğu söylenebilir. Dünyanın farklı bölgelerinde, deneyselliğin ön plana çıktığı, yeni yaratılar peşinde olduğu görülmektedir. Özellikle dramatik yapıyı kırma yönelimleriyle öncü akımlardan etkilenilerek, üstüne koyarak yeni fikirler üretilmektedir. Seyirci ile oyuncu arasındaki dördüncü duvarı yıkmakla kalmayıp, seyirciyi de dahil ederek, ritüel yapısında var olan *toplucu katılma* durumu yeniden yaratılmak istenmektedir. Aynı zamanda farklı yaklaşımlarla yeni ve evrensel bir sahne dili geliştirmek üzere denemeler yapılmaktadır. Halen gelişim sürecinde olan çağdaş tiyatro, *evrensel* olmanın yollarını aramaktadır.

Sonuç

Tiyatro düşüncesi, var oluşundan günümüze dek uzanan süreçte, her dönemde mevcut siyasi, toplumsal ve kültürel gelişmeden etkilenerek, birçok farklı görüş üzerinden değerlendirilmiştir. Diğer sanat dallarından farklı olarak tiyatroya, her dönemde farklı bir amaç için ele alınsa dahi, 20. yüzyıla dek uzanan uzun bir süreçte, temelde eğitici olma misyonu yüklediği görülmektedir. İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılın ilk çeyreğinde tiyatro düşünce-

sine dair yeni arayışlar içinde olduğu görülmektedir. Eğitici görevi gerçekçi yapıtlar üzerinden devam etmekle birlikte tiyatro bu dönemde, insana ve bilinçaltına yönelmiştir. Seyircinin estetik uzaklık mesafesindeki konforlu seyri bozularak, o an, orada olmakta olan durumun içine sokulması ile kolektif bilincin oluşturulması üzerine denemeler yapılmaktadır. Bu düşünce, ilkel ritüellerde görülen topluca katılma durumu ile örtüşmektedir. Tiyatro, bir anlamda gelişim sürecini tamamlayarak köklerine dönme çabası içindedir. İlker ritüellere kaynaklık eden anlamlandırılmayan olaylar ve ulaşılamayan görünmez güçler, bu dönemde farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş insan, artık doğa olaylarının bilimsel açıklamalarına sahip olsa da, bilimin gelişmesi ile birlikte uzay ve zaman kavramları ile tanışmış, evrende biricik olmadığını farkına varmıştır. Çağlar boyunca birçok yeni bilgiye ulaşan insan hala sonsuz bilinmezliğin içinde kaybolmuş haldedir. Çağın bilinmezlerine akıl yoluyla ulaşamadığı da bir gerçektir. Tiyatro bu noktada, akıl ve mantık sınırlarını aşarak bilince, insanın toplumsal bir varlık olduğu göz önünde bulundurularak kolektif bilince yönelmelidir. Farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerde yetişmiş, farklı bilgi birikimlerine ve bakış açılarına sahip insanlar bir araya getirilmeli, ortak bir dil yakalanmalıdır. Bu oluşum, insanın yapay olarak var ettiği tüm sınırlamalardan kurtularak evrensel olmalıdır. Gerek bilinmeyenle, gerek insanlar arası bir iletişim biçimi olarak ortaya çıkan tiyatro düşüncesi, yeniden bu yapısına dönmelidir. Ancak bu yolla öze varılabilecektir.

Kaynakça

Boal, A. (1996). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. (Çev: Semih Çelenk). İzmir: Etki Yayınları.

Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev: Seviç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Fuat, M. (1970). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Karabulut T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık.

Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Nutku, Ö. (1972). "Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Cilt: 3, Sayı: 3, s.75-86.

Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost Yayınları.

Şener, S. (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

SANAT, HAYAT, ACİL DURUM: “YAŞADIM MI? HAYIR, AMA SEVDİM.”¹

Dr. Öğr. Üyesi Burak DELİER²

ÖZET

Koronavirüs salgınında birçok sanat kurumu sergilerini ve sanat videolarını çevrimiçi erişime açmışlardır. Yazı, acil durum ile sanatın ilişkisini, Giorgio Agamben’in “çıplak hayat” ve Walter Benjamin’in ortaya koyduğu “estetiğin politize edilmesi” ve “üretici olarak yazar” kavramlarıyla tartışmaktadır. Günümüzde, hayatta kalma dışında, insanlığın ufkunu belirleyen politik ve estetik bir projenin yokluğunda, sanatın devam etmesinin de durmasının da iyi nedenlerinin bulunmadığına dikkat çekilmektedir. En acil sorunun, bu nedenlerin bulunması olduğuna vurgu yapılmakta; sanatın, “çıplak hayat”a ve acil durumun sürekli eylem baskısına direnerek, olayı *olaylığı*nda yakalayarak bu nedenleri ortaya çıkartabileceği açıklanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Çevrimiçi sanat, Aura, “çıplak hayat”, acil durum, olay.

¹ Bu yazı, Gazete Duvar portalında *Sanat, Hayat, Karantina: “Yaşadım Mı? Hayır, Ama Sevdim.”* başlığıyla yayınlanmış yazının geliştirilmiş halidir. (20 Nisan 2020 <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2020/04/20/sanat-hayat-karantina-yasadim-mi-hayir-ama-sevdim/>)

² Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, burakdelier@sakarya.edu.tr

ART, LIFE, STATE OF EMERGENCY: “HAVE I BEEN IN LIFE? NO BUT I HAVE LOVED.”

Assist. Prof Dr. Burak DELİER

ABSTRACT

During the Coronavirus pandemic, exhibitions and art videos are made online by many art institutions and galleries. The writing discusses the relation between state of emergency and art through Giorgio Agamben’s notion of “naked life” and Walter Benjamin’s notions of “politicization of aesthetics” and “author as producer”. It is emphasized that, in our times where there is not any political and aesthetic project which can define our horizon, there is no sufficiently good reasons for art to continue or to stop. It is argued that the most urgent issue is to find out those reasons, and art is able to provide us those reasons if it can capture the event in its *eventfulness* by resisting the pressure of constant action of the state of emergency and the threat of “naked life”.

Keywords: Online art, Aura, “naked life”, state of emergency, event.

Giriş

Gemi batarken piyanist çalmaya devam etmeli mi?³ Piyanistin çalmaya devam etmesi ya da etmemeyi seçmesi nasıl anlaşılmalı? Acil durumlar ve sanatın ilişkisi nedir? Nedir acil ihtiyaç ve sanat bu acil ihtiyaçlara nasıl cevap verebilir? Cevap verebilir mi? Koronavirüs salgını bağlamında sanat kurumları ve sanatçılar sayısız örnekte “evde kal” çağrılarında uygun bir şekilde sosyal medya ve internetin olanaklarını kullanarak sanatın durmayacağını ilan etmişlerdir. Müzisyenler balkonlardan konserler vermiş, şarkılar söylemiş, tiyatrocular Instagram’da performanslar sergilemiş, operalar, filarmoni orkestraları konser kayıtlarını, galeriler sanal sergi turlarını, sanat kurumları sanat videolarını çevrimiçi olarak erişime açmışlardır. Bütün bu örneklerde sanat, Netflix ya da Amazon gibi dijital kültür endüstrisi platformlarına nazaran daha saygı değer bir zaman geçirme, oyalanma, dikkat dağıtma aracı olarak kodlanmış; sanat insanları rahatlatan, dinlendiren ve bu şekilde işe yarayan bir faaliyet olarak öne çıkmıştır. Sanatın durmaması gerektiğine yapılan vurgu, bir taraftan dayanışma çağrıları ve jestlerine sanatın katılmamasının iyi bir açıklamasının mevcut olmaması; diğer taraftan, sanat ortamında uzun zamandır geçerli olan sanatın rüşünü politik aktivizm ve yararlılık üzerinden kanıtlamaya çalışan söylemin etkililiğini göstermektedir. Fakat, acil durumda, elde bulunan teknik olanaklarla sanatın eve gelmesi, gelebilir olması, sanatın doğasını ve yararlılıkla ilişkisini tartışmaya açmaktadır. Kuşkusuz, eğer mesele yarar ise bir maske ya da solunum cihazı sanattan çok daha yararlıdır ve çok daha acil bir ihtiyaçtır. Bunun yanında eğer mesele zaman geçirmek ve oyalanmaksa Netflix, Amazon ya da Instagram ve Facebook gibi sosyal medya platformları bu ihtiyaca çok daha iyi cevap vermektedirler. O zaman, bu acil durumda sanat neden durmamıştır? Durmasının, yararsızlığının bir ispatı olacağı mı düşünülmüştür? Neden durmayı seçememiştir? Dur-

maması neye yol açmıştır ve durması ne anlama gelebilirdi? Durmayı seçebilmesi için elimizde iyi bir neden var mıdır?

Bu yazıda kısaca acil durumda sanat kurumlarının sanatçı videoları bağlantılarını paylaşmaları ve bu videoların deneyimi Walter Benjamin’in *Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde geliştirdiği “aura”nın kaybı üzerinden değerlendirilecek ve bu pencereden yaklaşılarak içinde bulunulan olağanüstü durumda sanat eserlerinin durumu, sanat ve hayatla kurulan ilişki Giorgio Agamben’in “kutsal insan” kavramına odaklanan araştırmalarından yola çıkılarak tartışılacaktır.

1. Acil Durumda Sanat: Aura’nın Kaybı ve Bedenin Belirışı

Koronavirüs hastalığına karşı evde kal çağrılarının yapıldığı yarı-karantina durumunda birçok sanat kurumu sanatçı videolarını erişime açmıştır. Böylece sanat mekânlarına gitmeden videoları cep telefonlarından, televizyonlardan, tablet veya bilgisayar ekranlarından seyretmek mümkün hale gelmiştir. Nispeten film özellikleri olan videolar -hikâyeli, ana karakteri ya da karakterleri olan ya da belgeselvari, bilgilendirici işler- görece çalışsa da, daha şiirsel olarak nitelendirilebilecek videoların seyredilmesine eşlik eden deneyim ortadan kaybolmuştur. Örneğin İstanbul Modern’in erişime açtığı Ergin Çavuşoğlu’nun *Arzu Patikaları / Tarot ve Satranç* (2016) işi orta metrajlı bir film yapısındadır ve ne kadar atmosferi zayıflamış olsa da işin özüne ulaşılabilen, iş takip edilebilmektedir. Buna karşılık

³ Bu metaforu P. Burcu Yalın, Emre Koyuncu ve Hakan Yücefer’in *Salgını Olaylaştırmak: Koronavirüs ve Felsefe üzerine Bir Söyleşi* başlıklı söyleşilerinde Yücefer’in Koronavirüs ile felsefenin ilişkisini açıkladığı bölümden alıyorum. Bu yazıda Koronavirüs salgını ile felsefenin ilişkisini tartışmayacağım için bu söyleşi ile ilişkim bu geliştirilmeye açık metafor ile sınırlı kalacak. (2020, <https://www.birikimdergisi.com/guncel/10055/salgini-olaylastirmak>)

aynı seçkiden Ailbhe Ní Bhriain'nin atmosferik bir müziğin eşlik ettiği terk edilmiş bir taş ocağının durağan çekimlerini gösteren *Yazıtlar (Bir Burada Şimdi)* (2018) adlı işi bütün etkisini kaybetmiştir (İstanbul Modern, 2020). Taş ocağının geniş espaslarını gösteren iş, bir oda ve büyükçe bir ekranı gerektirmektedir. Bu, hiç kuşkusuz, Benjamin'in, 1935'te yazılmış fotoğraf ve sinemaya odaklanan, artık sanat eleştirisi kanonunun temel makalesi haline gelmiş, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı* denemesinde geliştirdiği "aura" kaybının ilk elden ve tekrar deneyimlenmesidir. Benjamin bu makaleyi, iki savaş arasında, I. Dünya Savaşı'nın travmaları henüz aşılammışken, Almanya'da faşizmin ayak sesleri duyulmaktayken ve Sovyetler Birliği'nde komünizm vaadini henüz tüketmemişken yazmıştır. Modernlik ve yol açtığı şok yaşantısını o da bir aciliyet durumu olarak okumuş ve sanatı işe yaramaya, tam da şok yaşantısına sebep olan tekniğin olanaklarıyla bu yaşantıyı ele geçirmemizi sağlayacak "alıştırmaları/deneyleri" bize sunmaya ve "eğitimci" bir işlev üstlenmeye çağırmıştır (Benjamin, 2002: 77). Kuşkusuz, Benjamin'in sanattan beklediği -her ne kadar Üretimci (Productivist) mühendis-sanatçıları örnek göstermiş olsa da-, lokal sorunlara tasarımsal buluşlarla çözüm üretmesi değildir. Benjamin için modernlik, basit ve lokal bir sorun değil, başlı başına bir olaydır; sanat bu olaya yönelmeli, onu bir galeride resmin temaşa edilmesinde bulunan "derin düşünme/tefekkür" ile geçiştirmek yerine diyalektik bir şekilde bu olaya yol açan teknik araçları kullanarak üstesinden gelmenin yollarını aramalıdır. Fakat, göreceğimiz gibi Benjamin bunları söylerken ufkunda, henüz vaadini tüketmemiş komünizm projesi bulunmaktadır.

Benjamin, "aura" dediği, tıpkı resimlerde kutsal insanların başlarının çevresine yerleştirilen ışık halkası gibi onu saran özel atmosferin/halenin kaybını açıklarken -daha sonra ele alacağımız Agamben'in "çıplak hayat" kavramını yankılayan bir şekilde-

mesafesizleşme anlamına gelen bir dizi beden göndermesine ve beden metaforuna baş vurur. Aura'nın ortaya çıkmasını sağlayan dini törensel kabuk gitmiş, beden, yakınlık, dokunsallık hatta "bedenin içine neşteriyle bir cerrah gibi giren kamera" gelmiştir. Benjamin "nesneyi (...) yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi"ne ve "kutsal törenlerin asalağı olmaktan" özgür kılınmış olmasına vurgu yapar. Resim ile sinemayı karşılaştırır; resim deneyiminde izleyicinin resmin "içine girmesi"ne karşılık sinemada filmin kitlenin "içinde indirilmesi"ne dikkat çeker. Sinemadaki montaj tekniklerinin, başka bir sanat dalında ortaya çıkışını gördüğü Dadacıların "laf salatası" şiirleri ve eserleri burjuvazinin, bakmayı ve yaşamayı ayıran yozlaşmış derin düşünmesine izin vermez "bir mermiye dönüşür, izleyiciye çarpar." (Benjamin, 2002: 50-87).

2. Ölüm ve Yaşam: Tekniğin Olanaklarının İki Hali

Benjamin, fotoğraf ve sinemanın olanaklarıyla ortaya çıkan bu dokunsallığı bir olgu olarak kabul eder ve kendine özgü Marxist yönelimi ile feodal toplumsal ilişkilerden "özgürleşen" kitlelerin deneyimi ile paralelleştirir. Kitle de, sanat eseri de, tekniğin olanaklarıyla (sanayi devrimi ve fotoğraf/sinema) onları bağlayan geleneksel ilişkilerden ve onlara sembolik anlamlarını veren törensel kabuktan kurtulmuş ve "özgürleşmişlerdir". Bundan sonra "sanatın kutsal törende temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır." (Benjamin, 2002: 59).

Benjamin, makalenin son bölümünde, bu politik temelin iki kutbunu açıklar: Faşizm ve Komünizm. Bu iki politik ve estetik proje, metropolün dikkati dağıtım kitlesine biri savaş ve ölümden, diğeri kullanım ve sınıf bilincinde temellenen iki kolektiflik biçimi sunar. Faşizm, mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden

ve kitlenin haklarını tanımadan onun kendini ifade etmesini sağlar. Benjamin, faşizmin, bunu en açık şekilde savaşa gerçekleştirdiğini belirtir. Fütürist Marinetti'nin sömürgeci Etiyopya savaşı bağlamında kaleme aldığı, coşkuyla "savaş güzeldir" dediği manifestosundan uzunca bir alıntı yapar ve olağanüstü bir durum olan savaşta, toplumun tekniği kendi eline alamayışının, ("Teknik, nehirleri kanalize edecek yerde, insan selini siperlere yöneltmekte, uçaklarından tohum atacak yerde kentlere yangın bombaları yağdırmaktadır.") ve adeta kendi ölümünü estetik bir coşku ile kutlayışının (yabancılaşmanın) ifadesini bulur. Benjamin için acil sorun faşizmdir ve faşizmin "politik yaşamı estetikleştirmesine", komünizm "estetiği politize ederek" cevap verecektir (Benjamin, 2002: 79).

Benjamin'e göre, faşizm ve savaş tehlikesinin üstünden ancak tekniğin olanaklarının diyalektik bir şekilde kavranmasıyla gelinebilir. Kitle, geleneksel bağlarından kopmasını ve tekniğin olanaklarından kaynaklanan metropoldeki çıplaklaştırılmış şok yaşantısını, tepkisel/gerici bir yönelim ile, "yozlaşmış burjuva derin düşünme" adına reddetmeyerek, aksine kültürel aygıtları (sinema, gazete, radyo, edebiyat, tiyatro vs.) kendi eline alarak "üreticilere" dönüşecek; böylece dikkati dağınık yaşantısının tam da bu dikkati dağınıklığında yakalayan sanat eserleriyle üstünden gelecek ve sınıf bilincine sahip bir kolektif olarak hayatını biçimlendirecektir. Kitlenin bir toplum veya bir kolektif haline gelebilmesi açısından sinema ve tiyatro gibi aynı mekânda, beraber alımlanan sanatlar ve gazete, radyo gibi kitlesel iletişim araçları Benjamin için ayrıcalıklıdır. *Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinden bir sene önce yazılmış ama yayımlanmamış *Üretici Olarak Yazar* konuşmasında Benjamin ilerici kültür üreticisini, yazar-sanatçı-mühendis olarak kavramsallaştırır. Yazar, kültür aygıtlarına içerik sağlayıcı olmaktan vazgeçerek aygıtı dönüştürecek, eğitici deneylere girişen bir

"mühendis" haline gelecektir. Benjamin, bu sanat fikrini Bertolt Brecht ve Üretimci Sergei Treityakov ile örneklendirerek açıklar (Benjamin, 2011: 97-117).

Bu iki makalede Benjamin, her ne kadar tekniğe ve olanaklarına pozitif bir vurgu yapıyor gibi görünse de bu son derece yanıltıcıdır. Benjamin tekniğin olanaklarının, -komünizm gibi- belli bir yaşam biçimi önerisi olan politik ve estetik bir proje ile eşleşmediğinde, yani mülkiyet ilişkilerini dönüştürmeden gerçekleştiğinde, sonucun faşizm olacağını ve toplumun haklarının askıya alındığı, topyekûn mobilize edildiği olağanüstü bir durum olan savaşa yol açacağını açıklamaktadır. Tekniğin olanaklarından kaynaklanan duyumsamadaki dönüşüm (dokunsallık, nesnelerin elimizin altına gelmesi vs.) kendi başına değerli değildir; aksine dikkati dağınık kitleler tekniğin *olanaklarıyla* kolayca ölüme -ve öldürmeye-sürüklenebilmektedirler. Tekniğin olanakları, ancak politik ve estetik bir proje ufku ile yönlendirilirse ve kullanılabilirlerse anlamlı ve değerli olacaklardır.

3. Acil Durumda Sanat Videosu

Koronavirüs salgını bağlamında yaşadığımız deneyim politik ve estetik açılardan Benjamin'in kavramsallaştırmalarıyla -özellikle Fransız Cumhurbaşkanı Macron'un "savaştayız" dediğini hatırladığımızda⁴- huzursuz edici yakınsamalar içindedir. Çok önemli bir farkla: Bizim dünya tarihsel durumumuzda, Benjamin'in sahip olduğu ve tekniğin olanakları hakkındaki okumalarını yaslayabildiği komünist ufkun yerine denk gelebilecek herhangi bir politik ve estetik proje bulunmamaktadır. Bizim hayatımızı belirleyen şey, hiçbir şekilde politik ve estetik bir proje ya da

⁴ Macron sadece Koronavirüs ile mücadeleyi "savaş" olarak nitelendirmemiş aynı zamanda devleti ve toplumu "topyekûn mobilizasyon"a çağırarak Benjamin ile aynı terminolojiyi kullanmıştır. (17 Mart 2020, https://www.lemonde.fr/politique/article/2020/03/17/nous-sommes-en-guerre-face-au-coronavirus-emmanuel-macron-sonne-la-mobilisation-generale_6033338_823448.html)

bir hayat biçimi olarak adlandırılmayacak olan, dijital platformlar veya sanat kurumları tarafından sağlanan içerik tüketiminin eşlik ettiği bedenimizin sağlığını sürdürmeye odaklanmış bir hayatta kalma edimidir. Benjamin'in, kültür üreticisini çağırdığı eylemci/aktivist yönelimin ufkunu oluşturan politik ve estetik proje bizim durumumuzda ortada bulunmamaktadır.

Buna karşılık, tekrar ve birinci elden deneyimlediğimiz "aura" kaybı, bedensel yakınlık kavramı ve törensel biçimlerin ortadan kalkmasıyla anlaşılabilir. Bizim örneğimizde de "aura" kaybı, sanat işinin deneyiminde ona özel düzenlenmiş mekânın, bir nevi "doğal habitatının" ortadan kalkmasından kaynaklanmaktadır. Mesele sadece teknik yeterliliğin sağlanamaması -ekran büyüklüğü, sesin kulaklıktan ya da televizyon hoparlöründen gelmesi vs.- değildir. Asıl olarak, sanat işine başkalarıyla beraber ama farklı şekillerde bakılmasını sağlayan kamusal/kolektiflik ve sanat mekânının kendine has törensel davranış biçimleri ortadan kalkmıştır. Sanat işi, bizim ona gitmemizi gerektiren uzak bir yerden, yakınımıza, artık bedenimizin bir uzantısı olan teknolojik protezlere yerleşmiş; her an elimizin altında hazır ve nazır, bizim "çal/play" tuşuna basarak onları etkinleştirmemizi bekleyen bir data kümesine dönüşmüştür. Karşılaşılan şey ona sembolik anlamını veren koruyucu kabuğundan/kürkünden soyulmuş salt bir görüntüdür. Kalbi, ciğerleri, bağırsakları görülebilmekte; kalbi atmakta, kanı dolaşmakta, en temel yaşam işaretleri bulunmakta ama bir biçim, bir sanat/hayat biçimi haline gelememektedir. Yine de moleküler düzeyde makinesel bir data değil; bir görüntü ama ona sembolik değerini veren ortamından koparılmış bir görüntüdür. Sanat videosu, en yüksek potansiyele sahip salt yaşamdan (sinyal) bir üstte (görüntü) ama henüz sembolik bir fazlaya sahip olmayan arada bir düzeye sıkışmıştır. Böylece sanat, salt bir görme işlemine dönüşmüş; bizim evde kalarak hayatta kalmaya odaklanmış tek-

no-bedenimizin bir parçası haline gelmiştir. Sanat ile bedenimiz aynı dokunsal kırılabilirlik düzeyine, handiyse indirgenmiş bir temas mıntikasına yerleşmişlerdir. Olağanüstü halde haklarından soyulmuş ve salt bedenini korumaya odaklanmış hayatlar yaşarken, sanat mekânından çıkarak teknolojik olanaklar doğrultusunda hayatta kalmak isteyen ama bir hayat biçimine sahip olup olmadığı şüpheli sanat videosu ile karşılaşmaktayızdır.

Belirli bir politik ve estetik ufkun yokluğunda sanat eserinin hayatı da, toplumun ve insanların hayatı da, her hangi bir hayat biçimine işaret etmeyen, salt hayatta kalma edimine indirgenmiştir. Bu, kuşkusuz Benjamin'in törensel kabuğundan çıkarak elimizin altına gelen sanat eserinin ve geleneksel toplumsal ilişkilerinden koparak çıplaklaşan kitlelerin deneyimini beraber düşünmesiyle koşutluk içermektedir. Günümüzdeki olağanüstü hal bağlamında, bizler ve sanat eseri belirli bir hayat biçimi ufkuna sahip olmamaktan kaynaklanan bir savrulma içindeyiz. Gündelik, olağanlaşmış olağanüstü durumlarda elimizdeki araçların olanaklarıyla hayatta kalmayı amaçlamakta, eylem araçlarını ve amaçlarını belirleyecek sembolik bir anlamın yokluğunda eylemeye devam etmekte, bir hayat biçimine işaret etmeyen tepkiler vermekten ibaret edimler gerçekleştiriyoruz.

4. Hayat ve Biçimi: Agamben'in Uyarısı

Benjamin'in bir okuyucusu ve yorumlayıcısı olan Agamben'in "cinayet sayılmaksızın öldürülebilir olan ama kurban edilemeyen kutsal insan" kavramını merkezine alan ve son kırk sene içinde artık büyük bir külliyat haline gelmiş çalışmasına göre hayat, biçiminden bağımsız düşünülemez (Agamben, 2013). Bir yerlerde soyut, indirgenmiş salt hayat (zoe) ve ona biçim verilerek ortaya çıkan bir hayat (bios) söz konusu değildir. Agamben, hukukun, bilimin, ekonominin ve kapitalist üretim ve yeni-

den-üretim temelinde yatan, hayat (insan, hayvan, doğa, kayalar, gezegen, atmosfer diye genişletilebilir) ve haklarının/kültürünün bağı kopartan ve bu şekilde hayatın çıplak/biyolojik hayata indirgenebilmesine cevaz veren bu ayrımı ortadan kaldırmadığımız sürece, uygarlığımızın sürekli bir olağanüstü hal / istisna hali tehdidi altında bulunduğunu iddia eder. Toplama kampını günümüz toplumlarının nomos'u -kök imgesi de denilebilir- olarak niteleyen Agamben, hakları tanınmayan, salt hayatta kalmaktan ibaret olan bir hayatın değerini ve anlamını sorgular. Kamp imgesinin bir tarafında ölüme teslim olmuş ama hâlâ nefes alan dolayısıyla biyolojik olarak hayatta sayılan Muselmann'lar⁵ varsa, diğer tarafında anayasal hakları askıya alma yetkisine sahip egemen (Führer) figürü vardır. Kamp da, egemen de yasanın dışındadır. Kutsal insan kavramı, Avrupa uygarlığının temelinde yatan ve soykırımları mümkün kılan, birbirine tezat ve çelişkili bu iki yasadışılığı imler. Agamben, kamp imgesinin günümüz toplumlarının nomos'u olduğunu söylerken, bugün evlerimiz, okullarımız, ofisler, fabrikalar, tarlalar, hastaneler, laboratuvarlar hâlihazırda toplama kamplarıdır demez. Kamp/olağanüstü hal, her an her yerde ortaya çıkmaya hazır bir olasılıktır. Bugün değilse yarın, şurada değilse orada. Bugünün politik söylemi ile ele alırsak, acil durum/olağanüstü hal, sosyal güvence yapılarını ortadan kaldıran, sosyal hakları piyasa güçlerinin insafına bırakan ve bu şekilde toplumda yaygın bir değersizleşme, her an gözden çıkarılabilir olma hissi yaratan neoliberalizmin varlık düzlemi/ontolojisidir. Bu anlamda, virüs krizinin, zaten orada olan ve kamp imgesinde kökünü bulan gerçeklikleri daha görünür kıldığını söylemek mümkün: Mülteciler krizi bağlamında Akdeniz, mülteci kampları, işçi cinayetleri bağlamında inşaatlar, fabrikalar, mevsimlik işçiler için yollar ve tarlalar gibi.

Agamben, Koronavirüs salgını ile mücadelede deşet verici sahnelerin yaşandığı İtalya'dan yazdığı

“insanlık ve barbarlık arasındaki eşiğin aşıldığını” iddia ettiği kısa yazıda düşüncelerini son derece yalın bir şekilde ortaya koydu. “Riskin açıkça belirlenmemesinden dolayı” insanların bir başına ölmesine ve ölümlerin cenaze törenleri gerçekleştirilmeksizin yakılmasına, hareket özgürlüğünün, dolayısıyla arkadaşlık ve aşk ilişkilerinin askıya alınmasına razı olunmasına, geçmişte cüzamlıları kucaklamış olan kilisenin bugün “en asli ilkelerini ret ederek bilimin hizmetçisi” haline geldiğini ve mevcut durumda anayasanın ve güçler ayrımının ortadan kalktığı “başbakanın ve sivil savunma başkanının sözlerinin doğrudan kanun hükmüne sahip olduğu” bu durumun ne kadar geçici/istisnai olduğundan emin olmadığını belirtti (Agamben, 2020: <https://terrabayt.com/dusunce/agamben-bir-soru/>). Agamben'in virüsün gerçekliğini kavrayamadığı rahatlıkla söylenebilir ya da fiziksel mesafe almanın bugün sevdiğimizimize ve topluma özen göstermek anlamına geldiğine vurgu yapılabilir; fakat bir hayat biçiminin bedenleştiği törensel davranışlardan bu kadar kolay feragat edilmesine karşı isyanının haksız olduğu ya da karantina sonrasında da devam etme olasılığı yüksek olan istisna halinin gerçekliğini ve bunun muhtemel sonuçlarını anlamadığı iddia edilemez. Hayat biçimimize, kültürümüze, değerlerimize ne kadar bağlıyız? Agamben'in şüpheleri var. Bugüne kadar cenaze törenleri ya da dostluk ve aşk ritüelleri sadece yapılabilir, olanaklı oldukları için mi yapılıyordu? Papa'nın dün cüzamlıya kucak açarken bugün Koronavirüs hastalığına yakalanmış olanlara uzak durmasının sebebi nedir? Papa bu deneyimden sonra itikadını sorgulayacak mı? Agamben bu ritüellerin ve davranış biçimlerinin ötesindeki referans noktalarının (aşk, dostluk, inanç ve hukuk;

⁵ Muselmann Almanca Müslüman anlamına gelir. Nazi toplama kamplarında kendini açlığa mahkum etmiş, etrafına tepkisiz ve apatik durumda kendi ölümünü bekleyen tutsaklar için kullanılmıştır. Müslüman “Müslim”in çoğulu ve kökü “slm”dir ve “selam”, “teslim”, “direnme”, “İslam” kelimeleriyle aynı aileden gelmektedir.

dolayısıyla dayanışma ve bir toplum olmak) yani, sembolik anlamın hayatta kalmaya feda edilebilir olmasının tehlikesine işaret etmektedir. Meğerse bu ritüeller gerçekleştirilebildiklerinde içi boş ezberler olarak gerçekleştiriliyormuş. Bir olanaklılık dahilinde oldukları, izin verildikleri ya da biyolojik hayatımız için bir tehlike oluşturmadıkları için gerçekleştirilebiliyorlarmış. Karşımıza bir tehlike çıktığında onlardan kolaylıkla vazgeçiyormuşuz. Mesele şu ki, artık onlara kimse inanmıyormuş. İnanığımız tek şey biyolojik bedenimizin sürekliliğini sağlamakmış. Agamben'e sembolik anlamların hâlâ orada durduğunu, sadece ritüellerin değiştiğini söylemek yeterli değil, çünkü ortada -Benjamin'in 1935'te sahip olabildiği komünist ufuk gibi- ne yeni değerler, ne yeni hayat, ne de bu hayatın yeni ritüelleri bulunmamaktadır. Aksine -belki 1980'lerden, belki İkinci Dünya Savaşı'ndan, belki çok daha önceden bu yana- ölmekte olan fakat bir türlü ölemeyen bir hayat-ölülük biçiminin sürekli geri dönüşüne şahit olmaktayız.

5. Olağanlaşmış Olağanüstü Hal ve Yararlı Sanat

Belirli bir yaşam biçimi fikrine (politik ve estetik bir projeye) sahip olmadığımız günümüzde, sanat, içinde bulunduğu dünyaya tepkisel cevaplar vermekten ileri gidememektedir. Koronavirüs salgını sırasında gösterilen, koşullar ne olursa olsun durmama ve devam etme itkisi bunu gösterdiği gibi; son zamanlarda Bienaller, Dokumentalar ve büyük kurumlarda yapılan sergilere ve sanatın çerçevelenmesine baktığımızda da sanat sürekli olarak acil sorunlara tepkiler veren bir faaliyet olarak öne çıkmaktadır. Sanat, kendi anlamını belirleyecek başka bir anlamın düşünülmediği bir momentte, politik aktivizm, vicdanı yaralayan sorunlara işaret eden bir araç, ahlaki bir faaliyet olarak anlaşılmaktadır. Bunun en açık örneklerinden biri Tania Bruguera'nın başlattığı *Yararlı Sanat* hareketidir. Bu hareketin kavramlarının

köklerine baktığımızda tarihsel ve toplumsal bağlamından (Sovyetler Birliği) kopartılmış Rus avangardının ve Benjamin'in fikirleri ile karşılaşmaktayız. Sanat faaliyeti, neo-liberal politikalar sonucunda sosyal güvenlik altyapılarının ve toplumsal güvenlerin ya ortadan kaldırılması ya da zayıflatılması ile, sürekli acil duruma mahkûm edilmiş bir toplumsal atmosferde, sorunların çözümünü devletten beklemeyen, kendi sorunlarını kendi yaratıcılığı ile çözen toplum fikrini örnekleyecek şekilde bir Sivil Toplum kuruluşu gibi aktivist ve hayırsever bir kipte toplumsal sorunlara çözüm bulma uğraşı haline gelmektedir (Delier, 2018: 69-82). Oysa, deneyimimize Agamben'in kavramlaştırdığı şekli ile bakıldığında sanat faaliyetinin bu şekilde kavramlaştırılmasının ve gerçekleştirilmesinin "çıplak hayat"ın tehdidine boyun eğmek olarak anlaşılması mümkün değildir. Kendi faaliyetimizi savunacağımız düşünsel nedenlerin yokluğunda, faaliyetimiz sürekli kılınmış bir olağanüstü hal durumunda birbirinden acil sorunlara tepkiler vermekten ibaret hale gelmektedir. Sanatın bir faaliyet türü olarak acil sorunlara çözüm üretecek bir alan olmadığı, hatta bütün alamet-i farikasının bu olduğu ve bunun da "çıplak hayat" tehdidine karşı en güçlü direniş biçimi olabileceği gözden kaçmaktadır. Maddeci bir tarihsel bakışla açıklanırsa; sanat faaliyeti toplumsal, ekonomi politik, dünya tarihsel, maddi koşulların sonucudur ama onlar tarafından belirlenmez; aksine maddi koşullara direnme kapasitesi tarafından belirlenir. Sanat, duyumsal araçlar (söz, ses, renk, yazı, görüntü vs.) ile işlediğinden, bu maddi koşullara, şimdi, burada, duyumsal araçlarla direnebilir veya direnmeyi ima eden jestler gerçekleştirebilir.

Hayatta kalmanın tehdidine boyun eğildiğinde, ister istemez bütün faaliyetlerimiz yarar kriteri üzerinden değerlendirilmekte ya da bu kritere göre dönüştürülmektedir. Bu şekilde ister eleştirel faaliyet, ister felsefe, ister kuramsal yönelimli sosyal bilim olsun temel niteliği ve amacı dolaysız yarar olmayan her

türlü faaliyet ve var olma biçimi ya ıskartaya çıkarılmakta ya da -tıpkı sanatın yaptığı gibi- kendini dönüştürüp yararlı bir iş haline getirilmeye çalışılmaktadır. Sanat, bu şekilde kendi biçiminden, asıl yapabileceği ve gerçekleştirebileceği olayı (hayatı, ölümü, aşkı, felaketi vs.) *olaylığında* kavrama çabasından ve direnme kapasitesinden vazgeçmekte ve değeri kendinden menkul geçici/geçişirici bir çözüm arayışına dönüşmektedir. Hayatı olaylığında kavramak, yavaşlığı, mesafe almayı, eylem itkisinden ve aciliyet duygusundan çekilmeyi, temel amacı hayatta kalmak olmayan bir varoluş biçiminin riskini almayı gerektirmektedir.

6. Sanatın Biçimi ve Olayı Olaylığında Yakalamak

Hayat, biçiminden ayrılmaz. Modern deneyim, dün olduğu gibi bugün de bağlarından kopma, yalıtılma ve dünyasını kaybetme deneyimidir. Benjamin, meşhur "hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın" cümlesinde açık bir şekilde dile getirdiği gibi kültürün temelinde bir şiddet eylemi bulunmaktadır (Benjamin, 2018: 47). Bu şiddet eylemi kültür ürünlerinin bağlarından kopartılmasıdır. Daha önce belirttiğimiz gibi bu bağlarından kopma (ve kopartılma/kopartma) modernliğin hem aracı hem sonucudur. Modernlik zamansal olarak bir kopuş olduğu gibi (gelenekten kopmak, ilerlemek) sömürgecilikte olduğu gibi uzamsal bir koparılmaya (insanlar/köleler, doğal kaynaklar, metalar, kültür hazineleri) da işaret eder. Avrupa'da müze ve galerilerin kurulması böyle bir bağlarından koparılmaya sürecinin sonucudur. Örneğin Louvre Müzesi devrilmiş aristokrasinin kültür hazinelerinin ve sömürgecilikle yerlerinden kopartılmış kültürel hazinelerin depolandığı bir mekândır. Bağlarından koparılmaya ve yalıtılma sanata özgü mekân sayılan müze ve galerinin üzerinde yükseldiği işlemsel kiptir ve "beyaz küp ideolojisinde" en açık biçimini bulur (O'Doherty, 2010).

Hayat ve sanatı, biçimleri/dünyaları ile beraber düşünmemiz gerekmektedir. Bir insanın (hayvanın, bitkinin, akarsuyun, toprağın, gezegenin vs.) salt bir varlık olmaktan kaynaklanan hakları (kültürü, yaşama biçimi vs.) olduğu gibi bir sanat eseri de salt maddi varoluşundan (dijital data dosyası, kanvas, boya, bronz vs.) ibaret değildir, onun da hakları tanınması gereken bir dünyası vardır. Sanat, dünyası içinde madde ile beraber ortaya çıkar ve maddesel olmayan sembolik anlamlara işaret eder. Sanat eserinin dünyası, maddi ve fiziksel koşullar (internet, sinema salonu, sanat galerisi, kent meydanı) ve içinde ortaya çıktığı toplumsal törenler ve bu toplumsal törenlerin işaret ettiği ama salt bu koşulların sağlanmasının gerçekleşmesine yetmediği sembolik anlamlar (toplum olmak, dayanışma, ortaklık) ile açıklanabilir. Bir arka plan olmadan bir figür, bir zemin olmadan yazılmış bir cümle, asılacak duvar olmadan bir resim, elektrik sinyallerinin uğultusu olmadan mesaj olamayacağı gibi bu arka plan/dünya olmadan sanat eseri de ortaya çıkamaz. Dolayısıyla sanat eseri, beyaz küp ideolojisinin ve video sanatı bağlamında "beyaz ekran ideolojisi" diyebileceğimiz ideolojinin işaret ettiği gibi etrafından yalıtık, kendi varlığından ibaret, her mecrada aynı anlama ve şiirsel "muğlaklık derecesine" sahip, çıplak bir enformasyon nesnesi/kümesi değildir (Eco, 2016). Fiziksel ve sembolik düzlemlerin oluşturduğu ortamından kopuk, bu anlamıyla özerk ve dolaylımsız bir varlık, özerk özne/nesne bulunmamaktadır -ancak kopartılmış, bağısızlaştırılmış, çıplaklaştırılmış bir özne ve nesne söz konusu olabilir. Beyaz küp ve beyaz ekran *dâhil* olmak üzere, tıpkı bir organizma gibi her sanat eserinin bağlı olduğu ve bu bağları sayesinde ortaya çıktığı spesifik ve karmaşık bir dünya bulunmaktadır. Bu dünyanın hem fiziksel, teknik, maddi, toplumsal bağlar hem de sembolik bağlar olarak anlaşılması, bu bağların görünür kılınması ve bu bağlara özen gösterilmesi gerekmektedir.

Benjamin'in teorisinin umudu, modernlikle beraber bağlarından kopmuş, parçalanmış, dikkati dağınık, dokunsal, çıplak şok yaşantılarına indirgenmiş sanat eseri ve izler kitleyi, tam da bağlarından kopma deneyimine odaklanarak, yani bu deneyimi geçiştirmeye ya da görmezden gelmeye çalışmayarak -şu anda burada gerçekleşmeyen ama gerçekleşebilecek olan- belli bir hayat biçimi ufkunda (komünizm) yeniden birbirine bağlayabilmektir. Her sanat eseri, maddi, fiziksel, görünür ve olanaklı bağlardan neşet eder ve görünmez, sembolik, olanak dahilinde olan ya da olmayan bir dünyaya işaret eder. Bizim görevimiz, bir taraftan sanat eserinin neşet ettiği, kendi koşullarımız da olan bu koşullara odaklanmak, bir taraftan da, olanaklı ya da olanaksız dünyalara işaret eden ama bu anın olanakları dahilinde burada bizimle olan sanat eserlerine dünyalarını sağlamaktır.

İçinde bulunduğumuz salgının tetiklediği olağanüstü halde, aciliyet hissi ile spesifik olarak bu duruma odaklanmayan sanat işlerinin, sanatçılar ve kurumlarca erişime açılması hem içinde bulunduğumuz olağanüstü koşulların geçiştirilmeye çalışılması hem de politik ve estetik bir projenin yokluğunda hayatta kalmaya indirgenmiş politikanın ve hayatın onaylanması anlamına gelmektedir. Oysa, yapılması gereken, durumun olaylığını geçiştirecek her türlü olanaklı eylem biçimine uzak durmak ve sanatın -eğer bir dikkat dağıtma, oyalama, geçiştirme aracına indirgenmek istemiyorsa- bu olağanüstülük içinde yerinin olamayacağını idrak ederek beklemektir. Durma ve bekleme, acil durumun tehdidine boyun eğmemek, sanatın biçimine ve sanat faaliyetinin sembolik anlamına özen göstermek anlamına gelecekti. Durmak ve aciliyet durumuna kayıtsızlık, eylemsizlik şöyle dursun, başka bir düzlemde devam etmekte direktmek anlamına gelecek ve şu anda, burada, bu aciliyet durumunda olanaklı olmayabilecek başka bir dünyaya işaret eden (sanatsal, felsefi) bir jest olacaktı. Acil durumun beklentilerine rağmen birilerinin kendi faaliyetinin anlamını ve

aciliyetini ısrarla takip etmesi başka bir dünyanın, olanaksızlık içinde bir olanaklılığının işareti olacaktı.

İşte, sanat ve sanat faaliyetinin kurtarıcılığı tam da bu değil midir? Sanat, asıl olarak, muhatabına varacak bir mektuptansa, kayıp bir kişiye, vefat etmiş sevgiliye yazılan mektup değil midir? Sanat olanakları dahilinde olmayana doğru kendi jestinde kalan, sonuca varan veya varacak bir eylemde kendini tüketmeyen bir edim değil midir? Sanat, tamamen yararsız değildir; ama yarar kriterinin asla test edemeyeceği bir edimdir. Bir tasarım, mühendisçe bir çözüm ya da politik bir program olmaya çok uzaktır. Yararlı sanat lafzı özünde bir oksimorondur⁶; somut bir yarar ve sanat bir araya gelebilir gelebilmesine fakat buna illâki sanat dememize gerek yoktur. Sanat özünde bir şey gerçekleştirmez, sanat bir şeyin gerçekleşmemesinde gerçekleşmesi ve salt varoluşa tüm hakların tanınmasıdır. Sanat, bütün olanaklar alanı, olanak seçenekleri tüketildiğinde geriye kalandır. Gerçekleşmemesinde gerçekleşen şey, saf potansiyeldir. Sanat, modern dünyanın katlanamadığı -onun eylem anlayışı açısından- bir eylemsizlik ve durma edimidir. Sanat bu şekilde doğa-kültürel/politik acil durumu geçersizleştirir; hayat-ölümü, değeri ve amacı kendinden menkul tasarımsal, teknolojik ve politik bir buluşla geçiştirmez, olayı olaylığında yakalar, yakalamayı dener -yakalayamasa bile buna kendini açma riskini alır. Sanat, politik ve estetik bir projenin elimizde bulunmadığı çağımızda, bizi olağanlaşmış olağanüstü halin sürekli amacı/sonucu belirsiz yarı-eylemlere girişme baskısından kurtaracak ve başka bir varoluş biçiminin olanağını açacak yegâne faaliyet alanıdır. Tüm yararı da budur.

⁶ Oksimoron, kendi içinde çelişkili ifade anlamına gelir. Eski Yunanca oksys "sivri, keskin, bir şeyin sivri ucu" ve mōron "aptal" sözcüklerinin bileşiğidir.

Sonuç: “Yaşadım mı? Hayır, Ama Sevdim.”

Gemi batarken piyanist çalmaya devam etmeli mi? Evet, etmeli. Sanat, olayın (hayat-ölüm) olaylığına yönelmeyi bırakmamalı ve acil durumun, sanat faaliyetinin işaret ettiği başka türden varoluş biçimini geçersizleştirmesine izin vermemeli, baskısına boyun eğmemelidir. Bu anlamda durmamalı, devam etmelidir. Eğer sanat faaliyetine inanılıyorsa, bu faaliyete inanılması için yeterli nedenler varsa, onun varoluş biçiminde diretilmelidir. Güncel sorun, bu yeterli nedenlerin sanatın dışından, hazır bulunan politik ve estetik bir projeden sağlanamadığı dünya tarihsel bir momentte bulunuluyor olunmasıdır. Bu olağanlaşmış olağanüstü halin kuşattığı dünya sanatın dünyası değildir ve elde geleceğe yönelik kurucu bir proje de bulunmamaktadır. Durmanın da bir hareket biçimi olduğunu göz önüne alarak: O zaman neden hareket edilmeli/durulmalıdır? Eğer, aciliyetin tehdidi geçersizleştirilmek isteniyorsa, sanat faaliyetinin öznelerinin, kendi dünyalarına ve varoluş biçimlerine inanmalarını sağlayacak yeterli nedenleri bulmaları gerekmektedir. Bu kuşkusuz sanatın ve sanat faaliyetinin en acil ve büyük sorunudur.

Gilles Deleuze, sinema kitaplarının ikinci cildinde, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra insanlarda bir şeylerin değiştiğini söyler ve “modern hakikat, bizim artık bu dünyaya inanmamamızdır” der (Deleuze, 1997: 171). Deleuze, modern insanların başlarına gelen şeyleri (ölüm, aşk) sanki farkına varmıyorlarmış gibi yaşadıklarına, dünyasını kaybetmiş özneler haline geldiklerine vurgu yapar. Agamben'in hayatın ve ölümlerin hakkını savunacak özneler çağrı yapmasına karşılık, Deleuze sinemanın -Benjamin'i yan kılanyan ama ondan tamamen farklı bir biçimde-, insanların dünyalarını kaybetmişliğine odaklanarak, öznenin eylemiyle sorunları çözdüğü bütünlüklü ve devamlılık kuralına uyan görüntü ve ses örgütlen-

melerinden (“hareket-ımağ”) başka, salt işitsel ve görsel imgeler (“zaman-ımağ”) üreterek, insanların bu dünyaya yeniden inanmalarını sağlayacak nedenleri/aklı (reason) sunabileceğini iddia eder. Bunlar başta İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde ortaya çıkan “dayanılmaz olan” (intolerable) olmak üzere; Orson Welles'te “çağrılabilir olmayan” (unsummonable), Alain Robbe-Grillet'de “açıklanamaz olan” (inexplicable), Alain Resnais'de “kararlaştırılmaz olan” (undecidable), Margueritte Duras'da “imkânsız olan” (impossible) ve Jean Luc-Godard'da “kıyaslanamaz olan”dır (incommensurable) (Deleuze, 1997: 182). Deleuze, imkânsızlık ve olanaksızlıkla karşılaşılabilirse, bu olanaksızlıkta durmak becerilebilir, dünyanın olayı ile karşılaşmaya, onu görmeye cüret edilebilirse, dünyanın insanlara yeni nedenler sunabileceğini ve böylece yeni bir politik projenin doğabileceğini ima eder.

Dünyaya inanmak, bir dünyaya sahip toplumlar olarak yaşamak isteniyorsa hem hayatın salt hayata hem de sanatın salt sanata indirgenmesine direnmek gerekir. Bunun yollarından biri, eldeki olanaklar alanından, izin verilen eyleme ve var olma biçimlerinden ötede başka biçimler aramaktan geçmektedir; fakat, eğer olanaklılık alanı tamamen kuşatılmış ve müsait gözüküyorsa ve elde eylem için yeterli nedenler yoksa, yapmamak ve durmak seçilebilir, olunabilecek şeyi olmamak, yapılabilecek eylemi yapmamak seçilerek dünyanın yeni nedenler vermesine açık hale gelinebilir. Deleuze, dünyaya inanma meselesini ele aldığı sayfalarda Carl Dreyer'in son filmi *Gertrud*'a değinir. Hayatında her şeyden çok aşka değer veren Gertrud hayatına girmiş dört erkekten de aşka yeterince önem vermedikleri için ayrılmış ve yalnız bir hayat sürmeye karar vermiştir. Elbette, bu karar, yalnız ölme riskini göze almayı da içermektedir. Deleuze, Gertrud'un formülünü onun sözleriyle şöyle açıklar: “Genç oldum mu? Hayır, ama sevdim. Güzel oldum mu? Hayır, ama sevdim. Yaşadım mı? Hayır, ama sevdim.” (Deleuze, 1997: 171).

KAYNAKÇA

Agamben, G. (2013). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Agamben, G. (2020, 16 Nisan). Agamben: Bir Soru *Terrabayt*. Elde edilme tarihi: 18 Nisan 2020, <https://terrabayt.com/dusunce/agamben-bir-soru/>

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 8.

Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. (Çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ). İstanbul: Metis.

Benjamin, W. (2018). *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. (Haz. Nurdan Gürbilek). (Çev. Ahmet Doğukan, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İskender Savaşır). İstanbul: Metis.

Deleuze, G. (1997). *Cinema II: The Time-Image*. (Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta). Mineapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları.

Delier, B. (2020, 20 Nisan). Sanat, Hayat, Karantina: "Yaşadım mı? Hayır, Ama Sevdim." *Gazete Duvar*. Elde edilme tarihi: 30 Mayıs 2020, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2020/04/20/sanat-hayat-karantina-yasadim-mi-hayir-ama-sevdim/>

Delier, B. (2018). "Yararlı Sanatın Fazlası: Bir Aktivizm ve Sanat Tartışması", 12. Hacettepe Ulusal Sanat Sempozyumu, Değişen Paradigmalar ve Sanatta Sınır Deneyimler, 26 Nisan- Ankara. Bildiriler (s.69-82) Ankara: Hacettepe.

İstanbul Modern. (2020, 20 Nisan). Artist' Film International. Elde edilme tarihi: 29 Nisan 2020, https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/artists-film-international-2020_2444.html

Pietralunga C., Lemarié A. (17 Mart 2020). "Nous sommes en guerre": face au coronavirus, Emmanuel Macron sonne la "mobilisation générale", *Le Monde*, Elde edilme tarihi 27 Nisan 2020: https://www.lemonde.fr/politique/article/2020/03/17/nous-sommes-en-guerre-face-au-coronavirus-emmanuel-macron-sonne-la-mobilisation-generale_6033338_823448.html

O'Doherty B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Eco U. (2016). *Açık Yapıt*. (Çev. Tolga Esmer) İstanbul: Can Yayınları.

Yalım B.P., Yücefer H., Koyuncu. E. (2020, 26 Nisan). Salgını Olaylaştırmak: Koronavirüs ve Felsefe Üzerine Bir Söyleşi. *Birikim Dergisi*. Elde edilme tarihi: 02 Mayıs 2020, <https://www.birikimdergisi.com/guncel/10055/salgini-olaylastirmak>

FAHRELNİSSA ZEİD'E IŞIK, RENK VE ŞEFFAFLIK BAĞLAMINDA YENİDEN BİR BAKIŞ: PALEOKRYSTAL SERİSİ VE VİTRAYLARI

Dr. Öğr. Üyesi Emel GÜRAY*

ÖZET

Gelenek ve modern arasında özgün bir duruş sergileyen sanatçı Fahrelnissa Zeid, yağlı boya resimlerinde öne çıkan ruhsal zenginliği renk ve ışık oyunları ile aktarmaya çalışmıştır. Soyut kompozisyonları ve portre çalışmalarının ağırlıklı olduğu dönemlerinde yaşadığı değişim ve dönüşümler ile birlikte yoğun bir sanatsal yaratım sürecini gözler önüne sermiştir.

“Paleokrystal” adını verdiği sanatsal üretimleri ve vitray tekniğinden faydalanarak oluşturduğu çalışmaları, yağlı boya çalışmalarına kıyasla fazla bilinmemektedir. En derinden gelen duyguları ve kimsenin göremediklerini göstermeye çalıştığını vurgulayan sanatçı, bu arayışının sonucunda farklı sanatsal üretim tekniklerine yönelmiştir. Şeffaflığın kilit nokta olmaya başladığı Paleokrystal adlı çalışmaları, cam, reçine, polyester gibi şeffaf malzemelerden oluşmaktadır. Boya ve kemik parçaları ile birlikte harmanladığı bu şeffaf malzemeler rengi tuvalin üzerinden taşıyarak boşlukta salınmasına imkan tanımıştır.

Fahrelnissa Zeid'in tuval resmine alternatif olarak gerçekleştirdiği Paleokrystal Serisi ve az sayıda bulunan vitraylarının incelenmesinin planlandığı çalışmada, sanatçının geniş gözlem gücü sayesinde etkilenmiş olduğu farklı sanatsal teknikleri içselleştirerek hangi amaçlarla bir araya getirdiği ve ne gibi sonuçlar elde ettiği konusu üzerinde durulacaktır.

Anahtar kelimeler: Fahrelnissa Zeid, Renk, Işık, Vitray, Paleokrystal

* Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Temel Eğitim Bölümü, emelkann@gmail.com

A REVIEW OF FAHRELNİSSA ZEİD IN THE CONTEXT OF LIGHT, COLOR AND TRANSPARENCY: PALEOKRYSTAL SERIES AND STAINED GLASS WORKS

Assist. Prof Dr. Emel GÜRAY

ABSTRACT

The artist Fahrelnissa Zeid, who has a unique stance between tradition and modern, has tried to convey the spiritual richness that stands out in oil paintings with games of color and light. It revealed an intense artistic creation process along with the changes and transformations experienced during the periods when abstract compositions and portrait works were dominant.

His artistic productions, which he called "Paleokrystal" and his works by using the stained glass technique, are not known much compared to his oil painting works. Emphasizing that she tries to show the deepest feelings and what nobody can see, the artist turned to different artistic production techniques as a result of this search. His work called Paleokrystal, where transparency has become a key point, consists of transparent materials such as glass, resin and polyester. These transparent materials blended with paint and bone fragments carried the color over the canvas, allowing it to be released in the space.

The Paleokrystal Series, which Fahrelnissa Zeid realized as an alternative to canvas painting, and the study, where it is planned to examine the few stained glass works, will focus on the purpose of which the artist has brought together different artistic techniques that he has been influenced thanks to his wide observation power, and for what purposes and what results he has achieved.

Keywords: Fahrelnissa Zeid, Colour, Light, Stained Glass, Paleokrystal

Giriş

Fahrelnissa Zeid, Türk resim sanatının öncü sanatçılarından biridir. Sanat tarihinin önemli nitelermelerinden "kadın sanatçı" olmanın dışında hiçbir kalıba sığmayan evrensel bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Yaşam koşullarının vermiş olduğu deneyim ile birlikte sanatçı kimliği; müslüman, avrupalı, burjuva, aristokrat, eş, anne ve eğitimci çatısı altında şekillendiği için çok yönlü bir görünüme sahiptir. Bu durum sanatçının ortaya çıkardığı eserlerden de anlaşılabilir. Ne geçmişe ait ne de günümüze, zamansız bir algılama biçimine sahiptirler. Sanat tarihinden örnek verilecek olursa soyut dışavurum ve soyut sanat örnekleriyle örtüşmektedir, fakat sanatçının eserlerine yansıttığı tavır, onu çağdaşlarından farklı bir noktaya taşımaktadır.

Sanatını genellikle bir iyileşme ve kendine yönelme olarak gören sanatçı, yaşamın iniş çıkışlarında kendine zaman zaman yabancılaşmış, fakat yine çözümlü işine dönmekte bulmuştur. Çeşitli teknikler deniyor olması da bu yeniden varolma ve direnme amacından gelmektedir.

Sanat yaşamının ortalarına denk gelen süreçte ürettiği Paleokrystal Serisi sanatçı için gerçek anlamda bir farklılaşma dönemine girdiğinin göstergesidir. Bu farklılaşma kişisel olmanın yanı sıra sanat tarihsel açıdan da kendinden söz ettirecek bir özelliğe sahip olması bakımından önemlidir. Son döneminde gerçekleştirmeye başladığı ancak ilerlemediği vitrayları da özgün görünüşleriyle Paleokrystal serisinin bir aşama ilerisi hakkında ipucu vermektedir. Çalışmalar plastik ve kavramsal açıdan günümüz sanatı ile dahi ilişki kurmaktadır. Bu nedenle Paleokrystal serisini ve vitray çalışmalarını gündeme getirmek günümüz sanatçısı için de önemli bir yol gösterici olacaktır.

1. Fahrelnissa Zeid'in Yaşamı ve Sanat Anlayışı

Tarihe mal olmuş önemli kişiliklerden oluşan çok yönlü bir ailede büyüyen sanatçı, Fahrünnisa Şakir Kabaağaçlı adı ile 1901 yılında İstanbul Büyükdada dünyaya gelmiştir. Ailesi önemli Osmanlı ailelerinden Şakir Paşa ailesidir. Sadrazam Cevat Paşa'nın yeğeni, yazar Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın (Halikarnas Balıkcısı) ve ressam Aliye Berger'in kardeşi, seramik sanatçısı Füreya Koral'ın ise teyzesidir.

Sanat eğitimine İstanbul Sanayi-i Nefise mektebinde başlar. Evlendikten sonra eğitimine Paris'te devam eder ve Paris Ekolü sanatçıları arasına katılır. İstanbul'da bulunan D grubu ile de çalışmıştır.

İlk evliliğini 1920 yılında iş adamı, yazar ve şair İzzet Melih Devrim ile yapmıştır. Oğlu ünlü ressamlarımızdan Nejad Devrim, kızı ise tiyatro sanatçısı Şirin Devrim'dir. İkinci evliliğini 1934 yılında Türkiye Irak Büyükelçisi Prens Emir Zeid ile yapar ve prenses ünvanını alır. Böylece yaşamında diplomatik ilişkilerin ağır bastığı hareketli bir döneme girecektir.



Resim 1: Fahrelnissa Zeid

Avrupa ve Amerika'da bir çok şehre yaptığı seyahatler ve katıldığı davetlerde sanatçı, eleştirmen, galerici ve daha birçok ünlü şahsiyetle tanışma fırsatı bularak önemli dostluklar geliştirir. İşi ve bulunduğu konum gereği Paris, Londra, New York, Berlin, Bağdat, Amman, ve İstanbul gibi önemli şehirlerde

yaşama fırsatı olmuştur. Yurt dışında ilk sergisini ise 1948 yılında Londra St George's Gallery'de açmıştır (Sönmez, 2019:54). Ayrıca Londra Institute of Contemporary Art'ta (ICA) kişisel sergi açan ilk kadın sanatçı ünvanına sahiptir (Laidi-Hanieh, 2018:90).

Yaşamını sanatının ilham kaynağı olarak kullanmasının en belirgin örneği ilk kişisel sergisini 10 Nisan 1945 yılında Maçka'da bulunan evinde açmış olmasıdır (Bayer, 2014:98). Türk sanatının yeni yeni şekillenmeye başladığı bir dönemde böylesine aykırı ve bir o kadar da kendine özgü bir hareket dikkat çekicidir. Sanatçı, durmak bilmeyen çalışma azmi sonucu ortaya çıkan ve biriken çalışmalarını izleyici ile bir an önce paylaşmak istemiştir.



Resim 2: Üç Yaşama Biçimi(Harp),Yağlıboya, 125x205cm, 1943

İlk dönem çalışmaları yoğun sembolik öğelerle kurgulanmış sert hatları olan ve bir bakımdan minyatür kurgusunu da çağrıştıran resimlerdir. (Resim 2) Konu olarak gündelik yaşamdan sahneler, nü'ler, iç ve dış mekan görüntüleri gibi konular üzerinde yoğunlaşmıştır. O dönemde en çok etkilendiği ressamların Hieronymus Bosch ve Pieter Brueghel olduğunu belirtir.

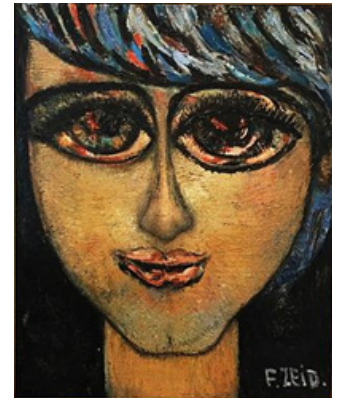


Resim 3: Cehennemim, Yağlıboya, 205x528cm, 1951.

Soyut kompozisyonlara geçiş yaptığı dönemde dışavurum öğelerini sanatının odağına aldığı gözlemlenebilir. Örneğin "Cehennemim" isimli tablosunda sineğin uçma hareketinden esinlendiğini belirtmektedir. (Resim 3) "Sineğin gölgesi tuvale doğru geliyordu. Çantamdan küçük bir kurşunkalem aldım ve sineğin peşinden deli gibi hareket ettirmeye başladım, bir uçtan diğerine koşuyordum, bu korkunç mücadeleyi takip etmek korkunçtu, beni tuvalin bir köşesinden diğerine sürüklüyordu. Altı buçuk metre. Sonra kendime gülmeye başladım" (Laidi-Hanieh, 2018:127). Bu şekilde oluşan bir yaratım süreci dönemin Gerçeküstüçülük hareketinin özünü oluşturan sanatçının iradesini bir kenara bırakarak tamamen dış uyaranların yönlendirmesi sonucu hareket etmesi anlayışı ile örtüşmektedir.



Resim 4: Geçmişten Biri (Otoportre), Yağlıboya, 210x116cm, 1980.



Resim 5: Madame Charles Estienne, Yağlıboya, 100x82cm, 1972.

Son dönemlerinde ise portre çalışmalarına yönelmiştir. Sanat yaşamının başlarında yapmaya başladığı fakat ara verdiği portre, sanatçı için yeni bir çıkış noktası olmuştur. Otoportreler, kendi ailesi-

nin, yakın dostları ve ailelerinin portrelerinin yanı sıra etkilendiği kişiliklerin de potrelerini yapmıştır. Sert hatlarla vurgulanan yüz çizgileri ve olduğundan daha büyük hüznü bakışlara sahip gözler ön plana çıkmaktadır. Bir bakıma bakış, daha doğrusu ruhun dış dünyaya bakışını resmetmeye çalışmıştır. (Resim 4,5) Portrelerinin yaratım sürecini şu şekilde açıklar:

“Sonra şu ikileme maruz kalırım: Resme başlar, kendime neyi eleyeyim, neyi çıkarayım ki geriye öz—yani portre—kalsın diye sorarım [...] bu gitsin, bu kalsınlar birbiri ardı sıra gelir, görünür olan “ben” ve “sen” yıkılır, yerlerini, bilinmeyen bilinçte—görünmez olanda—sinmiş bekleyen öteki “ben” ve öteki “sen”e bırakır. Uzun bir duraksama [...] sonra bir anda fıskıran biçim, çizgi başlar oluşmaya! İşte bu benim [...] yıkmaya başladığım andır. Son derece bilinçli bir şekilde yoğurduğum şeyi bir kenara koyarım. Modelimin olan biten hakkında en ufak fikri olmaz, sabırla poz verir. Bu çığı, bu tufanı yüklenen sadece benimdir. O anda tuvale geçen tek şey ruhtur—başka şey değil. Sonunda yakalarım onu! İşte şimdi artık portre, gerçek olanı, doğacaktır. Modelimi fotoğraf gibi görmem, içsel hakikatini görürüm artık. Karakter doğar ve ben üzerinde çalışmaya devam ederim [...] sonra modelim artık orada yoktur, fakat hiç olmadığı kadar oradadır” (Laidi-Hanieh, 2018:237).

İç dünyasında yaşadığı gerilimi resimlerine de yansıtmıştır. Kendisinin de belirttiği gibi portrelerde görünen benliği değil iç çatışmaların yaşandığı gizli olan benliği ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Tuval yüzeyinde görünen belirgin kazımlar bu anlatım şeklini desteklemekte, yumuşak fırça darbeleri yerine formu vurgulamak ve resmettiği karaktere kimlik kazandırmak istercesine belirgin çizgiler kullanmıştır.

Sanatçı 1975 yılında Amman’a yerleşerek burada kendi adına bir sanat enstitüsü açar ve 1991 yılındaki ölümüne dek sanat dersleri verir. Aynı zaman-

da gerek kişisel gerek öğrencileriyle birlikte bir çok sergide yer alarak sanatını mümkün olduğunca görünür kılmaya çalışmıştır. Yakın dostu ve aynı zamanda öğrencisi olan çoğu kişi kendisinden övgüyle ve hayranlıkla bahsetmektedir. İnsan ilişkilerini her zaman ön planda tuttuğu için karakterine yansıyan çekicilik, insanlar üzerinde tesirli bir güç unsuru olmuştur.

2. Paleokrystal Serisi ve Vitray Çalışmaları

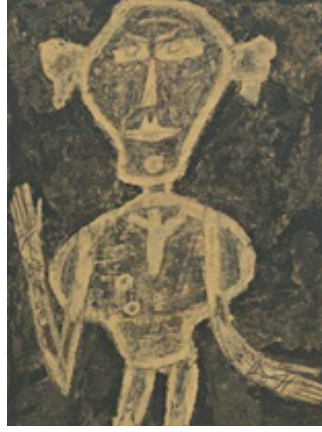
1960’ların başından itibaren gerçekleştirdiği Paleokrystal serisinde Zeid, yağlı boya resim dışında farklı malzemelerle çalışmıştır. Kemik, reçine, polyester, boya ve cam odaklı çalışmalarda rengin şeffaflığının ve reçine üzerinde giderek kaybolan kemiklerin yarattığı derinlik etkisi dikkat çekicidir. Resimden heykele geçiş yaparak kariyeri boyunca amaçladığı sıradışı görme biçimine yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu geçiş öncelikle tuval üzerinde malzeme kullanımı ile olmuş, sonrasında heykellere dönüşmüştür. Tuval yüzeyinde boyanın küteselliğini vurgularcasına gerçekleştirdiği kazımları yavaş yavaş ikinci boyut arayışlarına dönüşecektir, çünkü tek bir boyutla yetinmek Fahrelnissa Zeid’i tatmin etmez. Bunların öncesinde küçük taşları boyadığı çalışmaları da bulunmaktadır fakat Paleokrystal adı altında ürettiği heykeller daha çok ses getirmiştir.

Cam etkisi verebilecek ve içine istediği objeleri yerleştirmesine olanak sağlayacak bir malzeme olan şeffaf reçine sanatçının ihtiyaçlarını karşılayabilecek niteliktedir. Reçinenin cam gibi organik bir yapıya sahip olması da önemli bir noktadır. Çünkü asıl meselesi ruhsallık olan bir sanatçının temsil etme noktasında kendine yabancılaşmaması dolayısıyla seçtiği malzemelerin organik ve ruhani niteliklere sahip olması gerekmektedir.

Önceleri eğlenmek maksadıyla yemeklerden artan kemikleri rengarenk boyamaya başlamıştır. Sanat çevresine bu deneysel çalışmalarını gösterdikçe olumlu geri dönüşler aldığını görür ve bu konunun üzerine gitmeye devam eder.



Resim 6: Mağarada İnziva, Karışık Teknik 63x76 cm, 1968



Resim 7: Jean Dubuffet Portrait of Henri Michaux, Karışık Teknik, 130x97 cm 1947

Sanatçının farklı malzemeler kullanarak üretimlerde bulunmasının bir başka nedeni de içinde bulunduğu dönemin ve etkileşim içinde olduğu sanatçı dostlarından aldığı ilhamdır. 1950'li yıllarda ortaya çıkan Amerikan Soyutdışavurumculuk akımının Avrupa'daki karşılığı olan Art Enformel (Taşizm) -kaba maddesellik ve biçimsizlik estetiği- (Hopkins, 2018:26) ve yine aynı harekete dahil olan Art Brut (Ham Sanat) akımı ile benzerlikler taşımaktadır. (Resim 7) Taşizm yüzey üzerinde farklı malzemeler ile oluşturulan iz bırakma, yırtma, çizme, yakma, yapıştırma ve bozma gibi hareketlerle yapılan çalışmaları tanımlamaktadır. Yüzey üzerinde boya ile derinlik yanılması yaratmak yerine malzemenin kendisi yüzeye doğrudan uygulanıp şekillendirilmektedir. Art Brut'ta da çocuklar ve akıl hastaları gibi profesyonel bir bilince sahip olmayan ve kendiliğinden gelişen ham iradelerin oluşturduğu sanatı yüceltme söz konusudur.

“Art Enformel kapsamında gündeme gelen ressamların ortak özelliği, sanatta ‘form’dan (biçimden) yana olmamaları değil, Kübizmin soyut geometrik formelliğini (biçimselliğini) reddetmeleri, daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemeleridir. Bir başka ortak özellik ise, tıpkı Amerikan Soyut Dışavurumcuları gibi, İkinci Dünya Savaşı'nın ve sonrasında hüzünlü atmosferine tepki verirken kendi içlerine dönmeleri, zaman zaman son derece örtük simgelerle çağımızda insanlığın yitik ruhuna yönelik karamsar tavırlarıdır” (Antmen, 2008:151-152).



Resim 8: Kemikli Kompozisyon, Boyut Bilinmiyor, 1960'lar.



Resim 9: Kemiklerden ürettiği ilk heykellerden, 1960'lar.

Fahrelnissa Zeid'de aynı çevrede gözlem yapan bir sanatçı olarak bu deneysel sanat üretim alanlarından etkilenecektir. (Resim 6,8,9,10,11) Art Enformel sanatçıları arasında renk unsuru ön planda değildir, genellikle malzemenin ham halini kullandıkları için ortaya çıkan doğal sonuçlar gösterilmeye çalışılır. Fahrelnissa'nın çalışmalarında bunun aksine malzeme üzerinde canlı renk kullanımları mevcuttur. Bu noktada Art Brut hareketi ile daha çok benzer özelliklere sahiptir. Ancak yine de Zeid'in kendine özgü bakış açısı onu diğerlerinden ayrı bir noktaya taşımaktadır.



Resim 10: Güneşe tapanlar, Karışık Teknik, 102x76cm, 1968.



Resim 11: İsimsiz Paleokrystalo, Reçine, Kemik, Metal, 11x11cm, 1967.

“Yeni geliştirdiği tekniği şöyle tarif eder: kemiklerin boyanması, kalıpların maddeyle doldurulması, renk katılması, boyanmış kemiklerin kalıpların içine yerleştirilmesi ve içlerine sertleştirici bir formülle yapılan bir karışımın doldurulması. Heykeller katılaştıkça gece boyu çatırtı gibi sesler çıkarıyordu” (Laidi-Hanieh, 2018:213).

Böylece Paleokrystal serisi tavuk kemiklerinin reçine ve boya ile birleşmesi sonucu oluşmuştur. Organik bir yapı olan kemiği insan bedeni ve ruhu ile özdeşleştirir. Sanatçının yeniden kurguladığı organik yapı reçine ile sabitlenmiş, böylece zamanı durdurarak sonsuz bir şekilde var olmaya devam etmiştir. Kendi varlığının parçalanmış yapısını göstermeye çalışan sanatçı, çektiği acılar ve değişimler karşısında direnme gücünü ve yaşamının bir parçası olan yeme içme eyleminin bir sonucu olarak elde ettiği kemikleri birer hayatta kalma biçimi olarak görmüştür. Böylece sürekli parçalanma ve dağılma ile geçen yaşamını bir arada tutmak adına şeffaf reçine sanatçıya yol göstermiş, bir nevi teselli ve terapi olmuştur.

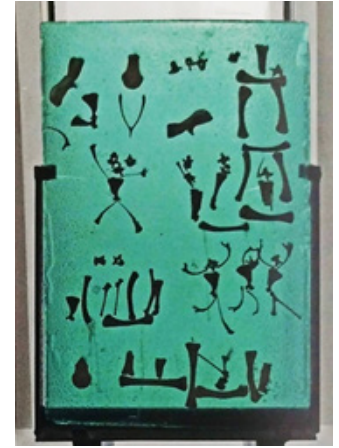
Aynı zamanda yakın dostu ve galerici olan Bernard Gheerbrant, Zeid'in bu yeni arayışından çok etkilenir ve kendisini ilkel bir alfabenin ayrıntıları üzerinde

çalışan paleolitik dönem sanatçısına benzetir (Laidi-Hanieh, 2018:219). Bir anlamda kurguladığı kemik kompozisyonlarıyla kendine özgü bir dil arayışı içindedir.

“Kemikler, güneş ışınları, dua etmek için havaya kalkmış kollar gibi, hatta bacaklar, kedi, martı gibi küçük hayvanlara benzetilerek dizilmişlerdir. Bazen şekil kemiğin kendisinden gelir, bazen de sanatçı kendisi ince kemiklerden ayırt edilebilen şekiller yaratmıştır: kirpik, kulak, kaş gibi” (Laidi Hanieh, 2018:220). (Resim 12,13)



Resim 12: İsimsiz Paleokrystalo, Reçine, Kemik, Metal, 40x30 cm, 1967



Resim 13: İşaretler ve Semboller Reçine, Kemik, Metal, 45x29cm, 1967

Paleokrystal çalışmaları ilk kez 1969 yılında sergilenir. Sergi Paris'te Louvre'un hemen karşısında bulunan Katia Granoff'un galerisinde yapılır (Laidi-Hanieh, 2018:214). Bu sıradışı çalışmaların seyirci karşısına çıkması Fahrelnissa Zeid'i oryantalist bakış açısından kurtararak farklı bir sanatçı olduğunu ispatlamıştır.



Resim 14: Masal Sarayı, Reçine ve Kemik, Boyutları bilinmiyor, 1967.



Resim 15: İsimsiz Paleokrystalo, Reçine, Kemik, Metal, 82x25cm, 1967.

Reçine ve kemikten oluşan panolar yavaş yavaş daha da kütesellik kazanarak heykellere dönüşmüştür. (Resim 14,15) "Fahrelnissa bu heykelleri için farklı sergileme yolları tasarlar. Büyük boyutlu heykelleri için Paris'te ölçülerine uygun özel demir kaideler yaptırır. Küçük ve orta ölçekli olanlarıysa, üzerlerine odaklanan projektörlerin altında dönen kaidelerde sergiliyordu veya ışığı arkalarına yerleştiriyordu, paleokrystalolar döndükçe renkleri değişiyor, tavana ve duvarlara yansıyor" (Laidi-Hanieh, 2018:213).

Bu hareketli çalışmaları kendi evinde de daimi olarak sergileyerek, hayalini kurduğu sabit kalmayan ve yaşayan sanat eserlerine sonunda kavuşmuştur.

Zeid, Paleokrystal Serisinin sonlarına doğru reçine ve cam kırıklarından da faydalanmıştır. Malzemenin zamanla değişimi ve yeniden kullanımı ile ortaya çıkan sonuçlar hoşuna gitmiştir. Ay Damaları adlı çalışmasında görüldüğü gibi renkli reçine parçaları ve kemikler seffaf reçine bloğu içinde konumlanmıştır. Şeffaf bloklar elde etme konusunda polyesterden de faydalanmış ve bu konuda uzman kişilerden yardım almıştır.



Resim 16: İsimsiz Paleokrystaller, Kemik ve Reçine, 1960'lar.



Resim 17: İsimsiz Paleokrystaller, Kemik ve Reçine, 1960'lar.

Paleokrystal serilerinin büyük bir bölümü ikinci eşi Emir Zeid'den olan oğlu Prens Raad bin Zeid'in koleksiyonunda yer almaktadır. Yağlı boya çalışmalarından daha az bilindiği ve iyi korunamadığı için çoğu kaybolmuştur. Bir kısmının ise ismi ve yapılıma tarihi belirsizdir. Önemli bir bölümü 2015 yılında gerçekleşen 12. Sharjah Bienali'nde sergilenmiştir. Zeid'in sanat anlayışı Avrupa ve Amerika dışında Arap dünyası tarafından da dikkatle takip edilmektedir. Gerek o coğrafyada yaşamış olması gerekse ilham kaynaklarından birinin Arap Kültürü olması gibi etkenler sanatçının bölgedeki önemini arttırmaktadır.



Resim 18: 12. Sharjah Bienali Sergisi'nden Görünüm, 2015



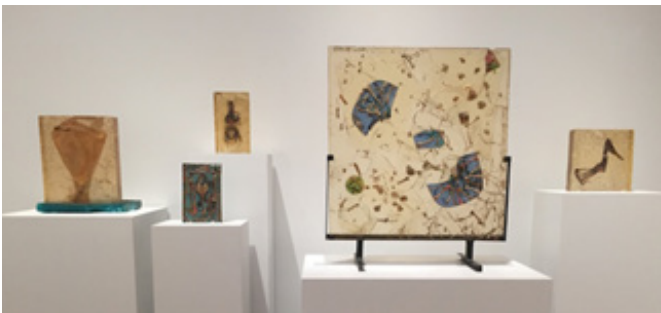
Resim 19: Ay Damlaları,
Karışık Teknik,
87.5x83.3cm , 1967



Resim 20: Ay Damlaları
(Detay)

2017 yılında Tate Modern'deki retrospektif sergisinde de yağlı boya tabloların yanı sıra hemen hemen aynı Paleokrystal çalışmalar sergilenmiştir. Yine aynı yılda Berlin Deutsche Bank KunstHalle'de bir retrospektif sergi gerçekleştirilmiş, Paleokrystal serisinden Ay Damlaları (Resim 19) ve Resim 9'da görülen sanatçının ilk denemelerinden biri olan kemik heykel burada da sergilenmiştir.

Paleokrystaller görünüşleriyle bir bakıma fosilleri de andırmaktadır. İsminden de anlaşılacağı gibi Paleolitik ve kristal kelimelerinin birleşiminden oluşur. Tarih öncesi çağa belki de ilk ana gönderme yapmaktadırlar. Bu açıdan Primitif sanat örneklerinde görüldüğü gibi bir bakış açısına sahip oldukları söylenebilir.



Resim 21: Tate Modern Sanat Müzesi Fahrelnissa Zeid
Sergisi'nden Görünüm, 2017



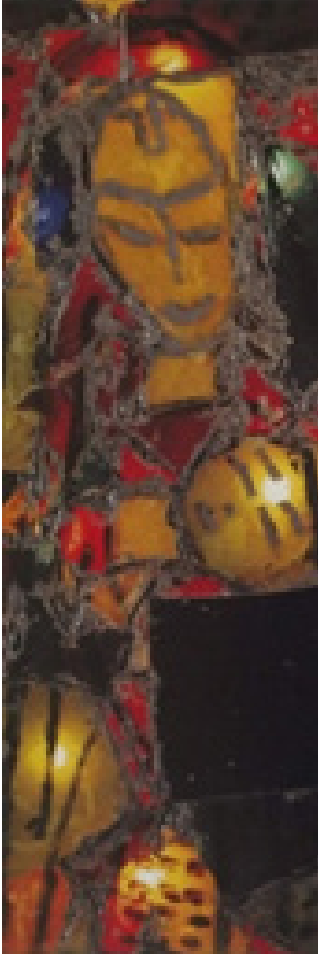
Resim 22: Fahrelnissa Zeid, Soyut Kompozisyon, Yağlı
Boya, 181x167,5cm, 1952

Fahrelnissa Zeid 1980'lerin ortalarında vitray tekniği ile de çalışmalar üretmek istemiştir. Geçmiş çalışmalarına dönüp bakıldığında cam malzemesinden ve vitray tekniğinden etkilendiği ifade şekliyle anlaşılabilir. (Resim 22)

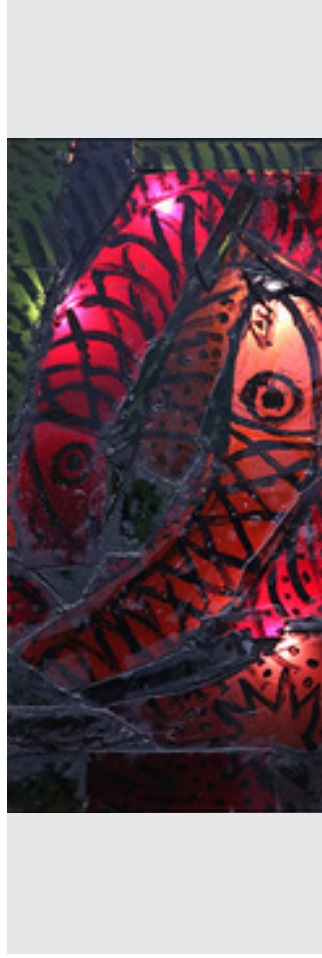
Kendi çağdaşı olan İngiliz sanatçı Varuni Pieris-Hunt'dan vitray tekniğini öğrenmeye karar verir. Sanatçı "1987'de Fahrelnissa'nın davetiyle iki haftalığına Amman'a gelir ve resimlerin mat cama aktarılması, renklerin asit, reçine ve ısı kullanılarak kaynaştırılması ve eritilmiş siyah kurşunla aralarına hatlar çekilmesi konularında dersler verir. Pieris-Hunt, bu süreci, doğrudan ışık ve renkle çalışmak olarak betimler, ki bu da, yirmi yıl önce paleokrystalolarını yaparken aynı şeye odaklanmış olan Fahrelnissa'ya çekici gelmiş olmalıdır" (Laidi-Hanieh, 2018:257).

Sanatçı vitray tekniğini olduğundan farklı bir şekilde ele alır. Normal şartlarda vitray yapımı için renkli camlar belirlenen kompozisyonun şekline göre küçük parçalar halinde kesilir ve bu parçalar kurşun şeritler ile birleştirilerek bir bütün elde edilir. Ancak Zeid, gelişigüzel kestiği yada kırdığı cam parçalarını eritilmiş kurşunla yapıştırarak çeşitli kompozisyonlar oluşturur. Sonrasında cam yüzeyine çizimler

yaparak çalışmayı sonlandırır. Camaltı resim tekniği ile bu konuda benzeşmektedir. İki geleneksel tekniği kendi bakış açısı ile birleştirerek deneysel bir sanat eseri ortaya çıkarır. (Resim 23,24,25,26)



Resim 23: Anne ve Çocuk Vitray, 80x30cm, 1987



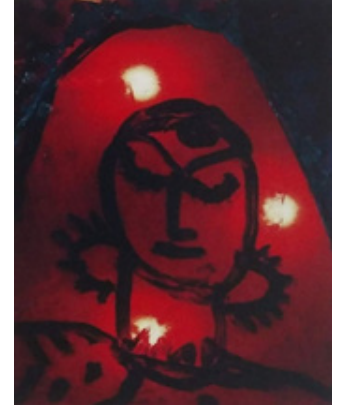
Resim 24: İsimsiz, Vitray, 1980.

Şeffaflaşan renk dış dünyanın gerçekliği ile birleşerek yeni bir gerçeklik ortaya çıkarmıştır. Hayatını sanatından ayrı yaşamayan bir sanatçı için bu geçişten görünüm ilham vericidir. Bu heyecanını şu sözlerle ifade eder: "Çocukluğumdan bu yana ışık beni hep etkilemiştir. Eğri aynalardaki ışık oyunları, kenarlarında oluşan renkler beni hep çekmiştir. Binlerce parçaya bölünen ışıkları hep severim. Bu, gelip geçici renkli hareketlerin tuhaf dünyasıdır" (Laidi Hanieh, 2018:220). Sanatçının vitray çalışmaları Pa-

leokrystal serisi kadar çok sayıda değildir. Öğrencilerine de öğretmek istemiş fakat bu yeni tekniği devam ettirmek isteyen pek olmadığı için çalışmaların kalıcılığı olmamıştır.



Resim 25: Anne ve Çocuk Vitray, 30x30cm



Resim 26: Anne ve Çocuk Vitray, 30x30cm

Sonuç

Fahrelnissa Zeid'in onca yıllık çabası ve birikimi sonucu ortaya çıkan çalışmalar İstanbul Modern Sanat Müzesi başta olmak üzere birçok özel koleksiyonda yer almakta, İstanbul Modern ve Dirimart gibi kurumlarda belli zamanlarda anma sergileri düzenlenmektedir. Türkiye'de bilinmesinin yanı sıra dünyada da öneminin hissediliyor ve gerekli değerin veriliyor olması sevindiricidir.



Resim 27: Tate Modern Sanat Müzesi Fahrelnissa Zeid Sergi Girişi

Örneğin 2017 yılında Tate Modern’de açılan retrospektif sergisi bir çok açıdan önem taşımaktadır. Öncelikle Paleokrystal serisinden de çalışmaları sergilenmiştir. Zeid’in bir dönem Londra’da yaşamış olması bir nevi sanatçıyı anma görevi de üstlenmektedir. Bir başka dikkat çekici nokta ise Tate Modern’in son dönemlerde ara ara ışık ve rengin fiziksel varlığına vurgu yapan çalışmalara yer veriyor olmasıdır. Örneğin İzlandalı sanatçı Olafur Eliasson’un optik renk oyunlarından oluşan çalışmaları Fahrelnissa’nın çalışmalarına teknik açıdan olmasa da amaç olarak benzer niteliktedir. Londra’nın kasvetli ve solgun havasına karşılık canlılık arayışında olan müze, sanatı kendine araç edinerek şehre renk katmaya çalışmaktadır.

Zeid’in boya ve tuvalin ötesinde görmek istediği şey, belki de sonsuz bir renk kaleydoskopu içinde kaybolmaktır. Sanatçı kendine özgü yöntemlerle ve yaşadığı dönemin olanaklarıyla bu yaklaşımını görünür kılmaya çalışmıştır. Işığın ve rengin içinde kaybolup gitme ya da dans etme amacına, devasa boyuttaki tuvaler üzerine resmettiği renk oyunları ile başlayıp, reçinenin şeffaf yapısının mümkün kıldığı geçirgenlik ve sonsuz görünüm özelliğine sahip Paleokrystal serisiyle devam etmiş, son olarak da geliştirdiği vitray çalışmaları ile ne kadar özgün bir sanatçı olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008), *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. YY Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Bayer, Z.C.(2014), *Cumhuriyet Basınında Sergiler Bibliyografyası*, İstanbul: İleri Yayınları
- Dirimart Fahrelnissa Zeid: Üç Kişilik Oyun Online Sergi, (2020), İstanbul, www.dirimart.com
- Dirimart Fahrelnissa Zeid: Tutkuya Övgü, (2018), İstanbul, www.dirimart.com
- Hopkins, D. (2018), *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Laidi-Hanieh, A.(2018), *Fahrelnissa Zeid İç Dünyaların Ressamı*, İstanbul: Dirimart RES Yayınları
- Sönmez, N. (2019), *Paris Tecrübeleri Ecole de Paris-Çağdaş Türk Sanatı: 1945-1965*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Tate Modern Fahrelnissa Zeid Resrospektifi, (2017), Londra, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/fahrelnissa-zeid>
- 2015 Sharjah Sanat Bienali, (2015), Sharjah, <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/fahrelnissa-zeid>

POST-MODERN UNUTUŞA BİR DİRENÇ NOKTASI OLARAK SARKİS*

Dr. Öğr. Üyesi H. Yarkın BİÇER **

ÖZET

1938 yılında İstanbul'da doğan, yaşamını 1964'ten beri Paris'te sürdüren, çağdaş sanatın Dünya çapındaki önemli isimlerinden biri kabul edilen Sarkis, çalışmalarını bellek etrafında yoğunlaştırmaktadır. Özellikle vurguladığı iki temel kavram olan "*Kriegsschatz*" ve "*Leidschatz*" (şavaş ganimetleri ve ızdırap hazinesi) kavramları modern tarihin içinde var olan bireyin, bir tür unutuşa karşı verdiği bir bellek ve hatırlama mücadelesidir. Sarkis'in eserlerinde bellek çok önemli bir yer tutar.

Sarkis'in eserlerine sadece bir hatırlama nesnesi olarak baktığımız zaman, post-modern zamanların tehlikeli tuzaklarına düşeriz. Örneğin müze, bize tam da böyle bir deneyim yaşatır. Hatırlatma düzlemine çektiği nesneyi bize sunarken yaşantıda olan, yaşamsal olan nesneden uzaklaştırarak arkeolojik bir bilgi nesnesine dönüştürür. André Malraux'un dediği gibi "*Müze, Haç'ı Heykel olmaya zorlar*". Özellikle Güncel sanat ürünleri olarak müzelere girmiş Joseph Beuys yada Marcel Duchamp vs gibi sanatçı eserlerinin müzelerde artık yaşamadıkları görülecektir. Yaşamda değildirler artık sanat tarihinde yerini almış arkeolojik nesnelere.

Bu metinde Sarkis'in yaşamı ve eserlerinden yola çıkarak modern çağın tutkusunun, post-modernite içerisinde nasıl bir direnç mücadelesine dönüştüğü incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Sarkis Zabunyan, Modernite, Postmodernlik, Güncel Sanat, Bellek

* Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Endüstri Devrimleri, Modern Kültür, Sanat Ve Tasarım Temalı 4. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu ve Sergisinde bildiri olarak sunulmuştur. 2-3 Mayıs 2019, Antalya

** Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, yarkinbicer@gmail.com

SARKIS AS A RESISTANCE POINT TO POST-MODERN OBLIVION

Assist. Prof. Dr. H. Yarkın BİÇER

ABSTRACT

Sarkis (born in Istanbul 1938, continuing his works and life in Paris since 1964) who is accepted as one of the global forefronts of contemporary art, focuses his work around memory. Two of the notions he emphasizes “*Kriegsschatz*” and “*Leidschatz*” (War Spoils and Treasures of Misery) which are about the individuals’ struggle of remembrance and memory against oblivion in modern art. Memory holds great importance in Sarkis’ works.

If we look at Sarkis’ Works only as objects of remembrance, we fall into the dangerous traps of post-modern times. For example; When museums show us an experience it takes a living (in life) object and transforms it into an information giving, archaeological object. As André Malraux said, “*Museums forcibly transform the cross into a sculpture*”. Specially Works that enter museums as products of contemporary art like Beuys’ or Duchamps are no longer alive. They are archaeological object taken hostage in art history.

In this text, the transformation of modern age passion falling into a struggle of resistance in post-modernism is going to be examined through Sarkis’ life and works.

Keywords: Sarkis Zabunyan, Modernity , Postmodern, Contemporary Art, Memory

Giriş: Unutuş ve Modernite

Bu metin bir metafor olarak da bakabileceğimiz unutuş üzerinden modern ile postmodern arasında bir kıyas yapmak niyetinde değildir. Günümüzün yaşayan ve üretken bir sanatçısı olarak Sarkis Zabunyan'ın eserleri, soluk alıp verdiğimiz post-modern (belki de post-postmodern demeliyiz) günlerin boşluğunda, yüzeyde dönen sanatın nihilist düzenine karşı hala direnilebileceğini göstermektedir.

Alzheimer'ın en önemli belirtilerinden biri yakın geçmişini unutturken, uzak geçmişin en ince detayına kadar hatırlanmasıdır. İçinde yaşadığımız 21. Yüzyıl, unutkanlık ve Demansın (bunama) ileri aşaması olan Alzheimer ile boğuşmakta. Alzheimer'ı haber yapan gazeteler ve dergiler büyük puntolarla onu çağımızın yeni vebası olarak tanımlıyorlar. Post modern zamanların sanatına (uzak geçmişin sanatını hatırlayıp ama yakın zamanla ilişkisini kuramayan ve yakın zamanları dönüştürme gücünden yoksun oluşuyla 21. Yüzyılın ürünlerin) bir analogi yaparak, Alzheimer'a yakalanmış "unutuş" un sanatı olarak bakabiliriz belki. Alzheimer'a yakalanan şimdilik kurtulamıyor ama tedavi yöntemi bulununcaya kadar, geçmişini sanki hiç olmamış gibi duran ironik ve boş post-modern göstergelerinden kurtarmak yada ona karşı bir direnç geliştirmek sanatsal olarak nasıl mümkün olabileceğinin canlı örneği görmek istersek Sarkis'in eserlerine bakabiliriz.

Yunan mitolojisinde unutuş Lethe ile kişileştirilir. Hatırlama Nehri Mnemosyne zıttıdır. Kavga tanrıçası Eris'in kızıdır ve yeraltı dünyasının girişi olduğuna inanılan Lebadeia yakınlarında, Trophonios kâhini- nin bulunduğu yerde, bellek pınarı (Mnemosyne) ile birlikte aktığına inanılan Hades'te bir unutuş pınarıdır. Lethe ölen ruhlara geçmişlerini unuttururken Mnemosyne yeniden yaşama dönecelere geçmiş yaşamlarını hatırlatır. Bizler Lethe'nin suyundan içereziz ölümü tattığımızda. Oysa yaşamak, ızdırapların,

gönül med-cezirlerinin, hezeyanların, bocalamaların, hayal kırıklıklarının unutulmadığı bir yere ait olmak demektir; Yani bellek (Mnemosyne) nehrinde yıkanmaktır (wikipedia.org, 2019).

Unutma, insanı yaşatan bir fonksiyon da denilebilir. Büyük acılar, büyük kayıplar sürekli hatırlansa yaşam katlanılmaz olabilirdi. "Unutmanın övgüsünü yapmak, belleği küçümsemek anlamına gelmediği gibi, anıyı göz ardı etmek anlamına hiç gelmez; böyle bir övgü, unutmanın anımsama çerçevesinde işlendiğini kabul etmek ve anı çerçevesinde tuttuğu şeye işaret etmek demektir. Anımsama ile unutma arasındaki ilişki, yaşam ile ölüm arasındaki ilişkinin aynısıdır" (Auge, 2019:15).

Marshall Berman "Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor" adlı kitabında modern olmayı şöyle tanımlar:

"Modern olmak bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamıyla insanlığı birleştirdiği öylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğü birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin belirsizlik ve acının girdabına sürükler" (Berman, 1994:17).

Berman, Moderniteyi açıklarken sanki Antik Yunan'ın Mnemosyne'sini anlatmaktadır. O ölümden çok yaşama, unutmaktan çok bellekle ilgilidir. Çünkü ölüm unutmaksa yaşamak hatırlamaktır. Modernite bizi "belleğimiz" ile sınar.

Moderniteyi "tamamlanmamış bir proje" olarak tanımlayan Jurgen Habermas, Post modernliği de karşı modernlik olarak görmektedir. "Postmoder-

nlık kendisini açıkça Karşı-Modernlik olarak sunuyor. Bu cümle entelektüel hayatın bütün alanlarına sızan, çağımıza özgü, duygusal bir akımı anlatıyor. Bu akım, aydınlanma sonrası, postmodern ve hatta tarih sonrasına (post-history) ilişkin teorilerin kapsamı içinde” (Jurgen Habermas.Fredric Jameson, 1994:35).

Modern kültürün temel ivmesi ilerleme düşüncesinden kaynaklanır. Aydınlanma düşüncesinin temel yapı taşı olan insanlığın “ilerleme” si düşüncesi, akıl ve bilim yoluyla sahip olunacağına inançla ortaya çıkmıştır. Rasyonel akıl, insanın doğaya hakim olabileme kapasitesini arttırıp, tanrı iradesi yerine insan aklını koyarak bireyi özgürleştiren yeni bir dünyanın eşiğine getirmiştir. Böylece bireyin içinde yaşadığı cemaatten koparak, toplumsal baskının ve din otoritesinin sarsılmasını sağlamıştır. Bireyin yaşantısında modern öncesindeki dönemin sınırlarının çok ötesinde gelişmeler ortaya çıkmıştır.

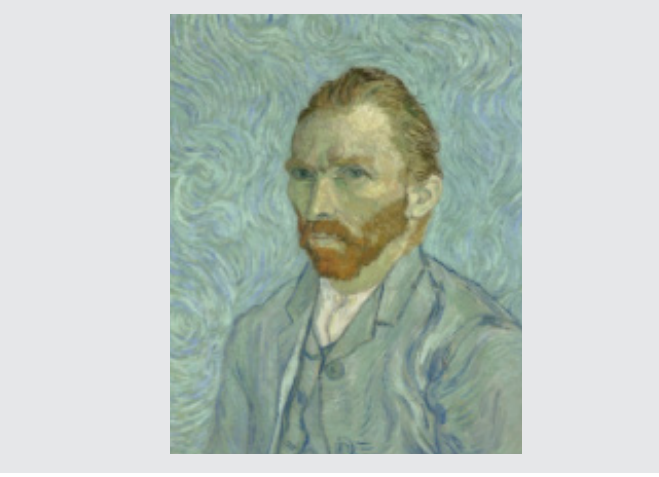
İlerleme bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştürmüştür. Newton, Galileo ve Kopernicus’un başlattığı ve rasyonel akla olan güvenin yol açtığı teknolojik ilerleme, her alanda eskiden hayal dahi edilemeyecek gelişmeleri gerçekleştirmiştir. İlerleme bireyi 1789 devriminin ardından yeni bir eşiğe hazırlamıştır. Bu yeni bir dünyayı tanımlayan şey özgürlük fikriydi. Hızla gelişen sanayileşme moderniteyi tanımlarken, oluşan yeni sanayi toplumunda bireyi daha da görünür kılmıştır. 19. Yüzyıl modern hayat Marx’ının gözünden şöyle anlatılıyor;



Resim 1: Charlie Chaplin, Modern Times (Modern Zamanlar) (1936).

“Bir yanda, insanlık tarihinin hiçbir devresinde akıllardan bile geçmeyen endüstriyel ve bilimsel güçler hayata geçirilmiş. Öte yandan, Roma İmparatorluğunun son anlarının dehşetini kat be kat aşan çürüme belirtileri var. Yaşadığımız günlerde, her şey kendi karşısına gebe görünüyor. İnsan emeğini azaltmak ve verimlendirmek gibi harika bir güç bahşedilmiş olan makinalara aç açına sahip olunuyor, onlar için çalışıp duruyoruz. Yepyeni servet kaynakları, meşum bir büyüyle ihtiyaç doğuran kaynaklara dönüşüyor. Sanatın zaferleri kişiliğin yitirilmesi pahasına elde ediliyor sanki. İnsanlık doğaya hükmettikçe insan öteki insanlara ya da kendi lanetine köle oluyor. Bilimin arı ışığı bile, etrafı cehaletin karanlığıyla kaplanmadıkça parlamaz gibi görünüyor. Tüm icatlarımız ve ilerlememiz, sonuçta sanki maddî güçlere zihinsel bir güç bağlaşıp insan hayatını maddî bir güce çeviriyor” (Berman, 1994:17).

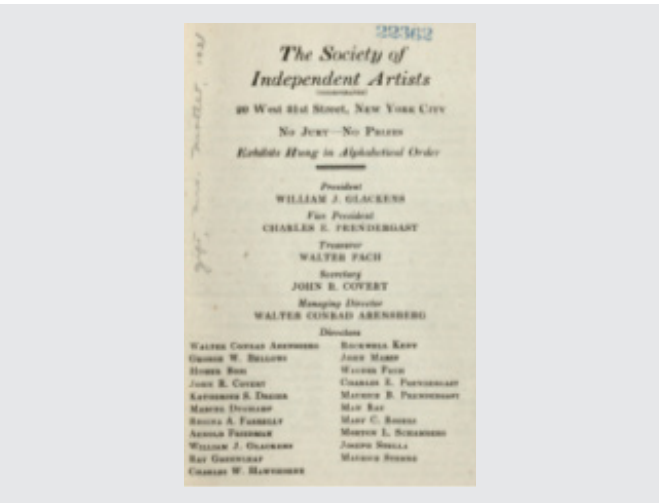
İlerleme; bireysel, toplumsal ve siyasal altüst oluşlara neden olmuştur. Büyük anlatılar yüzünden (ideolojiler) savaşlar, katliamlar, soykırımlar yaşanmış, yeni toplumsal, kültürel ortamlar yaratıp eskiyi yok etmiş, değişim ve dönüşümün nesnesi olduğu kadar öznesi olduğunun farkına varan, sorgulayan ve kendini yeniden yaratan modern insanı ortaya çıkarmıştır. Modern kültür ve sanattaki ilerlemeler, insanlık tarihinin şimdiye kadar olan en parlak dönemini doğurmuştur. Hızla gerçeklik ve gerçek algısı değişirken, bu değişimi anlamaya ve anlamlandırmaya çalışanlar modern sanatı yaratmıştır. Romantizmden bu yana bütün sanat akımları kendilerinden önceki her akımın gerçeği bulma tarzına itiraz etmiştir. Örneğin izlenimciler Romantiklerden daha gerçekçi olduklarını düşünmüşlerdi. İlk kez doğaya çıkıp hızla “an” ın yakalanmasını sanata konu edinmişlerdi. Bu ister istemez geleneksel resmetme tarzını bozuyordu. Aslında yeni tip üretim tarzının da tam bir karışımıydı. Burjuva, sonradan izlenimciliğin kendi sanatı olduğunu anladığında Vincent Van Gogh için geç olacaktır.



Resim 2: Vincent van Gogh, 1889-1890.

İzlenimcilerin içinden çıkan Kübistler de kendilerinin daha gerçekçi olduğunu iddia etmekteydiler. Çünkü gerçeği bulmanın tek bir bakış açısı olamazdı. Bütün bakış açılarını üst üste koyduğunuzda biçim bozulabilirdi ancak başka türlü de gerçeğe ulaşmak mümkün görünmüyordu.

Modern zamanlarda hızla el altından sabun gibi kayan gerçek, sürekli olarak yeniden ele geçirilmesi gereken bir şeydir. Bir Dadaist olan Marcel Duchamp, Modern Sanatta kaybolan gerçeğe karşı ezber bozan bir eylem serimlemiştir.



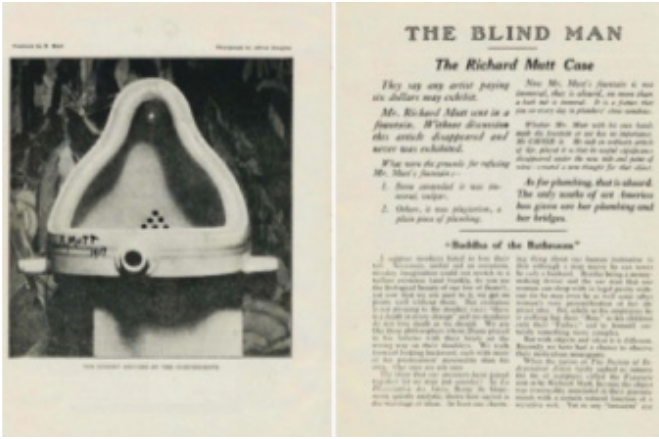
Resim 3: Sayfa, Bağımsız Sanatçıları Derneği'nin İlk Yıllık Sergisi Kataloğu (William Edwin Rudge, 1917).

“Aralarında Marcel Duchamp'ın da (28 Temmuz 1887–2 Kasım 1968) bulunduğu, bir grup sanatçı 1917'de “Bağımsız Sanatçılar” adıyla bir dernek kurdu. Dernek, kuruluşunun hemen ardından, “Jüri yok, ödül yok” mottosuyla büyük bir sergi düzenleyeceğinin duyurusunu yaptı. Bildiri afişinde, gönderilen tüm sanat eserlerinin herhangi bir jüri değerlendirmesine tabi tutulmadan alfabetik sırayla asılacağı bildirilmişti. Sergiye 1.235 sanatçı tarafından 2.125 sanat eseri gönderildi ve içlerinden sadece bir tanesi reddedildi” (İzan, 2018).

Dadaistler arasına bir meteor gibi düşen “Çeşme” adlı eser, büyük bir yaygara kopartarak böyle bir sanat eseri olamayacağı gerekçesiyle reddedilir. Duchamp, Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin yönetim kurulundaki görevinden istifa etmiştir. Sansür edilen eser sahibi R.Mutt'u desteklemek için (hem onu yapanın kendisi olduğunu gizleyerek hem de yazı yazanın kim olduğunu gizleyerek) The Blind Man'ın ikinci sayısında Stieglitz'in çektiği pisuar fotoğrafıyla, sergiye gönderilen pisuarın neden sanat eseri olduğunu şu üç argümanla savunmuştur:

1. “Objenin seçimi başlı başına yaratıcı bir süreçtir.
2. Objeye işe yarar özelliğinden koparıldığında bir sanat eseri haline gelir.
3. Objeye bir isim verip, bir sanat galerisinde sergileyerek objeye yeni bir fikir veya anlam verilmiş olur” (İzan, 2018).

Böylece modern zamanların sanatsal pratiğinde yeni bir konum olarak “eski” gerçekliğe itiraz edilmiştir.



Resim 4: Alfred Stieglitz, Çeşme R. Mutt ve "Richard Mutt Davası", *Kör Adam*, no. 2 (Mayıs 1917), sf. 4-5. Uluslararası Dada Arşivi, Özel Koleksiyonlar, Iowa Üniversitesi Kütüphaneleri.

Modern sanatçılar Dışavurumculardan, Dada hareketine, Sürrealistlere, Pop, Kavramsal Sanattan bugüne değin her an değişen gerçeği ve sanatın ortaya çıkardığı yeni hakikati ele geçirmeye çalıştılar. Modern hayatın tekrar edilemez bir biçimde dönüştürme gücü modern insanın en birleştirici ideolojisi olmuştur. Yaşadıklarını sorgulayan ve bir konum almak zorunda olan "yaratıcı isyan", modern sanatta her zaman ciddiye alınmıştır. Birçok akım yaratıcı isyanı peşinde sürüklerken temelde şu soruyla da meşgul oldular; "sanat nedir" ve "sanatçı kimdir." Her akım farklı yanıt buldu ancak Dada hareketiyle beraber sanatsal tüm standartlar değişti; malzemesi, üretim biçimi, sergilenişi, ekonomik değeri, vs. Bulunan tüm yanıtlar bugün sanatsal birer akım haline dönüşmüştür.

"Yaratıcı yıkma imgesi, moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşır, çünkü tam da modernist projenin uygulanmasının karşılaştığı pratik ikilemlerden türemiştir. Aslına bakılırsa daha önce yapılanlardan çok şeyi yıkmaksızın yeni bir dünya nasıl yaratılabilirdi? Goethe'den Mao'ya kadar uzanan bir çizgide birçok modernist düşünürün işaret ettiği gibi yumurtaları kırmadan omlet yapmak düpedüz olanaksızdır" (Harvey, 2014:29).

Aydınlanma, rasyonel akılı bilimin hizmetine sunarken tarihi de bilimsel aklın bir manipülasyon aracı olarak kullanmıştır. 1. Dünya Savaşı ve 2. Dünya Savaşları insanlığın yaşadığı en büyük hayal kırıklıkları olarak modern insanın nasıl manipüle edildiğini gözler önüne serer. Özellikle aklın egemenliği modern ulus devletlerin yaratılmasında insanlığın belleğini oluşturan sanattan, kültürden ziyade büyük bir unutuşla ortak bir ulusal kimliği inşa etmek için kullanmıştır.

"Modern devlet ulus olabilmek için önceki geçmişten farklı, yeni "resmi" tarihe ve anlatıya ihtiyacı vardı. Ernst Renan'ın "Ulus Nedir?" isimli makalesinde de ifade ettiği gibi; "Unutmak- hatta tarihi yanılgı" bile diyebilirim bir ulusun yaratılmasında çok önemli bir husustur. (Renan)Önce unutmak ve sonra yeni yaratılan bir hafızaya tutunmak; bu hareket sonucu yeni ulus tarihleri yazılmış, ulusların kurtuluş yıldönümleri, resmî bayramları, anma törenleri, ulusal birlik sembolleri ve anıtlarıyla bütünleştirici bir millî kimlik yaratacak şekilde ortak hafıza kurulmuştur. Tarihin bilimsel araştırma ve uzmanlık olarak kabul edilmeye başlaması da aynı döneme denk gelir" (Iggers, 2007)¹

Modernite bu biçimiyle nereden tutsanız hep yaralacağınız iki ucu keskin bir bıçak gibidir. Bellek, aydınlanmadan devraldığı kaydedici rolünü ansiklopedi, kütüphane, müze ve arşivlere bırakmıştır.

¹ Aktaran: Elçin Poyraz, 20.Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,2010 S:7

1. Post-Modern Unutuşun Sanatsal Dinamiğine İki Örnek: Jeff Koons ve Sherrie Levine

Modernitenin kendi birliği ve varlığı ortaya koyduğu total dünya anlayışında yatar. Bu total dünya kendi çizgisini diyalektik olarak inşa ederken insanlığın başına büyük felaketler getirdiği de doğrudur ve tek boyutuyla eleştirilebilecek bir olgu da değildir. Modernitenin eleştirisi olarak postmodernizm onun varlığını reddederken, modernizmin yarattığı yabancılaşma ve felaketlerin sonuçlarının en üst perdeden bir eleştirisidir. Ancak post-modernizm moderniteyi eleştiri nesnesi haline getirmesi onu aşığı anlamına gelmiyor. Onu aşabilmesi için Modernite kadar total bir dünya görüşü inşa etmesi gerekiyordu. Yaşadığımız yeni yüzyıl itibarıyla bu görünmüyor. Postmodernizm kendi inşasını modernite eleştirisi üzerine kurduğu için, ulaştığı sonuçlar ve önerileri itibarıyla nihilizmden öteye de geçememiştir.

Yazının başında söz edilen Alzheimer analogisinden hareketle, Postmodernizmin en önemli sanatçıları arasında yer alan Jeff Koons ve Sherrie Levine'dan örnekler sunarak, postmodern anlatının uzak geçmişe yaslanırken yakın geçmişe merhem olamadığını görmek mümkün olabilir. Çünkü şu temel ilkelere onun dinamiklerini oluşturmaktadır:

- Yüzeysellik.
- Derinliksizlik.
- Çoklu yüzeyler.
- Geçmiş: imajlar koleksiyonu.
- Tutarsızlık, parçalanmışlık, keyiflilik.
- İmajlarda, gösterilerde ve yüzeylerde birbiri ile ilişkisiz birçok "şimdi" ortaya çıkar.²
- Tarih parçalanır ve parçalar şimdiki zamanın malzemeleri olur.
- Tam bir kendinde mevcut özne bulunmadığından kişisel tarzlar da yok olmaktadır.

- Daha önce ortaya çıkmış benzersiz formların ya da tarihsel olarak özgün biçimde ortaya çıkmış kültürel üretimlerin taklidi.
- Başka bağlamlara ait birbiriyle ilişkisiz biçimlerin eklektik birlikteliği.
- Boş ironi.
- Hiçbir eleştirel amacı ya da başka bir üst niyeti olmayan bir konuşma.

Jeff Koons (D:1955)

Jeff Koons'un sanatının temel referansı gündelik nesnelere ve popüler imgelerdir.

Koons, "herhangi bir gündelik nesnenin kavramsal arka planını reddetmekte, işlerindeki görünüşlerin niyetini doğrudan ele verdiğini, bunların ardında herhangi başka bir anlamsal katman olmadığını vurgulamaktadır ısrarla. Sanatçının çalışmaları belirgin bir üslup içerisinde ele alınmaz. Onun yerine bir üsluplar toplamından, geçmişte var olan farklı biçimlerin bir arada kullanıldığı bir üslup melezliğinden söz etmek daha doğru olacaktır" (Şahiner, 2008:106).

Rıfat Şahiner'inde belirttiği gibi, Jeff Koons'un tarzı olarak söylenebilecek şey, geçmişte var olan avangard biçimlerle melez üslupsal benzerliğidir. Onlara üst perdeden bir eleştiri gibi sunulmaktadır. Kapitalist mantığın içerisinde avangardın aşamadığı durumlara işaret ederken kendisi kapitalizme övgüler düzmektedir. Bir tür Andy Warhol'un kapitalist top-

² "Şimdi", David Harvey'in Postmodernliği anlatırken kullandığı bir kavramdır. Bir alt madde şimdinin izahını içermektedir. Post-modernizm tarihsel hafızadan kopar ve tarihi parçalar, yağmalar. Bu tarihsel parçaları şimdiki zamana eklemeyerek yeni gibi sunmaktadır. Tarihsel süreklilik ve bellek buharlaşmaktadır. Bu nedenle ortaya birbiriyle ilişkisiz bir çok şimdi çıkmaktadır. (Harvey, 2014) Metinde bu bağlamdan hareketle, şimdiki zamanda yapılan ama geçmişle bağı kurulamayan post-modern üretimin Alzheimer'la analogisi kurulmaya çalışılmıştır. Böylece yazının konusunu oluşturan unutuşu ortaya çıkartmak amaçlanmaktadır.

lum saptaması gibi duran ancak içi boş ironik üslu-
buyla temellük etme, saptırma ve alıntılama yapı-
arak sanatını zekice pazarlamaktadır. Warhol, sanat
eseriyle sıradan objeler arasındaki farkı silindiğin-
de sanatın özgürleşme alanlarının genişleyeceğine
dair felsefi bir düşünüş çizmiştir. Ancak Koons'un
yapıtları sanat tarihini temellük ederek sanatın öz-
gürleştirici potansiyelini siler. Sanat ve kapitalizm
arasındaki ilişkiyi derinliği olmayan, yüzeysel, parla-
yan argümanlara dönüştürür.



Resim 5: M. Duchamp, Şişe Kurutucusu 1914.



Resim 6: J. Koons, Gazing Ball, Şişe kurutucusu, 2016.



Resim 7: M. Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1951.



Resim 8: J. Koons, Gazing Ball (Stool), 2016.

Sherrie Levine (D:1947)

1947 doğumlu Amerikalı sanatçı, çoğu birbirini tanıyan ve birlikte, üslup ya da kuşak farklılıklarını aşarak avangard bir duyarlılık geliştirmiş Kaliforniya (West Coast) merkezli sanatçıların oluşturduğu kavramsal sanat geleneğinden gelmektedir. Levine, 1980'li yıllarda Modern Sanat ve fotoğraf tarihinin ikonikleşmiş figürlerinin eserlerini temellük ederek sanat eserinin mülkiyet, özgünlük gibi sorunlarına yoğunlaşarak imgelerin değişen anlamları üzerine ilgilenmiştir. Levine'nın kendi işleri üzerinden yaptığı açıklamaya şöyledir:

“Dünya boğuluncaya kadar dolmuş durumdadır. İnsan her taşta izini bıraktı. Her söz, her imge, kiralanıp ipotek edildi. Bir resmin içinde çeşitli imgeler olan bir uzam olduğunu imgelerin hiç birinin özgün olmadığını, karışıp çakıştığını biliyoruz. Bir resim kültürün sayısız merkezlerinden derlenen alıntılar dokusudur. (...) Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır” (Charles Harrison, 2011:1090).

“Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır.” Bu cümle Roland Barthes'ın “Yazarın Ölümü” adlı ünlü denemesinde söz ettiği “Okurun doğumu yazarın ölümü pahasına olmalıdır” cümlesine göndermede bulunur. Yazın dünyasında yazarın ölümü fikri şuna dayanır: Okur merkezli yaklaşım.

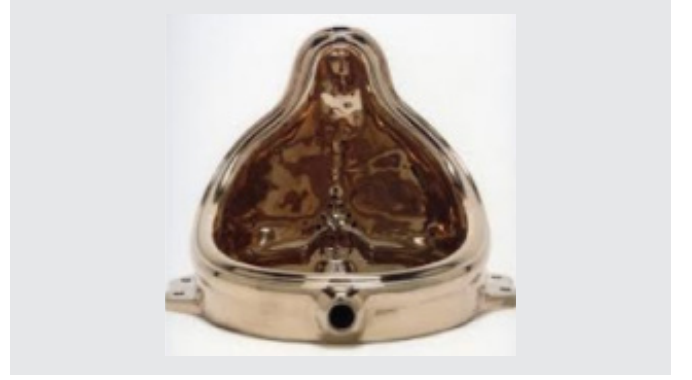
“Metin, sadece okunduğu sürece vardır. Okunduğu sürece ve okunduğu an var olmaya, yaşamaya, değişmeye başlar. Okur merkezli eleştiri, bir metnin, okur sayısı kadar potansiyel okuması olduğunu savunur. Dolayısıyla metin, yazıldığı an yazarından bağımsızlaşır ve okurun okumasıyla, yorumuyla yeniden yaratılır. Artık metin, bağımsızlaşmıştır ve yazarından bağımsız var olur. Yazar'ın “demek istedikleri” önemli değil, okurun “anladığı” ve imgeleminde canlandırdığı metnin varoluşuna zemin oluşturur.

O nedenle, tek bir gerçekliğin ortadan kalkıp kübist bir çözümlenmeye maruz kaldığı postmodern harekette metin, okurlarınındır ve okurların sayısı kadar farklı okuması bulunur. Bir metnin yaşaması için yazarın ölmesi gerektiğini savunur postmodern akımla gelen edebiyat anlayışıdır. Çünkü, yazar, eserini oluştururken içinde bulunduğu amaç ve niyeti açıklamaya kalkarsa yorum ölür. Yorum, postmodern dünyanın temel yapıtaşdır. Bu nedenle, serbest yorum yapılabilmesi için metnin, yazarından tamamen bağımsızlaşması gerekir. Postmodern yorumlar, yazarın ölümünü bekler. (ölüm, metafor olarak kullanılmıştır; yazarın aradan çekilmesi, yorumlara müdahale etmesi olarak da anlaşılabilir)” (wikipedia.org, 2019).

Walker Evans, Rodchenko, Mondrian, Brancusi, Duchamp gibi modern sanat ikonlarının eserlerinin “şeyleşen” biçimlerini sahiplenmiş, intihal etmiştir. Sonuçta sanat, insanlığın ortak mirası, kültürünün ürünü ve antropolojiktir de.

Sherrie Levine'nın modern dünyada sanat eserinin şeyleşmesine karşı bir tür deva olmasını umut ettiği, tarihsel zaman parçalarının bağlantısız yorumu ile sanat eserinde postmodern unutuşun daha da kalıcılaştırmasına sebep olmuştur. Benjamin Buchloh'un dediği gibi;

“Her temellük edimi bir dönüştürme vaadidir: her el koyma edimi, o farazi başkalaşımı öngörür. Ama başkalaşım yerine, tam da temellükün deva olmayı vaat ettiği şeyleşmeyi yaratır ve kalıcılaştırır. Depolitize tüketim ile ticarileşmiş politikanın kördüğümünde kendini tanımlayan çağdaş bireyin toplumsal davranışı, çağdaş neo-avangard sanatçı modelinde aynasını bulur” (Buchloh, 2018).



Resim 9: Sherrie Levine, Bronz Döküm, Çeşme, 1996.



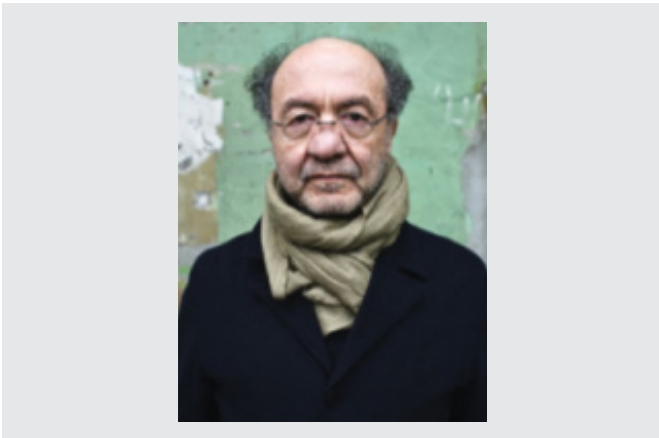
Resim 10: Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981.

Alzheimer'a yakalanmış bir modernite varsa ki, o hep geçmişle hesaplaşmaktadır. Postmodernizm modernitenin ilacı olamamıştır. Postmodernizme bakarak moderniteyi hatırlamaktan ziyade, zaten modernitenin bildiği ve yaptığı her şeyi tüm hataları ve sevaplarıyla yeni bir bakış açısı sunmak gerekirdi. Postmodernizm yeniden yaşama döneceğimiz bir sanat yerine, tekrarın tekrarı olarak Platon'un mağara alegorisinde benzettiği gibi, masa resmi yapan ressamın masa imâl eden marangozdan daha aşağı bir seviyede olduğunu göstermektedir. Tarihsel döngüyü tekrarlayarak çıkış değil nihilist bir yaklaşım sunmaktadır.

2. Unutuşa Karşı Belleğin Direnci: Sarkis

Sarkis Zabunyan, 1938 yılında İstanbul'da doğmuştur. İşlerini oluşturan temel harcında "bellek", "acı" ve "savaş ganimeti" gibi kavramlar yer alır. Bütün işlerinde bu ortak izlekleri bulundurmaktadır. 1970'lerden günümüze kadar Doğu'nun ve Batı'nın kültürel mirasını bir araya getiren enstalasyonlar, fotoğraflar, suluboya ve videolar üreten, bugün dünyanın en saygın ve prestijli sanatçıları arasındadır.

Sarkis 1955 yılında Munch'un "Çılgık" adlı tablosunun bir röprodüksiyonunu gördükten sonra resme başladığını söyler. 1960 da Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisini bitirmiş, 1964'te Fransa'ya yerleşmiştir. Türkiye'de çağdaş sanatın öncü isimlerinden biri ve aynı zamanda kavramsal sanat alanında dünya ölçeğinde tanınan önemli bir sanatçıdır. 1964'ten beri Paris'te Dekoratif Sanatlar Okulu'nda dersler veren Sarkis, 1969'da "Tavırlar Biçime Dönüşünce" ve 1977'de 6. Documenta sergilerine katılmış ve Avrupa'nın her yerinde çok sayıda kişisel sergi açmıştır. Sanatçı, 1985'te Yıldız Üniversitesi'nde düzenlenen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisine katılmak için 21 yıl sonra Türkiye'ye gelmiştir.



Resim 11: Sarkis D:1938.

Kriegsschatz: Savaş Ganimeti



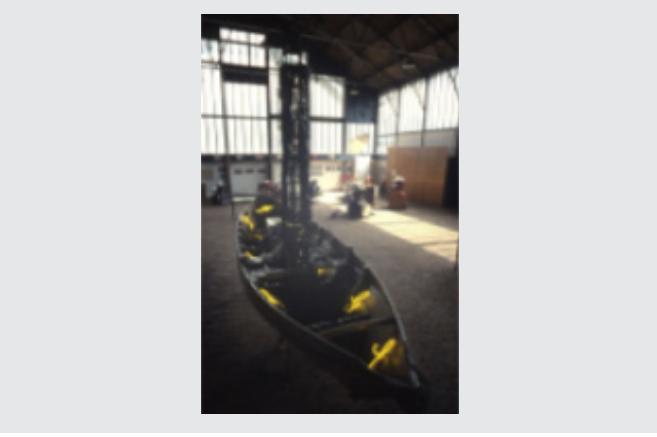
Resim 12: Little Sparta & Kriegsschatz (Ian Hamilton Finlay – Sarkis) : 1985, Apac, Chapelle Sainte-Marie

Kriegsschatz, Sarkis'in 1976 yılından beri bir tür laytmotif gibi kullandığı işlerinde beliren neon harfler dizisidir ve Almandaca "hazine, savaş ganimeti" anlamına gelmektedir. Savaş ganimeti bir grubun elindekilerinin diğer bir grup tarafından ele geçirilmesidir. Ele geçirilen her nesnenin bir hazine değeri vardır.

Sarkis'in bu kavramla ilgilenmesi bir gazete kupürüyle başlamıştır. Bu haberde yer alan hikaye LIP saat fabrikasının 1976 da finans sorunları nedeniyle kapatılması sonucunda işçileri tarafından üretimin tamamına el konularak, fabrikanın işçileri tarafından ekonomik rezerv olarak ele geçirilmesi ve yönetilmesidir. Bu haberi okuduğu sırada Berlin'de bir müzenin etnografya koleksiyonunu gezmektedir. Sarkis, LIP işçilerinin eylemiyle müze koleksiyonu arasında bir analogi kurar. Çünkü müze modernitenin savaş ganimetleridir. Hayattan koparılmış, sadece esteteze edilmiş nesnelere dönüştürülmüştür.

Andre Malraux "müze haçı heykel olmaya zorlar" derken, müzelerdeki sanat eserleri toplumsal ortamından, siyasal temsilinden, mesajlarından kopararak sadece estetik olan sanat bilgisine demekte-

dir. Malraux'a göre, müzenin sunduğu tarihsel tablo eksiktir çünkü koleksiyonun mekânıyla sınırlıdır, tesadüfidir ve büyük ölçüde tuval resmine yer verilmiştir. Sarkis bu nedenle modern sanat müzelerinin depolarında sergi açma fikrini geliştirir. Ayrıca bir ready made olarak bulduğu ya da satın aldığı nesneler Sarkis'in belleğinin ganimetleridir.



Resim 13: Captain Sarkis invite bocklin, Kromhout Museum, Amsterdam, 1987.

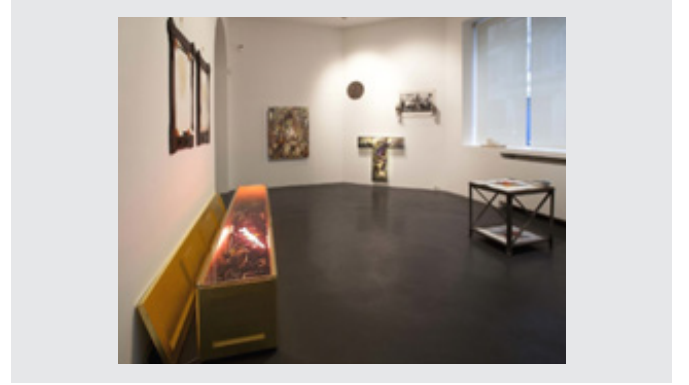


Resim 14: Sarkis, Antoine Wiertz Muzesi, Brüksel, Belçika 1989

Belki Kreissschatz'ı Walter Benjamin'in şu cümlesi özetleyebilir: "Uygarlığın hiçbir belgesi yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi de olmasın" (Benjamin, 1993:42).

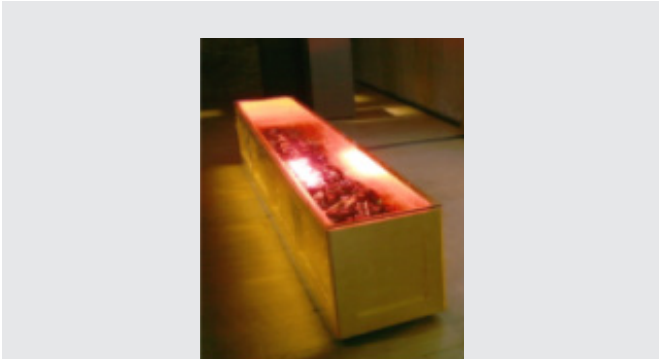
Leidschatz: Izdırıp Hazinesi

Sarkis'in işlerinin bir başka kavramsal yönünü oluşturan, sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg'un 1928 yılında kaleme aldığı toplumsal belleği eğretilmesi olarak belirtilmiş bir kavram. Warburg; "İnsanlığın ızdırıp hazinesi insanlığın mülkü haline gelir." der. Sanat eserinin toplumsal bellekte bunaltının üstesinden gelme çabasının ürünü ve aracı olarak tanımlayışının temel bir önermesidir. Elvan Zabunyan ise terimi etimolojik olarak açıklıyor "Almanca Lieden ızdırıp çekmek, Schatz hazine anlamına geliyor. Leidschatz ızdırabın adeta jeolojik katmanlar halinde birikmesi ve hazine oluşturması, 18. Yüzyılın düşünürleri ızdırıp mefhumuyla tutkuyu birleştirdiler (Almanca tutku Liedenschaft'dir)" (Zabunyan, 2005:75).

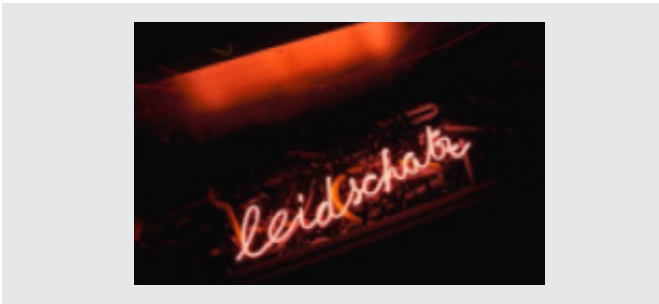


Resim 15: Galerie Nathalie Obadia, 12 Ocak - 17 Mart 2018

Hem kendi ikonografisinde, hem de uygarlık tarihinin bir parçası olarak toplumsal belleği oluşturan geçmişin acılı anıları Sarkis'in ganimetleriyle geçmiş ve şimdiki yan yana getirir. Böylece insan yaşantısını formlar üzerinden somutlaştırır. Nietzsche'nin dediği gibi "yalnızca incitmeyi sürdüren şey bellekte kalır."



Resim 16: Respiro (Nefes) 56.Venedik Bienali, Leidschatz, 2015.



Resim 17: Respiro (Nefes) 56.Venedik Bienali, 2015, Türkiye Pavyonu Leidschatz, Detay.

Politik ikonografinin kurucusu, sanat ve görsel tarih uzmanı Aby Warburg'a göre ızdırıp;

“Bir korku refleksinin bir bireyin zihnine fizyolojik bir uyarı-engram olarak işlenmesine ve açıklanamaz bir şekilde kaygı uyandıran o hatırayı bir korku sebebi olarak nesneleştirmeye girişmesine benzer bir şekilde, sanat eseri de bir savunma mesafesi yaratma işlevi üstlenir. İnsan ıstırabının ifadesi (ağıt, yas, melankoli ya da umutsuzluk) formel olarak saflaştırılmış bir jest biçiminde resme dahil edilir. Böylece gerek bireysel gerek kolektif olsun resimsel bellek birey ile irrasyonel olanın tehdidi arasında düşünömsel bir mesafe yaratır.(...) İnsanın toplumsal belleğinin asla belirsiz bir kolektif bilinç dışı olarak düşünölmemesi sonucuna çıkar” (Fleckner, 2016:17).

Sarkis'deki Leidschatz'ı Martin Heidegger'in “varlık” ve “teknik” kavramları üzerinden açıklamaya girişsek; ‘yeryüzüne fırlatılmış bir varlık olarak’ sanatçı-

nın, ‘el atında bulundurduğu’ toplumsal belleği, bir tür ‘hakikati açığa çıkartma tekniği’ ve “aracı” olarak kullandığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda Sarkis işleri için şöyle söyler;

“Eserlerim daima belleğe tutturulmuştur. Hayatımdaki her şey oradadır. Tarih bir tür hazinedir. İnsana dair var olan her şey, ızdırıp, aşk hep içimizdedir ve bizim en değerli hazinemizdir. Eğer bu sanatla somut ve görünür hale, deneyimlenebilecek bir nesne haline gelebiliyorsa, bu biçimlerle yolculuk yapılabilir; o vakit sınırlar kapatılmak yerine açılabilir” der (Fleckner, 2016:19).

Blackout: Karartma

Blackout (Karartma), 1974 -1977 yılları arasında gerçekleştirdiği sergilerinin ana temasıdır. Blackout, karartma için kullanılan bir terim; savaş zamanı bombardıman sırasında yapılan karartma ya da bilincin kapanması anlamında kullanılmaktadır. 1938 İstanbul doğumlu Sarkis için “karartma”, çocukluk yıllarına ait karartma gecelerini, özellikle içinde buldukları mekânın pencerelerine halı asarak dışarı ışık sızmasını önlemek için kullandıkları karartmayı ve yıkımların yaşandığı dönemi anlatır.

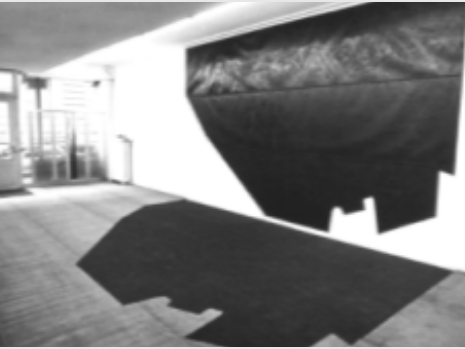
1974 yılında Radyodan Türkiye'nin Kıbrıs Harekâtını işittiğinde gemilerin limana girmek için yasaklı bölgelerin koordinatlarının okunduğunu duyar. Sarkis bu koordinatları bir haritada işaretler ve ortaya çıkan şekli katranla boyar.

Water Grasskamp “Blackout savaşın kapsamlı mitolojisine adanmış külliyatın devamlılığına gönderme yapar. Burada kast edilen sömürge savaşları, sınıf çatışmaları, yayılma savaşları ve özgürlük mücadeleleri gibi savaşlarda onu ilgilendiren asıl konu militanların ve askeriyenin estetiği değil, daha ziyade uğruna savaşılan kaynakların ve bölgelerin yazgısıdır” (Grasskamp, 2005:55).

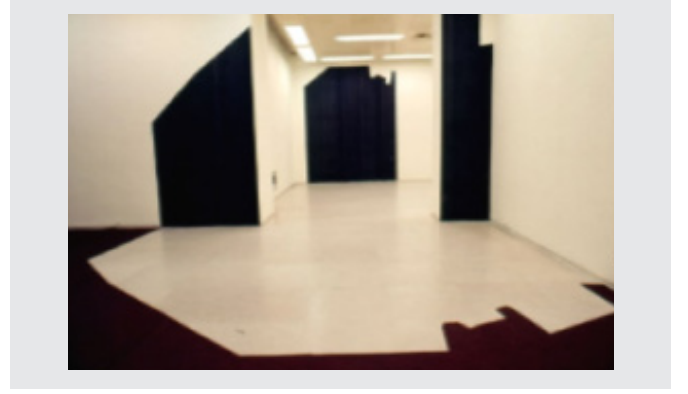
Sarkis'in malzemeye olan ilişkisi burada Beuys'un işlerinde olduğu gibi belirleyici bir rol oynar. Kendi ikonografisinin parçaları olarak kullandığı yağ, keçe, balmumu, bakır gibi malzemeler, Beuys'un hayat hikâyesiyle, gerçek olsun ya da olmasın, bağ kurmamızı ve materyalin bir yontu ya da resim aracı olmaktan öte, kendinde söyleyeceği bütün anlam katmanlarını da içerir: sıcak, soğuk, iletken, akışkan, koruyucudur. Blackout'ta kullandığı katran bir tür yalıtım aracı olarak üzerinde bulunduğu zeminden kendini koruma altına alan, yalıtan, simsiyah görünmezlik perdesinde sessizce bekleyişe geçen bir materyal dili oluşturur. Tıpkı savaşta siren sesleri çaldığı zaman bombardıman uçaklarından korunmak isteyen insanların karanlıkta sessiz bekleyişi gibi. Karanlık savaştan yalıtılmışlık sağlarken, sessizce zamanın zarar verici şiddet içeren durumundan korunmayı da sağlar. Sanki zamanda büyük kara delik gibi zamanı yutacağını sanırız.



Resim 18: BLACKOUT 8: 1975, "Le Métronome", Paris



Resim 19: BLACKOUT 1: 1974, Galerie Handschin, Basel



Resim 20: BLACKOUT ROUGE : 1976, Galerie Sonnabend, Paris

Duvar Boyacısının Gece ve Gündüz Düşleri

Sarkis Irmeline Lebeer ile yaptığı söyleşide der ki;

"Bütün yapıtımı bu Kriegsschatz kavramından yola çıkarak inceleyebilirsin. Kriegsschatz'ın konumu nedir? Bir panzehirdir. Bütün donup kalmış şeyler bir savaş ganimetine dönüşür, bir Kriegsschatz'a. Ve benim parçalarım da buna bir nevi kurtarıcılar gibi katılırlar. Gelir ve derler ki: biz böyle donup kalmayacağız. Ve sonuçta durumu kurtarırlar." (Lebeer, 2005:121)

Müze fikrine, savaş fikrine, el koyma fikrine, sahiplenme fikrine karşıt bir kavramdır aslında Kriegsschatz. Yaşamın içinde bir değer olabilecek her şeyin, yaşamdan kopartılıp kuru, duygusuz ve ölüme terk edilmiş halde bırakılmasına bir tepkidir. Emek bir ganimettir ve modern zaman insanının en çok yabancılaştığı kavramdır. Sanayi üretimi işçiyi ürettiği ürünün sahibi yapmaz. İşçi sadece emek gücünün sahibidir. Oysa modern öncesi dönemlerde örneğin bir ayakkabıcı, ürettiği ayakkabının sahibidir. Onu ister satar, ister hediye eder, ister yakar. Onu değerlendirmek üreticinin inisiyatifine kalmıştır. Belki de modern sanatçının önemi buradan kaynaklanır, o hala ürününün sahibidir ya da öyle kalmaya direnmelidir.

1979 yılında Paris'te Vergniaud Sokağındaki oturduğu binanın bodrum katında boya rulosunu temizlemek amacıyla duvara sürten bir boyacının bıraktığı izi gördüğü zaman Sarkis, onu el konulan bir ready made'e dönüştürür. Doğal bir malzeme olan kilin insan tarafından işlenerek porselen bir pisuara dönüştürülmesinin ardından, Duchamp tarafından sahiplenilen, el konulan ve sanatsal bir niyete dönüştürülen (Fountain) çeşme işinde olduğu gibi, Sarkis de boyacının çizdiği şekli enstelasyonlarında kullanmıştır. "Sarkis'in yaptığı gibi bu işin ürününü ele geçiren sanatçı, ifadesiz bir nesneyi ifadelî bir nesneye dönüştürür. Bu dönüştürme, nesneyi yeni perspektifler içine sokan, yeni bir okunurluğa tabi tutan bir mizansen gerektirir" (Recht, 2005:160)



Resim 21: 1980, Duvar Boyacısının Gece ve Gündüz Rüyası, Galerie Sonnabend, Paris.



Resim 22: 1979, Erişilebilir Rezervler, Georges Pompidou Modern Sanatlar Müzesi, Paris.



Resim 23: 1978, Savaş Ganimeti Sınıf Savaşı, Vesfalya Sanat Kulübü, Münster.

Çaylak Sokak

Sarkis'in 22 yıl sora İstanbul'da açtığı bu sergi kendi belleğinin merkezini oluşturan şehre yeniden bir dönüş niteliğindedir. İşlerinde izini sürdürdüğümüz şehirler çoğunlukla Avrupa merkezlidir. Ancak Çaylak Sokak'la zihnini hep meşgul eden yer olan İstanbul'a döner.

Sarkis; "Ben hatıralı işleri çok sevmem aslında. Hatıralı işler genelde konuya dönüşürler ki konulu işleri de sevmem. Bu yüzden benim kişisel hayatımla ilişkilendirebileceğiniz işlerim çok nadirdir. "Çaylak Sokak" ise en otobiyografik işimdir diyebiliriz. 1964 yılında Paris'e geldikten sonra 22 yıl boyunca Türkiye'de sergi yapmadım. 70'lerden sonra hapishanelerin dolu olduğu zamanda Türkiye'de sergi açmak hiç içimden gelmedi. Sonra 1984'de Maçka sanat Galerisi'nden Rabia Çapa çok taze fikirlerle geldi. Düşünse-ne 22 yıl sonra Türkiye'de ilk kişisel sergin olacak ve Avrupa'dan ne getirecek diye bekleyenlerin olduğunu da biliyorsun. "Çaylak Sokak" sergisi de bir anlamda ilk çalışma mefhumunu keşfettiğim zamanların arayışıdır: "Bu adam kimdi, ilk musikiyi ne zaman dinledi, hangi işlerde çalıştı, dünyayı çalışarak nasıl keşfetti, ne öğrendi" bu soruların arayışıdır aslında "Çaylak Sokak". Sekiz dokuz yaşında dayımın kunduracı dükkânında çalışmışım ben. Tek işim tezgâhtan

yere düşen çivileri toplayıp çekiçle düzeltmekti. Bu müthiş bir disiplin öğretmişti bana. “Çaylak Sokak” sergim için o kunduracıdaki tezgâhı bile bulduk. Hatta İslam Tarih ve Kültür Müzesi sırf o tezgâhı koleksiyonlarına almak istediler. “Çaylak Sokak” bu anlamda benim en otobiyografik yerleştirmem oldu. O sergi ile Türkiye’deki sanat ve kültür ortamıyla buluştum” (Demirarslan, 2019).



Resim 24: 2004 Sarkis ve Çaylak Sokak.



Resim 25: Çaylak Sokak



Resim 26: 1986 Çaylak Sokak, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul



Resim 24: 1989 Yeryüzü Büyücüleri, Georges Pompidou Modern Sanatlar Müzesi, Paris

Sonuç: Belleğin Altın Arayıcısı

Olan biten her şeyin farkında olan Duchamp’ın yaptığı gibi aslında modern hayata ayna tutup; emeğin izlerinin silindiği bir zamanda sanat eserinde sanatçının elinin izini aramak mümkün müdür diye sorar. Sanatçı bir adım geriye çekilir ve gasp edilen, el konulanı gösterir. Duchamp direniştir. Sarkis bu izi takip eder.

Sarkis eserlerine yapıt ya da sanat eseri demeyi tercih etmez, o daha çok “iş” terimini kullanır. Bu terimler sanatsal üretimden çok seri üretim yapan sanayiye göndermede bulunur. Çünkü emek sanayi üretiminde insanın kendine en çok yabancılaştığı alandır. İşçinin üretim sırasında oluşan kişisel izleri silinir, yok edilir. Bu nedenle Sarkis silinen izleri yeniden kişiselleştirerek emeğin geleneksel insani boyutuna sanatsal bir yaklaşım sunar.

Postmodern sanatın kullandığı temellük fikriyle, Sarkis’in eserlerinde kullandığı bir “Kreigsschatz” yani “ele geçirme, ganimet, savaş ganimeti” kavramı arasında sanki bir benzeşim varmış gibi durmaktadır. Ancak Sarkis, hayattan koparılmış sanat eserine itiraz eder. Belleğe ve yaşamsal olana değer verir. Belleğin ele geçirdiği şeyi ganimet gibi görür ama intihal etmez. Her seferinde ortaya koyduğunu yeniden yorumlar. Bellek her ne kadar ızdı-

rap yaysa da sürekli iş başındadır. Sarkis ile Post modern sanatçılar arasında benzerlik gösteren tek şey birbirlerinin tam zıt kutbunda yer almalarıdır. Postmodern sanatçı ne kadar Lethe'den su içerse içsin, Sarkis her zaman o Mnemosyne nehrinde yıkanmaktadır.

Sarkis'in işleri birbirini üzerine eklemelenen yapı taşları gibi inşa edilen bir binaya benzetilebilir. Her işi kendi söylemi ve varlığı açısından özgül ağırlığı olan eserlerdir, ancak bir bütünün organik bileşeni olarak tasarlanmışlardır. Böylece her yapı taşı eser Sarkis'in hayatının ve düşüncesinin kesintisiz bütünlüğünü oluştururlar.

Beslendiği miras Sarkis'in belleğidir: sık sık tekrarladığı "Belleğim Vatanımdır" vurgusu yitik bir mekan yada sınırları olan bir ülkeye nostaljik bir özlem değildir. Bir tasarım olarak vatanı İşlerinin mekânıdır ve belleğin varlık olarak işgal ettiği yerdir. Christian Bernard Sarkis için "Belleğin altın arayıcısı" der. Coğrafya vurgusu olarak vatan için şöyle devam eder: "doğduğunuz yerde bile kökeninizi bulamayabilirsiniz." Köken sonradan inşa edilir; anlamın kişisel üretiminden, başka bir deyişle yaratıcı eylemden gelir.(her şeyi olduğu gibi kendini yaratma) (Bernard, 2005:15)

Sarkis için şu cümleyi kurmak yanlış olmaz: Belleğin yok oluşuna karşı yaşamsal bir direnç geliştiren sanatçı...

Kaynakça

Auge, M. (2019, Nisan). *Unutma Biçimleri*. (M. Sert, Çev.) İstanbul, Türkiye: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk Walter Benjamin*. (N. Gürbilek, Çev.) İstanbul: Metis Yay.

Berman, M. (1994, Kasım). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*. (B. P. Ümit Altuğ, Çev.) İstanbul, Türkiye: İletişim Yayınları.

Bernard, C. (2005). Bir Sarkis Sözlükçesi. U. Fleckner (Dü.) içinde, *Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyatı Üzerine* (A. O. Işık Ergüden, Çev., s. 15). İstanbul, Türkiye: Norgunk Yayınları.

Buchloh, B. H. (2018, Mart 28). *Temellük Sanatı ve Parodi*. Mayıs 2020 tarihinde www.e-skop.com: <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-parodi/3739> adresinden alındı

Charles Harrison, P. W. (2011). *Sherrie Levine (1947-) Açıklama*. İstanbul: Küre yayınları.

Demirarslan, Z. (2019, 06 13). *Sarkis'le güzel bir Paris sabahı*. haziran 13.06.2019, 2019 tarihinde Benim Sanatım: <https://www.benimsanatim.com/sarkisle-guzel-bir-paris-sabahi> adresinden alındı

Fleckner, U. (2016). İnsanın ıstırap hazinesi insanlığın mülkü haline gelir. U. Fleckner (Dü.) içinde, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları,Platon'dan Derida'ya Bellek Kuramı üzerine metinler* (A. O. Gültekin, Çev., s. 17). İstanbul: Umur Yayınları.

Grasskamp, W. (2005). İşaretlerin Savaşı. U. Fleckner, & A. O. Gültekin (Dü.) içinde, *Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyatı Üzerine* (O. Duman, Çev., s. 55). İstanbul, Akatlar, Türkiye: Norgunk.

Harvey, D. (2014, Kasım). *Postmodernliğin durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul, Türkiye: Metis Yayınları.

Iggers, G. G. (2007). *Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı* (3.Basım b.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

İzan, F. (2018, Ocak 09). *Bir Pisuvan Sanat Tarihini Nasıl Değiştirdi*. 06 07, 2019 tarihinde <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16> adresinden alındı

Jurgen Habermas.Fredric Jameson, J. F. (1994). *Postmodernizm*. (D. S. Güleğül Naliş, Çev.) İstanbul, Türkiye: Kıyı Yayınları.

Lebeer, İ. (2005). Sarkis yada Terkedişin Dramı. U. Fleckner içinde, *Bellek ve Sonsuz* (A. O. Gültekin, Çev., s. 121). Norgunk Yayınları.

Recht, R. (2005). Bellek ve Dağılma. U. Fleckner (Dü.) içinde, *Bellek ve Sonsuz* (İ. Uysal, Çev., s. 160). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Renan, E. (tarih yok). What is Nation. http://www.cooper.edu/humanities/core/hss3/e_renan.html adresinden alındı

Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi.

wikipedia.org. (2019, Mayıs 23). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne>. Mayıs 16, 2020 tarihinde wikipedia.org: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne> adresinden alındı

wikipedia.org. (2019, Ağustos 26). *Yazarın Ölümü*. Mayıs 17, 2020 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Yazar%C4%B1n_%C3%96l%C3%BCm%C3%BC adresinden alındı

Zabunyan, E. (2005). Aydınlanma. U. Fleckner (Dü.) içinde, *Bellek ve Sonsuz ,Sarkis Külliyatı Üzerine* (R. Hakmen, Çev., s. 75). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1 (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://i2.wp.com/litci.org/pt/wp-content/uploads/2019/01/chaplin-1260x710.jpg?fit=1260%2C710&ssl=1>

Görsel 2: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b2/Vincent_van_Gogh_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg/800px-Vincent_van_Gogh_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg

Görsel 3: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://www.artforum.com/uploads/upload.001/id10766/article02_430x.jpg

Görsel 4: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/barones/fountain_1_son.jpg

Görsel 5: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://qph.fs.quoracdn.net/main-qimg-81877b890323b594a2cc897e67e66cbc>

Görsel 6 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/ljtOcMEkYc44BheBzW9Eg/normalized.jpg>

Görsel 7: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://www.moma.org/media/W1siZiZlsljYzMDA5Il0sWyJwliwiY29udmVydClsl1yZXNpemUgMjAwMHgyMDAwXHUwMDNlIl1d.jpg?sha=f11837132fb74cb6>

Görsel 8 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://emdotsculpture.files.wordpress.com/2019/01/jeff-koons-gazing-ball-stool.jpg?w=1400>

Görsel 9: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://www.thebroad.org/sites/default/files/art/levine_fountain_buddha.jpg

Görsel 10: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://pic1.zhimg.com/v2-d21b4a724d15906d578a92d5a50977f6_r.jpg

Görsel 11: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://dgotmkayy9nf0.cloudfront.net/app/uploads/2015/03/attachment-002_logistiek-image-TWWLR4972102-326x420.jpg

Görsel 12 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/1985-Nevers-Finlay_SarkisECCA.jpg

Görsel 13 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1987-capt-sarkis-invite-bocklin-a-t-kromhout-museum.jpg>

Görsel 14: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/Sarkis_1989-Muse-Wirtz-Bruxelles.jpg

Görsel 15 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/LU5xtrQv8I-ISBFqED4ZCw/larger.jpg>

Görsel 16: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://www.nathalieobadia.com/images/5117.jpg>

Görsel 17: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.picocommunications.com/gestione/moduli/lavori/immagini/prodotti/493/5187_Pico-Communications-WTS-Venezia-Biennale2015_38.jpg

Görsel 18: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/1975-BLACKOUT-8-le-Mtronome-Paris.jpg>

Görsel 19: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1974-blackout-11.jpg>

Görsel 20: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1976-blackout-rouge1.jpg>

Görsel 21: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1980-le-reve-du-jour-et-de-nuit-du-peintre-en-batiment.jpg>

Görsel 22: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1979-reserves-accessibles1.jpg>

Görsel 23 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1978-kriegsschatz-klassenkrieg1.jpg>

Görsel 24 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/sarkis_01.jpg

Görsel 25: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://benimsanatim.com/_upload/galleryimages/FullSizeRender_2.jpg

Görsel 26: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/Sarkis_1986-Caylak-Sokak-Istanbul.jpg

Görsel 27: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://www.tribune.com/wp-content/uploads/2012/04/magiciens_1989-696x460.jpg

FEMİNİST FOTOĞRAFTA AİLE ODAKLI ÜRETİM PRATİKLERİ: JO SPENCE'İN ÇALIŞMALARI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

Doç. Safiye BAŞAR*, Eda ÇEKİL**

ÖZET

Fotoğraf sanatındaki feminist yaklaşımlar, feminist teorinin gelişimini takip etmekte ve bu süreçle paralel bir gelişim göstermektedir. Bu anlamda, feminizmin temel konularından biri olan ailenin de farklı dönemlerde farklı yaklaşımlarla ele alındığını söyleyebiliriz. Örneğin, 1970'li yıllarda İngiltere'de yükselişe geçen işçi sınıfı mücadelesi, İngiltere'deki sanat alanını etkilediği gibi, fotoğraf sanatçıları da etkilemiş, bu anlamda aktivistler ve sanatçıların ortaklaşa kurduğu kolektifler aracılığıyla kadın emeği mücadelesi çerçevesinde etkinlikler düzenlenmiştir. İşçi sınıfına mensup bir aileden gelen feminist fotoğraf sanatçısı Jo Spence, tam da bu dönemde bu mücadelenin önemli bir parçası olmuş, bu yıllarda sanatsal üretimlerinde de kadın emeği üzerine yoğunlaşmıştır. Belgesel fotoğraf geleneğinden gelmesi nedeniyle, 1970'li yıllardaki sanatsal üretimlerinde çoğunlukla fotoğrafta temsil meselesine odaklanmış, bir yandan da aktivist olarak kolektiflerle dokümantatif sergiler düzenlemiştir. Ancak, 1982 yılında yakalandığı kanserin ardından kadın sorunlarına çok daha kişisel bir noktadan bakmaya başlamıştır. Rosy Martin ile birlikte geliştirdiği foto-terapi yöntemi, sanatsal üretiminin odak noktası olmuştur. Foto-terapi seansları sonucunda ortaya çıkan otoportreleri, kendi aile hikayesi üzerinden evlilik, annelik gibi kavramlar etrafında şekillenmektedir.

Anahtar kelimeler: Feminist Fotoğraf, Feminist Sanat, Fotoğraf, Aile, Jo Spence

* Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, safiyebasar@yahoo.com

** Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Bölümü, Sanatta Yeterlilik Programı, cekileda@gmail.com

FAMILY ORIENTED PRACTICES IN FEMINIST PHOTOGRAPHY: AN EVALUATION THROUGH JO SPENCE'S WORKS

Assoc. Prof. Safiye BAŞAR, Eda ÇEKİL

ABSTRACT

Feminist approaches in the art of photography follow the development of feminist theory and show a parallel development with this process. In this sense, we can say that the family, which is one of the main issues of feminism, was handled with different approaches in different periods. For example, the struggle of the working class, which started to rise in England in the 1970s, not only affected the whole art field, but also the photography artists, and in this sense, activities were organized within the framework of the struggle for women's labor through collectives established by activists and artists. Feminist photographer Jo Spence, who comes from a working class family, was an important part of this struggle during this period, and she focused on female labor in her artistic productions during these years. As she came from the documentary photography tradition, in her artistic production in the 1970s, she mostly focused on the representation in photography, as well as organizing documentary exhibitions with collectives as an activist. However, after her cancer in 1982, she started to work on the women's issue from a much more personal point. The phototherapy method she developed with Rosy Martin became the focus of her artistic production. Self-portraits as a result of these therapy sessions are shaped around concepts such as marriage and motherhood through her own family history.

Keywords: Feminist Photography, Feminist Art, Photography, Family, Jo Spence

Giriş

Aile, özel alanı işaret ettiği ve kadının da bu alana ait görülmesi nedeniyle doğrudan kadınla ilişkilendirilen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Feminist teori, cinsiyetçilik eleştirisinin temelinde aileyi işaret etmektedir. Zira aile, tüm iktidar pratiklerinin birincil alanı olarak tanımlanabilir. Aile içindeki ilişkiler, toplumsallaşma sürecinin başlangıcı olduğundan, tüm toplumsal ilişkilere sirayet etmekte, dolayısıyla da bu küçük yapıdaki dinamikler tüm kültürel ve toplumsal yapıyı etkilemektedir. Aile içindeki bu cinsiyetçi mekanizmalar, feminist teori kadar feminist yaklaşımlara sahip fotoğraf sanatçılarının da odak noktası olmuştur. Zira, her sanat yaklaşımı gibi içinde bulunduğu toplumsal koşullardan ve hareketlerden etkilenen fotoğraf alanında da, feminist teorinin dönüşen aile eleştirisine paralel olarak üretimler gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmada, feminist fotoğraf sanatçısı Jo Spence'in aile odaklı fotoğraf çalışmalarındaki iki farklı dönem ele alınmaya çalışılacaktır. Zira Spence, feminist fotoğraf alanında kendinden sonraki birçok fotoğraf sanatçısını etkilemiş öncü bir isim olmasının yanı sıra bu yazının temel konusunu oluşturan aile meselesini farklı üretim biçimleriyle ortaya koymasıyla feminist fotoğraf alanındaki bir takım sanatsal pratikleri analiz etmemize olanak sağlayacak çeşitliliğe sahiptir.

Jo Spence'in aile ve kadın odaklı çalışmalarını iki döneme ayırıp, bu dönemleri analiz etmeden önce, feminizmin kısa bir tanımını yaparak, ailenin feminist teorideki önemini vurgulamak yerinde olacaktır. Ardından, feminizm ile ilişkilendirebileceğimiz fotoğraf sanatçılarının çalışmalarında aile meselesine olan yaklaşımları tarihsel olarak ele alınacak, bu süreç içinde Jo Spence'in ilk dönem fotoğraf üretimleri ve 1982 sonrası foto-terapi yöntemini kullandığı son dönem üretimleri sırasıyla ortaya

konmaya çalışılacaktır.

1. Feminizm ve Aile Eleştirisi

Feminizmi en genel tabiriyle "cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir hareket" (Hooks, 2016, s. 14). olarak tanımlayabiliriz. Burada kullanılan cinsiyetçilik kavramı bir cinsi diğer bir cinsten üstün görme anlamındadır. Andre Michel, 1984 yılında cinsiyetçiliği "kadın cinsine karşı uygulanan ayrımcı bir tutum" (Michel, 1984, s. 17) olarak nitelemiştir. Bu tanımlardan yola çıkarak, feminizmi kadınlara uygulanan ayrımcı politikalara karşı bir mücadele olarak tanımlayabiliriz. Feminizm, 19. Yüzyılda ilk gelişimini gösterdiği dönemlerden bu yana kadının siyasi ve sosyal hakları için mücadelelerde bulunmuştur. Bu anlamda kadının ezilmişliğinin sebebi olarak gördüğü iktidar mekanizmalarını ortaya koymuş, toplumsal ve kültürel olarak oluşturulmuş normların bireyler üzerindeki baskısını ve etkilerini sorgulamıştır. Bahsi geçen iktidar mekanizmalarından en belirleyici olanlardan biri de aile kurumudur.

Feminizm öncesi aile üzerine yapılan çalışmalar, çoğunlukla kadını ev içiyle erkeği ise kamusal alanla özdeşleştirip, buna uygun olarak toplumsal roller belirlemektedir. Aile içi ilişkileri ve dinamikleri bu konumlandırma üzerinden şekillendirme dolayısıyla da kadın özel alana sıkışıp kalmaktadır. Kadının özel alanda kalması, bir yandan ekonomik ve toplumsal olarak evdeki erkeğe bağımlı bırakılmasına, bir yandan da ev içindeki çocuk bakımı, ev temizliği gibi uğraşlar yoluyla emeğinin sömürülmesine neden olmaktadır. Kadın emeğinin sömürsü, yalnızca ev içi mekanda değil, aynı zamanda çalışma hayatında da var olmaktadır, zira hala dünyanın birçok ülkesinde kadınlar, erkeklerle aynı işi yapmasına rağmen düşük ücret almaktadır. Bu durum, kadın emeğinin değersizleştirilmesinin bir sonucudur. Kadının asıl işi, ev içinde ailesi için yaptığı işlerdir.

Kısacası, kadın ev içine hapsedilmekte ve bu yolla emeği sömürülmekte ve erkeğe bağımlı hale getirilmektedir.

Feminist teori, aile çalışmalarını, kadını ev içiyle özdeşleştirdiği ve bu kabul üzerinden analizler yaptığı için eleştirmiş, toplumsal cinsiyet odaklı bir aile eleştirisi ortaya koymuştur. Bir başka deyişle, aileyi kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkilerinin alanı olarak tanımlamış ve ev içindeki rollerin bu ilişkilere bağlı olarak şekillendiğini öne sürmüştür. Bahsi geçen iktidar ilişkilerine bakıldığında, ailenin erkek egemenliğinin yeniden üretildiği bir alan olduğu açıkça görülebilir. Ailede bireyler ataerkil ideolojinin öngördüğü davranışlar içinde toplumsallaşırlar. Ailede çocuklar aracılığıyla cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içindeki yer gibi normlar gelecek nesillere iletilmektedir (Millett, 2018, s. 63). Farklı aile yapılarında, bu tutumlar farklılık gösterse de, okul gibi resmi ya da resmi olmayan kurumlar tarafından bu düzen pekiştirilmektedir. Erkek egemen ya da bir başka deyişle ataerkil düzen, yalnızca özel alana ait değildir, zira aile aynı zamanda toplum içindeki tüm ilişkileri etkilemektedir. "Modern toplumlarda görmezden gelinen ve kadınlara bırakıldığı için dışıl olarak önemsizleştirilen aile ilişkileri, cinsiyet farklarının inşa edildiği ve bu cinsiyet farklarının ürettiği anlamlar dolayısıyla diğer toplumsal ilişkilere de cinsiyetçi anlamların transfer edilebildiği yer olarak iktidar stratejilerine çok geniş cinsiyetçi anlamlar üretme olanağı sunar" (Sancar, 2017, s. 195).

Ataerkil mekanizmaların cinsiyetçi politikalarına bakıldığında, yalnızca kadının erkek tarafından ezilmişliğinin değil, aynı zamanda heteroseksüel aile mitinin de dayatıldığı görülmektedir. Özellikle 1980'lerden itibaren feminist teorisyenler, aileyi eleştirirken kadın odaklı eril söylemi değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel olarak kabul görmüş tek aile biçimi olan heteroseksüel aile mitini eleştirmişlerdir. Zira bu kabuller var olan birçok cinsel

yönelimi görmezden gelmekte, dolayısıyla da lezbiyen cinsel yönelimi gibi farklı ilişki biçimlerini yok saymaktadır.

Özetle, feminizmin aile eleştirisinde birçok farklı yaklaşımdan söz edilebilir. Ailenin ataerkil ideolojilerin yeniden üretildiği birincil alan olması, kadının ev içinde ve çalışma hayatında sömürülen emeği ve heteroseksüel aile mitleri ve stereotipleri feminizmin aile kurumuna getirdiği eleştirilerinin odak noktasıdır.

2. Feminist Fotoğraf ve Aile Eleştirisinde Farklı Yaklaşımlar

Feminizm, 20. yüzyılda birçok farklı alanda varlığını göstermeye başlamış, feminist teorisyenler ve sanatçılar tarafından geniş bir yelpazede ele alınmıştır. Feminist teorinin asıl yükselişini gerçekleştirdiği ve kadın hareketlerinin ön plana çıktığı 1960'lar ve 1970'ler, feminist sanat çerçevesinden bakıldığında da önemli bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Zira, feminist sanatçılar da, çoğu sanat akımında olduğu gibi, içinde buldukları toplumsal koşullardan, bu koşullar içinde verilen mücadelelerden ve toplumsal hareketlerden etkilenmekte, üretimlerini bu çerçevede şekillendirmektedir. Bu anlamda, sanat alanındaki ilk feminist yaklaşımın, bir yandan kadın hareketlerinden bir yandan da buna paralel olarak feminist teoriden etkilendiği söylenebilir. İlk dönem feminist sanatçılar ve sanat tarihçileri, sanat tarihi yazımında kadının varlığını sorgulamış, sanat tarihinde 'dahi' olarak nitelendirilen sanatçıların neden hep erkekler olduğu sorusunu sormuşlardır. Bu çerçevede, tüm toplumsal yapılarda olduğu gibi, sanat tarihi yazımının da çoğunlukla erkekler tarafından yazılması dolayısıyla eril bir dili ve yapısı olduğunu öne sürmüşlerdir. Feminist sanat tarihçi Linda Nochlin, 1971 yılında yazdığı 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok' makalesinde kadınların sanat tarihindeki eksikliğini yorumlamaktadır. Bu

metnin temeli “sanat tarihinin farklı dönemlerinde hangi toplumsal sınıflardan, katmanlardan ya da gruplardan sanatçılar çıkma ihtimalinin daha yüksek olduğunun” sorgulanmasına dayanmaktadır (Nochlin, 2010, s. 133). Bu çerçevede, kadın sanatçıların, aile ve ev içindeki görevleri dolayısıyla, sanatsal üretimlerine odaklanamadıklarını ve kadının esas dehasının çocuk bakımı, yemek pişirmek gibi ev içi işlerindeki başarısıyla ölçülebileceğini söylemektedir.

Sanat tarihi yazımındaki eril söylemlerin eleştirisine ek olarak, bazı feminist sanatçı grupları, sanat tarihindeki kadının görünürlüğünü ve kadın temsillerini eleştirme yoluna gitmişlerdir. Bunlardan en önemlisi, Guerrilla Girls isimli feminist sanatçı grubudur. Guerrilla Girls, gerçek kimliklerini saklamak amacıyla goril maskeleri takarak performanslar, protesto gösterileri, etkinlikler ve sergiler düzenleyen bir sanatçı grubudur. En bilinen çalışmaları, sanat müzelerindeki kadın sanatçıların sayıca az olmasına rağmen, eserlerdeki çıplak kadın imgelerinin çokluğunu eleştirdikleri ‘Kadınlar Met Müzesine Girebilmek İçin Soyunmak Zorunda Mı? / Do Women Have to be Naked to get into the Met. Museum?’ isimli poster çalışmalarıdır. Bu posterde, müzedeki modern sanat bölümünde kadın sanatçıların yüzde dört oranında, ancak nü eserlerdeki kadın imgelerinin yüzde yetmiş altı oranında olduğu vurgulanmaktadır.

Kadın sanatçılar ya da fotoğraf özelinde söylemek gerekirse kadın fotoğrafçılar her türlü baskıya ve kısıtlamalara rağmen sanat tarihinin ve fotoğraf tarihinin ilk dönemlerinden bu yana çalışmalar üretmişlerdir. Bu anlamda kadın hareketleriyle birebir ilişkili olmayan, ancak ataerki bir sistem içerisinde bir kadın olarak sanat üretimini gerçekleştirmiş kadın fotoğrafçılardan da bahsetmek önemlidir. Örnek vermek gerekirse, 19. yüzyılın ikinci yarısında kendi çevresinden insanların portrelerini çeken

Julia Margaret Cameron, döneminin cesur ve üretken sanatçılarından biri olarak gösterilebilir. Aynı şekilde, 1970’li yıllarda Anne Noggle, Judy Dater, Judith Golden, Wendy Syner MacNeil gibi birçok kadın fotoğrafçı da feminist teoriyi sahiplenmeden çoğunlukla çevresindeki kadınlardan portreler ve otoportreler çekerek üretimler gerçekleştirmiştir (Warren, 2006, s. 507). Örneğin, fotoğraf sanatçısı Anne Noggle 1970’li yıllarda orta yaşlı kadınları fotoğraflamış aynı zamanda da kendisi de orta yaşlı bir kadın olarak otoportrelerini çekmiştir. Bu çerçevede, yüzüne estetik ameliyat yaptırdığı dönemde çektiği otoportreleri, sanatçının kendi hikayesini içinde barındıran tipik örneklerden biridir. Bu fotoğraflar, tamamıyla kişisel bir üretim olarak görünse de, dönemin feminist teorisyenlerinin de vurguladığı gibi, bir yanıyla da oldukça politik çalışmalardır (Hanish, 1969).



Resim 1: J.M.Cameron, Pomona, 1872.



Resim 2: Anne Noggle, Face Lift No:3, 1975.

1970’li yıllar, bir yandan kadın fotoğrafçıların kendi kişisel hikayeleri üzerinden fotoğraflar çektiği bir dönemi ifade etse de, bir yandan da dönemin toplumsal ve siyasi ortamından etkilenerek belgeci bir yaklaşımla çok daha politik ve siyasi işlerin de üretildiği bir dönemdir. 1970’li yıllar, İngiltere’de işçi sınıfı hareketlerinin baskın olduğu bir döneme denk gelmektedir. Böyle bir dönemde sanatçılar tarafından da desteklenen kolektifler ve gruplar

oluşturulmuş, bu gruplar bir yandan işçi sınıfına bir yandan da emeği sömürülen tüm sosyal gruplara yönelik farkındalık yaratmayı hedeflemiş ve haklarını savunmaya çalışmışlardır. Feminist sanatçıların ve teorisyenlerin bu dönemdeki katkıları da emek savunusunu, kadının görünmeyen ve değersizleştirilen emeği üzerinden ele alan kolektifler olmuştur. Örneğin, 1970 yılında kurulan ve birçok belgesel film çekmiş olan The Berwick Street Collective, bu gruplara örnek gösterilebilir. The Berwick St. Collective 'in kadın hareketini de ilgilendiren en önemli belgeseli 'Gece Temizleyicileri / Nightcleaners' politik yaklaşımıyla yalnızca İngiliz avangart belgesel sineması için değil, aynı zamanda kadın hareketi için de önemli bir yapımdır. Bu belgeselde, geceleri büyük ofis binalarını temizleyen ve düşük ücretle çalışan kadınların sendikalaşma mücadelesi ele alınmıştır.

Sinema alanında çekilen belgesel filmlerin yanı sıra, fotoğraf odaklı oluşumların da varlığından söz edilebilir. Örneğin 1972 yılında İngiltere'de düzenlenen 'Women on Women' sergisi, bu anlamda öncü sergilerden biri olarak görülmektedir. Bu sergi, kadın belgesel fotoğrafçıların kadınları çektiği fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu sergiden iki yıl sonra yine aynı galeride 'Kadınlar / Women' ve 'Erkekler / Men' isimli iki sergiden oluşan bir dizi sergi daha gerçekleştirilmiştir. Bu sergilerde de yine yalnızca kadın fotoğrafçıların fotoğrafları bulunmaktadır. Sergi, kadınların kadınları nasıl gördüğü, kadınların erkekleri nasıl gördüğü, toplum içindeki güç ilişkilerinin fotoğraf temsillerine nasıl yansıdığı gibi sorular etrafında şekillenmektedir. Sergideki çalışmalardan biri Claire Schwob'un, serginin posterinde de bulunan fotoğrafıdır. Bu fotoğrafta bir kadın ev içinde, kucağında iki çocuğuyla mutlu bir şekilde fotoğflanmıştır. Bu fotoğraf, dönemin feminist yaklaşımlarındaki 'olumlu' ya da 'olumsuz' kadın temsilleri tartışmaları ve ev içi emek meselesiyle yakından ilgilidir. Kadının fotoğrafta anne ve işçi gibi birçok

farklı toplumsal rol içinde ve mutlu görünmesi fotoğrafın olumlu ya da olumsuz olmasıyla ve ev içindeki tüm sorumlulukları üstlenir pozisyonda görünmesiyle ilgili tartışmalar yaratmıştır.



Resim 3: Claire Schwob, Exhibition Poster, 1974

İngiltere'de fotoğraf alanındaki feminist yaklaşımların bir araya getirdiği kadın kolektiflerinden biri de 1975 yılında kurulan Hackney Flashers kolektifidir. Hackney Flashers, kadının ev içindeki ve dışındaki görünmeyen emeğini belgelemeyi ve görünür kılmayı hedefleyen, illüstrasyon sanatçıları, tasarımcılar, kitap editörleri ve fotoğrafçılardan oluşan bir kadın kolektifidir. Kadın hareketindeki yaklaşımlarını feminist ya da sosyalist feminist olarak tanımlamaktadırlar (Flashers, 2017). Dolayısıyla, kadın hareketini, ev içi emek üzerinden ele almaktadırlar. Grup, bu konuları ele alan iki önemli sergi organize etmiştir. Bu sergilerin ilki 1975 yılında gerçekleştirilen 'Kadın ve Çalışma / Woman and Work' sergisi, ikincisi ise 1978 yılında gerçekleştirilen 'Çocuğu Kim Tutuyor / Who's Holding the Baby' sergisidir (Flashers, 2017).

'Kadın ve Çalışma / Woman and Work' sergisinde, Londra'nın Hackney bölgesindeki kadın çalışanların çalışma koşullarını belgeleyen fotoğraflar, yazılar ve istatistiklerden oluşturulmuş panolar sergilen-

miştir. Bu panolarda iki yüz elliye yakın görsel aracılığıyla çalışma hayatındaki kadınların emeği ortaya konmuştur. Örneğin, kadınların gündelik ücretinin erkeklerinkine oranla düşük olduğu, alınan ücretlerin fotoğrafların altına not düşülmesiyle vurgulanmıştır. Söylemlerinin çoğunda, kapitalizmin emeği sömürdüğü, ancak kadın emeğinin erkeğinkinden daha da ileri seviyede sömürülen bir emek olduğu görseller ve istatistiklerle desteklenmeye çalışılmıştır. Yalnızca çalışan kadınların iş yerlerindeki fotoğrafları değil, aynı zamanda yapılan protestolardan da görüntüler panolarda yer almıştır. Bu yolla, verilen mücadele kayıt altına alınırken, kadınların ihtiyacı olan umudu ve birlik duygusunu onlara sağlamayı hedefledikleri söylenebilir.



Resim 4: Hackney Flashers, Who's Holding the Baby, 1978

Hackney Flashers kolektifinin ikinci ve önemli sergisi de 'Bebeği Kim Tutuyor / Who's Holding the Baby' sergisidir ve bir önceki serginin devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Ancak bu ikinci sergide, sanatsal ifade yöntemlerinin çeşitlendiği, ele alınan konunun sınırlandırıldığı gözlemlenmektedir. Gruba katılan illüstrasyon sanatçıları ve tasarımcıların yaratıcı kolaj ve yerleştirmeleri ifade dilini zengin-

leştirmiştir. Sadece çocuk bakımı üzerine yoğunlaşan çalışmalar bu sergiyi bir önceki sergiden ayıran özelliktir. Ailenin kadına yüklediği iş yüklerinden biri olan çocuk bakımı, sergide bir yandan ücretsiz iş gücü olarak, bir yandan da kadının eve kapanmasındaki temel sebep olarak değerlendirilmektedir. Çocuklar için bakıcı tutma imkanı, kadınlara yalnızca savaş zamanı, savaşa katılabilmeleri için sağlanmıştır. Ancak sosyal hayata karışabilmeleri ve kendilerine zaman ayırabilmeleri için bakıcı tutma imkanları olmamış, çocuklarına kendileri bakmak zorunda kalmışlardır. Bu zorunluluk, kadınları eve kapatırken, ruh hallerini de kötü anlamda etkilemiştir.

1970'li yıllar, feminist fotoğraf alanında ailenin kadının ev içi emeği üzerinden eleştirildiği bir dönemi ifade etmektedir. Ancak, bunun yanı sıra, 1970'lerin ortalarından itibaren, kitle iletişim araçlarının da yaygınlaşmasıyla, aile konusu görsel medyada kadın temsilleri meselesi üzerinden de tartışılmaya başlanmıştır. Zira kültürel mitlerin ve stereotiplerin kitleler tarafından alımlandığı görsel medya, içinde birçok kadın temsilini barındırmakta ve bu temsiller çoğunlukla ataerkil düzende kadının konumlanışını yansıtmaktadır. Dolayısıyla, kitle iletişim araçlarının ataerkil düzenin bir taşıyıcı ya da onun yeniden üreticisi olarak önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Bu nedenle özellikle geniş kitlelere ulaşan sinema ve reklam gibi alanlardaki kadın temsilleri yalnızca görsel imge olmanın çok ötesine geçmektedir. Özellikle fotoğraf sanatçıları, yalnızca sanat alanında değil, reklamcılık ve medya alanlarındaki kadın temsilleri üzerine çalışmalar yapmış, bu alanlardaki kadın imgelerine yönelik eleştirel eserler üretmişlerdir. Örneğin, Cindy Sherman Hollywood sinemasında kült haline gelmiş filmlerden kadın karakterlerin pozlarına girerek kendini fotoğraflamış, bu yolla özellikle ana akım sinema alanındaki kadın temsillerini sorgulamıştır. Bu fotoğraflar kapı aralığından ya da duvar arkasından çekilmiş izlenimi verirken, izleyiciyi erkek olarak tanımlamakta, fotoğraflarda-

ki kadını ise izleyici olan erkeğin bakışının nesnesi olarak ele almaktadır. Feminist teorisyen Laura Mulvey, Hollywood sinemasında temel alınan bu erkek bakışının, sinemadaki kadın figürünün inşasını şekillendirdiğini söylemektedir (Mulvey, 2010, p. 286).



Resim 5: Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977, Fotoğraf.

Bu ifadeyi fotoğraf alanına taşımak da mümkündür. Örneğin reklam fotoğraflarında karşımıza çıkan kadın imgelerinin erkek bakışına uygun olarak şekillendiğini, dolayısıyla yukarıda da açıklandığı üzere, kadının ataerkil düzendeki konumunu yeniden ürettiğini söyleyebiliriz. Fotoğrafta kadının temsiline ilişkin önemli örneklerden biri de Martha Rosler'in 'Savaşı Eve Getirmek / Bringing The War Home' serisidir. Bu seride sanatçı, Amerika'nın Vietnam'la savaşından görüntülerle Amerikan dergilerindeki fotoğrafları birleştirmiş, dergilerdeki ev içi görüntüleriyle savaş fotoğraflarını bir araya getirerek zıtlık oluşturmuştur. Bu fotoğraflarda, medyadaki kadın imgeleri kullanılarak, kadının ev içi mekanla ve ev işleriyle özdeşleştirilmesi, erkekliğin savaşla ilişkilendirilmesi üzerinden eleştirilmiştir.



Resim 6: Martha Rosler, *Bringing The War Home*, 1967-72, Foto-Kolaj.

1980'ler ve 1990'larda fotoğraf alanında cinsiyet, ırk, renk gibi farklı kimlikler ve yönelimlerde feminist fotoğrafçıların kendi söylemlerini üretmeye başladığı görülmektedir. Bu dönemin feminist fotoğrafçıları kabul görmüş beyaz, batılı ve heteroseksüel kadınlık standartlarına karşı gelmiş, aileyi çoğunlukla kendi kişisel hikayeleri üzerinden ele almışlardır. Örneğin, Clarissa Sligh 'Dick ve Jane'i Benimle Okumak / Reading Dick and Jane with Me' isimli sanatçı kitabı projesinde, 1935 – 1965 yılları arasında Amerika'da devlet okullarında okutulan Dick And Jane kitabını kendi aile fotoğraflarını ekleyerek yeniden üretmiştir. Sanatçı bu çalışmayla tipik bir beyaz orta sınıf Amerika ailesini ve Afro-Amerikan fakir bir Güney Amerika ailesini karşılaştırmıştır. Bu çerçevede, devlet okullarında okutulan ve dolayısıyla da standart bir Amerikan ailesinin temsil edildiği bir okul kitabını malzeme olarak kullanmıştır. Sanatçı, kendi aile fotoğraflarını tercih ederek, kişisel hikayesinden yola çıkmış, fakir ve Afro-Amerikan bir aileden gelen bir kadın sanatçı olarak ırk, sınıf, cinsiyet gibi ayrımları ele almıştır.

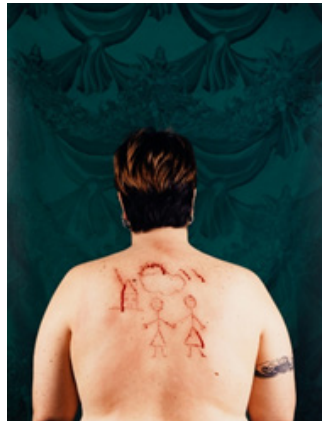
Clarissa Sligh gibi kendi kimliği üzerinden bir söylem geliştiren bir başka fotoğraf sanatçısı da Catherine Opie'dir. Opie'nin heteroseksüel aile mitini eleştirdiği işlerinde çevresinden eşcinsel çiftlerin portreleri ve bedenine müdahalelerde bulunarak

çektığı otoportreleri öne çıkmaktadır. Clarissa Sligh örnekteki çalışmasında aile kavramına toplumsal cinsiyet ve ırkçılık üzerinden yaklaşırken, Opie'nin heteroseksist normlar üzerinden yaklaştığı görülmektedir.

Catherine Opie bu yolla, kendisinin de parçası olduğu toplum tarafından ötekileştirilen ve norm dışı kabul edilen eşcinsel bireylerin görünürlüğünü arttırmayı ve idealize edilen anne, baba, çocuk üçlemesini yerlebir etmeyi hedeflemiştir. 1993 tarihli 'Kişisel Portre / Kesme' (Self Portrait / Cutting) adlı çalışmada sanatçı kendi bedeni üzerine bir çocuk resmini andıran çizimler kazımıştır. Çizim, tipik bir çocuk resminde görebileceğimiz bir aile imgesinden oluşmaktadır; iki kişi, bir ev ve gökyüzü. Çizim bu haliyle standart bir aile imgesini andırmaktadır, ancak detaylı bakıldığında çizimdeki kişilerin ikisinin de kadın olarak resmedildiği görülmektedir. Buradan yola çıkarak, sanatçının kendi bedeni üzerine standart aile imgesini yerle bir eden bir imge kazıdığı ve bunu kendisine acı verme pahasına yaptığı söylenebilir.



Resim 7: C. Sligh, Reading Dick and Jane with Me, 1980



Resim 8: Catherine Opie, Self-Portrait/Cutting, 1993

3. Jo Spence'in Çalışmalarında Aile Eleştirisi : Kadının Sömürülen Emeği

Fotoğraf sanatçısı Jo Spence, yalnızca sanatsal üretimleriyle değil, 1970'li yıllarda İngiltere'de kadın hareketine katkılarıyla da dünyanın birçok yerindeki kadın fotoğrafçıları etkilemiş, kadın mücadelesinde onlara ilham kaynağı olmuştur. Hem bireysel olarak, hem de başka sanatçılarla kolektif üretimler gerçekleştirmiştir. Bu anlamda farklı sanatsal üretim biçimleri de geliştirerek özellikle aile, ev içi alan gibi meseleler üzerine yoğunlaşmıştır. Jo Spence, bir sanat formu olarak fotoğrafa yönelmeden önce ticari fotoğraflar çekmiş, özellikle aile ve düğün fotoğrafları konusunda uzmanlaşmıştır. Bu dönem çektiği fotoğraflarda, ticari amaçla çekilen birçok fotoğraf türünde olduğu gibi, müşterisinin idealindeki portreyi fotoğraflamak, gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan daha geçerli olmuştur. Dolayısıyla, sanatçı temsille gerçek arasındaki mesafeyi farketmeye başlamıştır (Watney, 1986). Bu durum Spence'in kişisel politik görüşüyle zıt düşen ticari fotoğrafçılıktan belgesel fotoğrafa yönelmesine neden olmuştur.

1970'li yılların başlarında belgesel fotoğrafa yönelen Jo Spence, çoğunlukla toplumdan dışlanan kitleleri fotoğraflamıştır. Özellikle İngiltere'deki fakir mahallelerde çekimler yapmış, bu mahallelerde yaşananları, özellikle kadın ve çocuklar üzerinden belgelemiştir. Bu konudaki ilk fotoğraflarında, çocukların toplumdan dışlanmış aileler içindeki durumlarını fotoğrafladığı görülmektedir. Jo Spence, çocuklarla olan bu çalışmasının ardından hayatının büyük bir bölümünde birlikte çalışacağı Terry Dennett ile tanışıp fotoğrafa dair projeler üretebilecekleri ve yayınlar yapabilecekleri 'Fotoğraf Atölyesi / Photography Workshop'u kurmuştur. Bu oluşumun amacının fotoğrafı bir eleştiri dili olarak kullanmak olduğu söylenebilir (Baird, 2020, Paragraf:2). Fotoğraf tarihçisi Dennett ile birlikte çingeneler gibi

temel sosyal haklardan mahrum bırakılmış toplumsal grupların, özellikle de bu gruplar içindeki kadın ve çocukların fotoğraflarını çekerek belgesel fotoğraf projeleri gerçekleştirmişlerdir. Spence, bu yolla ticari fotoğrafta ulaşamadığı 'gerçeği' ortaya koymaya yönelmiştir (Watney, 1986).



Resim 9: Jo Spence, Gypsies, 1973-75, Fotoğraf.

Jo Spence, fotoğrafta temsil meselesine odaklandığı bu dönemde, aile fotoğraflarını da gerçeklik üzerinden ele almıştır. 'Aile Albümünün Ötesinde / Beyond The Family Album' çalışmasında, aile fotoğraflarındaki mutlu aile pozlarının gerçekte ilişkisini sorgulamaktadır. Aile fotoğrafları, çoğunlukla aile bireylerinin kendilerini dışarıya göstermek istedikleri imgelerden oluşmaktadır. Aile albümlerinde, özel günlerde, herkesin güzel giyindiği ve mutlu görüldüğü fotoğraflar tercih edilmektedir. Ancak bu imgeler aile içindeki gerçek ilişkileri her zaman yansıtmaz. Jo Spence, bu çalışmasında, kendi aile fotoğraflarını, aile hikayesi anlattığı metinlerle bir araya getirmiştir. Bu şekilde, aile albümlerinin ötesindeki hikayeyi ortaya koyduğu söylenebilir. "Doğduğumuz andan bu yana inşa edilen, görünmeyen sınıf ve iktidar ilişkilerini anlamak için, kendimizin ve bize sunulan stereotiplerin ötesini görmeyi öğrenmeliyiz. Fotoğrafların, yalnızca bize neler gös-

terdiğini değil, aynı zamanda neleri göster(e)mediğini de sorgulamalıyız" (Spence, 1986, s. 92).



Resim 10: Jo Spence, Aile Fotoğrafının Ötesinde / Beyond The Family Album, 1979, Fotoğraf ve Yazı

Jo Spence, sınıf, emek ve toplumsal cinsiyet gibi konular çerçevesinde aktivist, eğitimci ve sanatçı olarak üretimler gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında bu konular birbiriyle ilişkili olarak ele alınmıştır. Kendisi de işçi sınıfına mensup bir aileden gelen Spence'in çalışmalarının çoğunda, işçi sınıfının sorunları ve buradan yola çıkarak da emek sömürsü göze çarpmaktadır. Özellikle 1970'li yıllardaki çalışmalarında aile ilişkileri, evlilik gibi konular kadın emeği üzerinden ele alınmıştır. Jo Spence, feminist kolektif Hackney Flashers'ın kuruluşuna öncülük ederek onlarla birlikte çeşitli sergiler düzenlemiştir. Dokümantatif özellik taşıyan bu sergilerde kadınların çalışma hayatı, düşük ücretleri, ev içindeki ücretsiz emekleri gibi konular üzerine istatistikler, fotoğraflar, illüstrasyonlar ve kolajlar yer almaktadır. Kolektifle birlikte çalıştığı bu dönemde, fotoğraf eleştirmeni Terry Dennett ile birlikte evlilik, aile ve kadının sömürülen emeği üzerine sanatsal üretimler de yapmaya başlamıştır. 'Kapitalizmin En Yüksek Ürünü / The Highest Product of Capitalism' isimli fotoğraf çalışması bu dönemki üretimlerine örnek gösterilebilir. Bu çalışmada Spence, erkek kılığında, bir düğün fotoğrafçısının önünde elinde '(Neredeyse) Her İş Alırım / I'll Take (Almost) Any

Work' yazısıyla görülmektedir. Çalışma, Nazi karşıtı foto-montajlarıyla bilinen John Heartfield'in aynı isimli fotoğrafının bir uyarlamasıdır. Heartfield çalışmasında, elinde Almanca 'Her İş Alırım / Nehme Jede Arbeit' yazan tabela tutarak, gelinlik giydirilmiş cansız bir mankenle birlikte görülmektedir. Bu çalışma emek ve meta üzerinden bir kapitalizm eleştirisi olarak okunabilir. Vitrinde görünen ve satılık olan orta sınıfın fetiş nesnesi süslü bir gelinlik ve basit ve ucuz giyimiyle bir işçinin emeği.



Resim 11: J. Heartfield, The Highest Product of Capitalism, 1932, Fotoğraf.

Jo Spence, buradaki kapitalizm eleştirisini toplumsal cinsiyet çerçevesinden ele almıştır. Aynı fotoğrafı, erkek bir işçi kılığına girerek ve tabelaya 'Neredeyse / Almost' kelimesini ekleyerek yeniden çekmiştir. Erkek gibi giyinmiş bir kadın olarak fotoğrafta yer alması, öncelikle gelin ve damat ikililiğinin, heteroseksist yapısına gönderme yapmakta, bu yapıyı karmaşık bir hale sokmaktadır. Aynı zamanda, tabelada eklenmiş olan 'Neredeyse / Almost' kelimesiyle kadın olarak çalışma hayatında karşısına çıkan engellere ve zorluklara işaret etmekte, kadının emeği ve erkek emeği arasındaki eşitsizliği, kadının emeğinin değersiz görülmesini ifade etmektedir.



Resim 12: J. Spence, Highest Product of Capitalism (after John Heartfield) 1979.

1980'li yıllara gelindiğinde Jo Spence, Terry Dennett ile birlikte, 'Fotoğraf Tarihini Yeniden Modellemek / Remodeling Photo History' isimli bir projeye başlamıştır. Bu projede fotoğraf tarihi fotografik temsiller ve gerçeklikler üzerinden yeniden ele alınmıştır. Yeniden modelleme yoluyla fotografik imge'nin örgütsel ve ideolojik olarak yeniden yapılandırılmasının zorunluluğu vurgulanmıştır. Bu projede fotoğraflarla metinler birlikte kullanılmış, bu yolla, sınıf ve iktidar mekanizmalarıyla görünmez kılınan ve içten içe örtbas edilen bir görsel bellek ortaya konmuştur (Dennett ve Spence, 1982, s. 87). 'Sömürge / Colonization' çalışmasında, solda deforme olmuş bir ayak fotoğrafı, sağda klasik bir İngiliz evinin kapısında elinde süpürgeyle duran çıplak bir kadın fotoğrafı (belgesel fotoğrafları andıran) yan yana görülmektedir. Bu çalışma, tıbbın ve belgesel fotoğrafın sömürgeleştirilme eleştirisi olarak okunabilir (Watney, 1986, s. 212). Sol tarafta deforme olmuş ayak görseli tıbbın beden üzerindeki müdahalelerine, sağ taraftaki kadın görseli ise fotoğraf tarihinde karşımıza çıkan kadın temsillerine bir başkaldırı olarak ele alınabilir.

1 "The History Lesson: Self As Image" olarak da bilinmektedir.



Resim 13: Terry Dennett & Jo Spence, Colonization, 1982

4. Jo Spence ve Aile Fotoğraflarını Yeniden Kurgulamak

Jo Spence, 1982 yılında meme kanserine yakalanmış ve bu süreçte üretimlerinde önemli değişiklikler olmuştur. Kanserle mücadele sürecinde fotoğrafı bir terapi aracı olarak kullanarak, foto terapi yöntemiyle otoportreler çekmiştir. Foto-terapi yöntemi sanatın iyileştirici gücünden ilham alan, fotoğraflar aracılığıyla kişinin ruhsal olarak kendini iyileştirdiği bir süreç olarak ele alınabilir. Foto-terapinin birçok farklı yöntemi vardır; bir danışmanla birlikte kişisel fotoğraflar üzerinden yapılan çalışmalar ya da doğrudan sanatsal üretimi bir iyileşme aracı olarak kullanan çalışmalar gibi. Bu noktada Jo Spence'in 'terapötik fotoğraf' çalışmalarını sanatsal sağaltma aracı olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. "Terapötik fotoğrafçılık; bireylerin kendi görüşleri, buluşları veya 'sanatsal beyan' amaçları doğrultusunda ve/veya kişisel, politik, sosyal değişim yoluyla kendi gelişimlerine ve kendilerini bulma yollarını keşfetmelerine yardımcı olan ve herhangi biriyle istişare yapmaksızın gerçekleştirilen bir sanat terapisi yöntemidir" (Kaçar, 2018, Paragraf:3).

Görsel imgeler, travmaları olan bireyler için önemli malzemelerdir, çünkü travmalar görsel imgelerle

bağlantılı olabilmektedir. Terapötik fotoğraf, işte bu travmalarla yüzleşmeyi ve duygusal olarak rahatlamayı (bir başka deyişle katarsisi) hedeflemektedir. Bu rahatlatma, rahatsız edici imgelerin yerine bir danışman yardımıyla ya da kendi içsel yolculuğumuzda gerçekleştirebileceğimiz anlamlandırmalarla başka imgeler yerleştirmekle ilgilidir. Bu çerçevede ilk adım olarak kendini keşfetme çalışmaları ele alınabilir. Bu çalışmalar, bir uzman tarafından yönlendirilerek ya da kendi belirlediğimiz şekillerde gerçekleştirilebilir. Örneğin, "Hayatımızın görsel bir zaman çizelgesini çizmek, eski bir fotoğrafımızı yeniden canlandırmak; bizim için önemli, ailemizden birinin fotoğraflarını taklit etmek ya da genelde oynamadığımız rollerde kendimizi oynatmak" (Kaçar, 2018, Paragraf:4) fotoğrafın kullanıldığı yöntemlerden bazılarıdır.

Bu çerçevede, birçok fotoğraf sanatçısının çalışmalarını örnek gösterebiliriz. Hannah Wilke'nin hastalığı sürecinde gerçekleştirdiği otoportreleriyle, hastalığıyla ve bedeniyle yüzleşmiş, kendisi için travmatik olan tedavi sürecini bu yöntem ile iyileştirici bir hale dönüştürmeyi hedeflemiştir. Aynı şekilde Jo Spence de meme kanserine yakalandığında foto-terapi yöntemine yönelmiş ve bu yöntemi çeşitli uygulamalarla gerçekleştirmiştir. Örneğin, hastalığının daha ilk başlarından itibaren tüm süreci fotoğraflayarak bedeni üzerindeki dönüşümleri belgelemiş, bu şekilde yüzleşme yaşamayı hedeflemiştir. Batı tıbbi yerine uzak doğu yöntemleriyle tedavi olmayı tercih eden Spence'in, çalışmalarında kendi bedeniyle yüzleşirken beden üzerindeki iktidar pratiklerini de sorguladığı söylenebilir.

Foto-terapi yöntemini uyguladığı bu dönemde, Spence'in taklitler yoluyla da üretimler gerçekleştirdiği görülmektedir. Foto-terapi üst başlıklı fotoğraflarında kendisini farklı kimliklerde fotoğraflamıştır. Bu seriler, kendisi gibi sanatçı ve foto-terapist olan Rosy Martin ile birlikte gerçekleştirdikleri foto-tera-

pi seansları sonucunda ortaya çıkmıştır. Örneğin, 'Gelin / Bride' isimli seride, gelin kıyafına girerek kendini fotoğraflamıştır. Fotoğraflarda farklı ruh halleri içinde görülen sanatçı, evlilik ve kadın ilişkisini, kendi ruh hali üzerinden ele almıştır. Gelin kıyafına girerek, evliliğin kadın üzerindeki etkilerini, ruh halinde yarattığı değişiklikleri kendi dışavurumları etrafında ortaya koymaktadır.



Resim 14: Jo Spence, Photo-therapy: Bride, 1984 – 86, Fotoğraf.

'Anne' serisi ise sanatçının foto-terapi seansı sırasında aile tarihinde terkedildiğini düşündüğü bir döneme gittiği ve o anda kafasında canlanan anne imgesiyle ortaya çıkan bir iştir. 'Anne' çalışmasında, sanatçı farklı kıyafetler ve farklı etkinlikler içinde görülmektedir. 'Bir İşçi Olarak Anne / Mother As A Worker' annesini eğlenceli bir ruh hali içinde bir işçi olarak, iş yerinde sigara içerken hatırladığı bir foto terapi seansı sonrasında ortaya çıkmıştır. Spence, annesini sigara içerken hatırlamasının ilgi çekici olduğunu, zira babasının annesine sigara içmeyi yasakladığını vurgulamaktadır (Spence, 1986, s. 149). Dolayısıyla, bu seride bir yandan sanatçının kendi aile belleğindeki anne imgesi, bir yandan da bu kişisel hikaye üzerinden kadınların aile içinde baskılanma mekanizmaları gözlemlenebilmektedir. Sigaranın erkekle özdeşirilen bir nesne olması ve



Resim 15: Jo Spence, Photo-therapy: Mother As A Worker, 1984 – 86, Fotoğraf.

Jo Spence'in foto terapi yöntemiyle annesiyle ilişkisini ortaya koyan çalışmalarından biri de 'Libido Başkaldırıyor / Libido Uprising' isimli işidir. On dört ayrı fotoğraftan oluşan bu yerleştirmede Jo Spence annesi ve kendisini taklit ederken görülmektedir. Bu çalışma, bir yandan anne ve kız çocuğu arasındaki ilişkiyi ele alırken, bir yandan da aile içinde kadının erotik ve domestik iki farklı durumunu ortaya koymaktadır. Yerleştirmede, anne koyu renkli pantolonu, pamuklu çorapları ve terliğiyle elektrik süpürgesinin üzerine ayağını koymuş, dinlenme pozisyonunda görülmektedir. Kız çocuğunu temsil eden kırmızı topuklu ayakkabı ve ince siyah külotlu çoraplı kadın ise aynı elektrik süpürgesini bacağına dolayarak erotik bir izlenim vermektedir. Yerleştirmenin ilerleyen fotoğraflarında ise, kız çocuğu yerde otururken, bedeninde kan izleriyle görülmektedir. Bu imge, menstrüasyonla kadınlığa geçtiği varsayılan kız çocuğunun, bu dönemi kutlaması ve özgürleşmesi olarak ele alınabilir. Serinin sonunda ise anne figürü yeniden görülmektedir. Başından sonuna baktığımızda, bu yerleştirme kadının aile içindeki döngüsü olarak okunabilir, ev içi alandaki iki farklı kadın imgesine (günahsız anne, günahkar genç kadın) gönderme yaptığı söylenebilir.



Resim 16: Jo Spence, Libido Başkaldırıyor/Libido Uprising, 1989, Fotoğraf

Sonuç

Feminist fotoğraf sanatçısı Jo Spence'in eğitmen, aktivist ve sanatçı kimliğiyle yetiştirdiği öğrencileri ve geliştirdiği sanatsal üretim yöntemleriyle birçok fotoğraf sanatçısının sanatsal pratiğini ve düşünme biçimini etkilediği söylenebilir. Hayatının farklı dönemlerinde, farklı yöntemler benimsemiş olsa da, üretimlerinin temelinde sınıf, emek ve toplumsal cinsiyet kavramları görülmektedir.

Kendisi de işçi sınıfı bir aileden gelen Jo Spence, 1970'li yıllarda İngiltere'de yükselişe geçen işçi sınıfı hareketinden etkilenerek, kadının sömürülen emeği üzerine odaklanmıştır. Kadının değersizleştirilen emeği, erkeklere oranla daha düşük ücretlerde çalıştırılması, ev içindeki emeğinin ücretlendirilmemesi gibi konular üzerinden aile ve evliliği eleştirmiştir. 1970'li yıllar, feminist fotoğraf alanında ailenin sıklıkla ele alındığı görülmektedir. Ancak, feminist teorinin o dönem baskın olan 'kişisel olan politiktir' söylemiyle ilişkili olarak çoğu feminist fotoğrafçının kendi deneyimleri ve kişisel hikayeleri üzerinden üretimler yaptığı söylenebilir. Mary Kelly, Bea Nettles, Jude Adams gibi fotoğrafçılar, bu dönemde aileyi kendi annelik deneyimleri ve aile içi ilişkileri etrafında da ele almışlardır. Jo Spence'in çalışmalarında ise 1970'li yılların sonlarına kadar kendi kadınlık deneyimiyle ilişki kurulamayacağı söylenebilir.

1982 yılına gelindiğinde, Jo Spence kanserle mücadele etmeye başlamış, yaşadığı bu travma sanatçının üretim pratiklerinde de büyük bir değişime neden olmuştur. Kendisi için travmatik olan bu süreci foto – terapi yöntemiyle atlatmayı hedeflemiştir. Sanatçı Rosy Martin ile birlikte geliştirdikleri foto-terapi yöntemi, temelde sanatın iyileştirici gücünden ilham almaktadır. Kişinin, fotoğraflar aracılığıyla ruhsal bir boşalma yaşamasını amaçlayan bu yöntem, çoğu zaman bir danışman eşliğinde, kılık değiştirerek ya da rol yaparak otoportreler çekmeyi içermektedir. Jo Spence, foto-terapi seansları sırasında kendi ailesiyle ilgili dışavurumlarını, rol yaptığı otoportrelerle gerçekleştirmiştir. Bu otoportrelerin sanatçının kendi geçmişinden gelen hatıralarla ve hafızasındaki görüntülerle şekillendiği söylenebilir. Jo Spence'in foto-terapi çalışmaları, her ne kadar kişisel olanla birebir ilişkili olsa da, bir yanıyla da oldukça politik bir zeminde değerlendirilebilir. Hem evde hem fabrikada çalışan bir anne, yasaklar koyan bir baba, yüceltilen evlilik ritüelleri, menstrüasyon; tüm bunlar yalnızca Spence'in kişisel hikayesine değil, aynı zamanda toplumsal yapıya da işaret etmektedir. Dolayısıyla, Jo Spence'in foto-terapi odaklı üretimleri kişisel olduğu kadar politiktir de denebilir.

Kaynakça

Antmen, A. (2010). *Sanat ve Cinsiyet* İstanbul: İletişim Yayınları.

Baird, N. (2020). *Jo Spence. The Gypsies and Travellers Archive (1973-75)*. Elde Edilme Tarihi: 18 Şubat 2020. <http://www.britishphotography.org/artists/19153/ei/1954/jo-spence-jo-spence-the-gypsies-and-travellers-archive-1973-75>

Dennett, T. ve Spence, J. (1982) *Remodelling Photo-History*, London: Screen

Flashers, H. (2017). *Hackney Flashers, A Brief History*. Elde Edilme Tarihi: 18 Şubat 2020. www.hackneyflashers.com

Hanish, C. (1969). *The Personal is Political*. University of Victoria. Elde Edilme Tarihi: 5 Şubat 2019. <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>

Hooks, B. (2016). *Feminizm Herkes İçindir* İstanbul: BGST Yayınları

Kaçar, Ş. *Terapi Olarak Sanat Fototerapi ve Terapötik Fotoğraf*. Fotografya. Elde Edilme Tarihi: 19 Şubat 2020. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1961/sehlem-kacar.html>

Klorman-Eraqı, N. (2019). *The Visual is Political: Feminist Photography and Countercultural Activity in 70's Britain*, New Jersey: Rutgers University Press.

Mulvey, L. (2010). *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması*. (Ed. Ahu Antmen) *Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* İstanbul: İletişim Yayınları. S: 277-295

Michel, A. (1984). *Feminizm İstanbul: Kadın Çevresi* Yayınları.

Millett, K. (2018). *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel Yayınevi.

Nochlin, L. (2010). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok*. (Ed. Ahu Antmen) *Sanat ve Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları. S: 119 - 159

Sancar, S. (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* İstanbul: İletişim Yayınları

Spence, J. (1986). *Putting myself in the picture: A political, personal, and photographic autobiography*. Londra: Camden Press.

Warren, L. (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. New York: Routhledge.

Watney, S. (1986). *Jo Spence*. History Workshop. Sayı:21. S: 210-212.

2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE KOLAJ¹

Doç. Sezin TÜRK KAYA², Kardelen YAVUZ³

ÖZET

Kolaj tekniği, geleneksel pentür uygulamalarının hakimiyetinde olan resim sanatına, 20. yüzyılda gündelik malzemelerin dahil edilmesiyle birlikte sanatın bilinen anlamını değiştirdi. Yapılan araştırmada kolaj ile ilgili yazılı kaynakların daha çok Batı sanatı ve sanatçıları merkezinde ele alındığı saptandı. Bu doğrultuda makalenin amacı; 20. yüzyılda Kübizmle sanat tarihine giren ve günümüzde de önemli bir ifade aracı olarak varlığını devam ettiren kolajın tarihsel süreç içindeki değişimi, diğer sanat pratiklerindeki yeri ve Türk sanatındaki yansımalarının incelenmesidir.

Makalenin kuramsal araştırmasında kaynak tarama yöntemi kullanıldı. Üniversitelerin, müzelerin ve özel sanat galerilerinin kütüphane ve kataloglarından yararlanıldı. Sanatçılar ile görüşmeler yapıldı ve bu görüşmeler kayıt altına alındı.

Araştırmanın sonucunda, teknolojiye bağlı olarak günümüzde pek çok sanatçının kolaj tekniği uygulamalarını sayısal ortamdaki beslenerek kurguladığı ve oluşturduğu saptanmıştır. Çalışmanın odaklandığı 2000'li Yıllarda Türkiye'de Kolaj Eser Üreten Sanatçıların Kolaj Eserleri, bu tekniğin geçmişten günümüze bir ifade aracı olarak her dönemde farklı uygulama şekilleriyle disiplinlerarası anlamlarda kullanıldığını göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Kolaj, Türk Resmi, Disiplinlerarası

1 Bu makale Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, "2000'li yıllarda Türkiye'de Kolaj: Sanatçıların Uygulamaları" konulu yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

2 Sorumlu Yazar, Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü turkkaya@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1570-3169

3 tr.kardelenyavuz@gmail.com, ORCID:0000-0003-3813-9991

COLLAGE ART IN 2000s IN TURKEY

Assoc. Prof. Sezin TÜRK KAYA, Kardelen YAVUZ

ABSTRACT

Collage has changed the known meaning of art with daily used materials being included in 20th Century in painting art under the domination art peinture practice. We determined that written sources concerning collage had been approached mainly in the centre of west and western artists. Accordingly, the purpose of the article is; It is the study of the change of the collage in the historical process, its place in other art practices and its reflections in Turkish art, which entered the history of art with Cubism in the 20th century and continues to be an important means of expression today.

In theoretical investigations of the study, we made use of source scanning methods. Libraries and catalogues of universities, museums and art galleries has been used. Interviews with artists has been done and recorded.

In the consequence of the study we determined that nowadays most artists have numeric average of collage technique depending upon technological improvements and use several techniques together. In the chapter "Work of Collage Arts produced by Collage Artists in 2000s" of the study we see that it is a means of expressions from past to present used for interdisciplinary meanings with several manner of application.

Keywords: Collage, Turkish Painting, Interdisciplinary

Giriş

Tarihte Mısır heykellerinde, Bizans İkonalarında, Orta Asya Türk devletlerinde, Hunlarda ve Uygur Türklerinde kumaş, kağıt, boncuk gibi hazır malzemelerin yapıştırma, ekleme veya dikme yöntemleriyle bir araya getirilmesi olarak karşımıza çıkan kolaj tekniğinin sanat tarihinde yer bulması Kübizm akımıyla birlikte oldu. 20. yüzyılda Kübizmle birlikte sanatçılar resmin sınırlarını zorlayan malzeme ve yöntem kullanımıyla geleneksel anlayışın dışına çıkan eserler ürettiler.

“Kolajın sözlük anlamı; Elde mevcut her tür basılı, çizili ya da fotografik malzemenin bir yüzey üzerine yeni bir kompozisyon oluşturacak düzende yapıştırılmasıyla elde edilir. Böylelikle kendileri sanatsal nitelikte olmayan çeşitli malzemeler, yalnızca yeni bir kompozisyon oluşturmak için kullanımları sayesinde bir sanat yapıtı meydana getirirler. Bu durumda sanatsal üretim süreci sadece bir kompoze etme etkinliğine indirgenmiş olur” (Sözen & Uğur Tanyeli, 1986:134) şeklinde ifade edilmiştir.

Tarihsel süreçte “Kolaj” teknik uygulamasından öte anlam ve kavram olarak farklı şekillerde yorumlandı ve uygulandı.

Adnan Turani kolajın sanat nesnesi olarak anlamını şöyle belirtmektedir.

“Plastik sanatlarda nesne biçimlerinin parçalanmasını ve yeni sanat öğelerinin oluşturulmasını getirmiştir. Kübistlerin nesne görüntüsünü parçalamaları ve nesnenin asıl görevini yapıtlarında yitirmeleri, o dönemin psikolojik ortamının sonucu ve yeni resim öğeleri sağlamak isteğindedir. Bu anlayış kübistlerin, doğa biçiminin kompozisyonunu ve estetiğini bir tarafa itmelerini, sanata yeni yapısal kuruluşun kapısını açmalarını sağlamıştır. Böylece nesnelere gerçek görüntüleri ile ilgisi olmayan parçaların düzenlenmesi, birbirine yabancı nesnelere yan yana getirilmesi önem kazanmıştır. Bu durum bir montaj ve yeniden kurma gerçeğidir”

ortaya çıkarmıştır. Plastik sanatlar açısından irdelendiğinde, makineleşmeyle birlikte her tür endüstri atığı parça, günlük hayatımızda sıkça karşılaşacağımız hale gelmiştir. Her hurdacı dükkânında yığınla bu parçalardan bulmak mümkündür.

Birbiri ile ilişkisiz parçaları, gerçek fonksiyonlarını yitirterek, birbirine monte edilmesiyle yeni bir gerçeklik olgusu yaratan montaj tekniği sayesinde, her tür sıradan nesne, sanatın malzemesine dönüşebilir” (Turani, 1999b:112).

Kolaj ile ilgili diğer kavramlar, asamblaj, montaj ve fotomontajdır. Bu kavramlar kolaj ile birlikte anılır ve değerlendirilir.

Asamblaj “20 yy sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimidir. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemlerle oluşturmayı yadsıyarak, onu sanatsal amaçlarla ortaya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelere veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyle üretmeyi öngörür. Yapı, zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişiyle yaratılır. Fotomontaj, kolaj ve Junk heykel birer asamblaj türüdür.” şeklinde tanımlanmaktadır (Sanat Sözlüğü, 2013).

Sanayi devrimiyle birlikte modern dünyanın temel kavramlarından biri haline gelen, anlam olarak takma, kurma, çatma olan montaj (kurgu), kolaj tekniğiyle bağlantılı bir kavramdır. Montaj endüstriden tutun plastik sanatlar, moda, mimari gibi birçok disiplinde yer almış bir tekniktir. Endüstride bir makine kendini oluşturan parçaların birbirine monte edilmesiyle meydana getirilir. Aynı zamanda birbirinden farklı parçaların uygun bir düzen içinde bir araya gelmesi, işlevini kaybetmiş bir parçanın yerine yedeğinin takılması işlemidir.

Sanatçının ana malzeme olarak fotoğraf kullanarak yapmış olduğu kurguyu ifade eden Fotomontaj terimi, fotografik imajların görsel medya malzemesi olarak kullanılmasını, çekimlerin kombinasyonlarını

ve grafik anlamda kompozisyon yaratılmasını ifade eder (Kaplanoğlu, 2008:100).

Kolaj Batı'da Konstrüktivizm, Sürrealizm, Dada, Pop Sanat ve 1960 sonrasında birçok öncü akımda kullanıldı. 20. yy başlarında sanatçıların sanatın ne olduğunu sorgulayarak yeni arayışlara yönelmesiyle başlayan değişimin etkileri zamanla Türkiye'deki sanat ortamına da yansımıştır.

Türkiye'de 1950'li yıllarda ilk olarak soyut sanatın öncüleri olan sanatçılar tarafından kullanılan kolaj tekniği, 60'lı ve 70'li yıllarda yaygınlık kazandı. 1980'li yıllarda ise pek çok sanatçının tercih ettiği bir teknik haline geldi. 2000'li yıllarda disiplinlerarası yaklaşımların yaygın olarak kullanıldığı tüm dünya sanatında olduğu gibi Türkiye'de üretim yapan sanatçılar tarafından kolaj tekniği multidisipliner bir anlayışla kullanıldı



Resim 1: George Grosz ve John Heartfield, Dada-Merika, kolaj, 1920

1. Batı Sanatında Kolaj Tekniğinin Farklı Dönemlerdeki Uygulama Örnekleri

20.Yüzyıl, resim sanatı tarihinde önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönemi ifade eder. 20. yüzyılda Batı sanat akımlarından, Kübizm, sanata yeni bir dil ve görme biçimi sunarak alışlagelmiş görsel temsil anlayışını yerle bir etti (Antmen, 2013:45). Kübizm akımının öncü sanatçıları, resim sanatında yıllardır süre gelen, bir düzlemde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine, resimsel düzlemde nesnelere her açıyla resmederek (eşanlılık) iki boyutluluğu vurgulayan eserler ürettiler. Zamanla Kübist sanatçılar hazır malzemeyi doğrudan eserlerinde kullanmaya başladılar.

1911-14 tarihleri arasında Kübizmin Sentetik Kübizm olarak adlandırılan döneminde Pablo Picasso ve Georges Braque çalışmalarının yüzeyinde muşamba, gazete, duvar kağıdı gibi sanatsal amaçlarla ortaya konmamış nesnelere kullanarak kolaj tekniğinin ilk örneklerini verdiler. Picasso "Bambu Sandalyeli Natürmort"(1913) isimli çalışmasında hazır bir nesne olan desenli muşambayı kullanmıştır ve çalışmada yer alan bardak ve pipoyu çizerek betimlemiştir (Lynton, 1991:63). Yapılan araştırmada pek çok kaynak Bambu Sandalyeli Natürmort isimli çalışmayı ilk örnek olarak kabul etmektedir.



Resim 2: Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 29x37 cm, kolaj, 1913

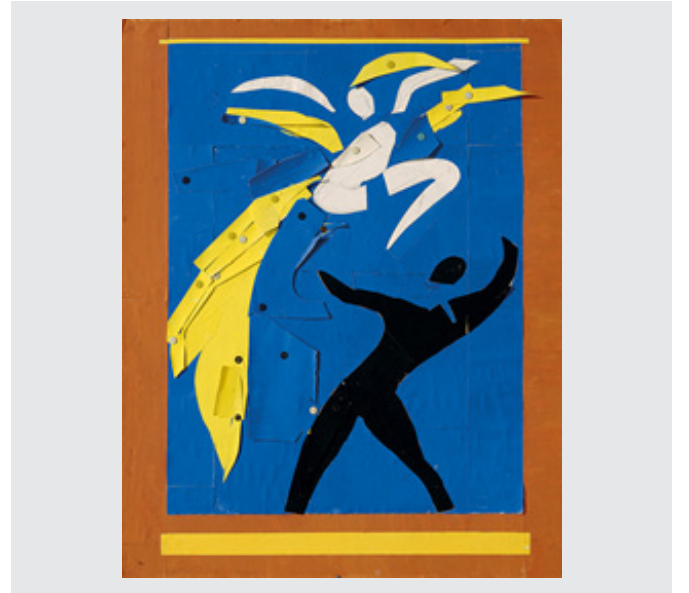
Diğer Kübist sanatçı Georges Braque ise "Papier Colle" olarak adlandırılan kesik kağıt parçalarını bir araya getirerek kurgular yaptı. Braque eserlerinde hem hazır malzeme hem de geleneksel pentür uygulamalarını bir arada kullanmıştır. Bazı eserlerinde ahşap görüntüsü vermek yerine ahşap görüntüsünde bir duvar kağıdı kullanan Braque, bazı çalışmalarında ise boyaya çeşitli malzemeler katarak ahşap görüntüsü verdiği uygulamalar yapmıştır (Bürger, 2004:148).

Kübizmle birlikte sanata yeni bir söylem kazandıran Kolaj tekniği, Kübist sanatçılar gibi rastlantısallığı ve doğaçlamayı esas alan Dada akımı sanatçıları tarafında da en çok kullanılan tekniklerden biri oldu. Dadaistlerin, Kübist sanatçıların aksine kolaj tekniğini estetik unsurları yadsıyarak uyguladıkları görülür. Fransız sanatçı Hans Arp'ın "Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlemiş Dikdörtgenler" (1916-17) isimli eseri Dada akımı sanatçılarının eserlerinde görüldüğü gibi tesadüfleri dikkate alan ve yaratıcılık kavramı üzerine düşünülmesini sağlayan bir çalışmadır. "Arp Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler" eserini yukarıdan yere rastgele attığı, kesilmiş renkli kağıtlardan oluşturur.



Resim 3: Jean Arp, Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler, kolaj, 1916

Fovist ressam Henri Matisse de 1938-1953 yılları arasında guaj boyayla boyamış olduğu parlak ve zıt renklerdeki kağıtları kesip yapıştırarak bir seri eser üretmiştir. Sanatçı hayatının son dönemlerinde kendi el yazması olan bir metinden ve renkli boyalı kağıtlardan yapmış olduğu kolajlardan oluşan "Caz" isimli bir kitap hazırlamıştır. Sanatçının kolajlarının yer aldığı eserleri ilk kez 1949 yılında Paris Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen bir retrospektif ile sergilenmiştir. Fakat Matisse'in kes-yap yöntemiyle yapmış olduğu çalışmalar ve öncülük ettiği Fovizm akımını terk etmesi dönemin eleştirmenleri tarafından olumsuz olarak yorumlanır.



Resim 4: Henri Matisse, Kolaj, The Museum of Modern Art, New York, 1953

1920'li yıllarda akıldışılık ve rastlantısallık ilkelerini benimseyen Gerçeküstücüler de sanatsal ifade dili olarak tıpkı Dada sanatçıları gibi kolaj tekniğini kullandılar. O dönemde Freud'un geliştirdiği psikanaliz kolaj çalışmalarının esin kaynağı oldu. İnsanın sorunlu olan dünyadan kurtuluşunun ve gerçeğin keşfinin bilinçaltının derinliklerinde yatan duygu ve düşüncelerde olduğuna inandılar. Sürrealizmin önemli temsilcileri Max Ernst ve Salvador Dali, yaşam, ölüm, cinsellik konuları işlemiş olduğu kolajlarında Dada akımı sanatçıları gibi farklı zamanlarda çekil-

miş fotoğraflardan yararlandılar (Turani, 1999a: 59).

Savaşın yarattığı ekonomik zarar ve sanat merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasından dolayı Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçılar Soyut ve Dışavurumcu tarzda eserler üretmeye başladılar.

1940'lı yıllar aynı zamanda tüketimin ve buna bağlı olarak seri üretimin arttığı bir dönemdir. Kitle kültür ürünlerindeki bu hızlı artış, Amerika'nın sanat ve kültür alanındaki eksikliğini gidermek adına izlemiş olduğu sanat politikası Soyut dışavurumculukta dahil ciddi ve seçkin olarak öne çıkan bütün sanat üsluplarını tehdit etmiştir (Hodge, 2016: 162). Hayatın her alanını ele geçiren kitle iletişim araçları Londra ve New York'taki bazı sanatçıların da ilgisini çekmiş; gazete, dergi, karikatür, televizyon reklamı gibi pek çok popüler kültür unsuruna yer verdikleri eserler üretmişlerdir.

1950'lerin ortasından 1960'lara kadar etkin bir şekilde varlık gösteren Pop Art sanatçıları günlük hayatın vazgeçilmez nesnelere olan deterjan kutularına, reklam afişlerine, dergi ve gazete görsellerine çalışmalarında yer vererek kolaj eserler üretmişlerdir. 1956 yılında "Bugünün Evlerini Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" adlı kolajında Richard Hamilton, Batı dünyasındaki insanların yaşantısından bir kesit sunarak, dönemin tüketim unsurlarını farklı iletişim araçlarından keserek ustalıklı bir araya getirmiştir. Kapalı bir iç mekan olarak kurgulanan çalışmada odanın merkezinde kaslı bir adam, adamın önünde bir ses kayıt cihazı, resmin sağ köşesinde oturan çıplak bir kadın figürü bulunmakta, bu figürler "Satın alın, kullanın vücudunuza iyi bakın, sevişin..." (Yılmaz, 2009:251) Mesajını vermektedir.



Resim 5: Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Cazip Kılan Nedir? Kolaj,1956

Ayrıca evin içinde kompozisyonun sol köşesinde on iki basamaklı bir merdiven ve merdivenin en üst noktasında elektrik süpürgesiyle temizlik yapan bir kadın bulunmaktadır. Orta basamakları işaret eden bir okla süpürgelerin sadece o noktaya çıkabildiğini işaret etmektedir. Kompozisyonun doğallığını bozup bir kurguya dönüştüren bu görüntü aynı zamanda içeriği de yapaylaştırmaktadır.

2. 2000'li Yıllarda Türk Resim Sanatında Kolaj ve Uygulama Örnekleri

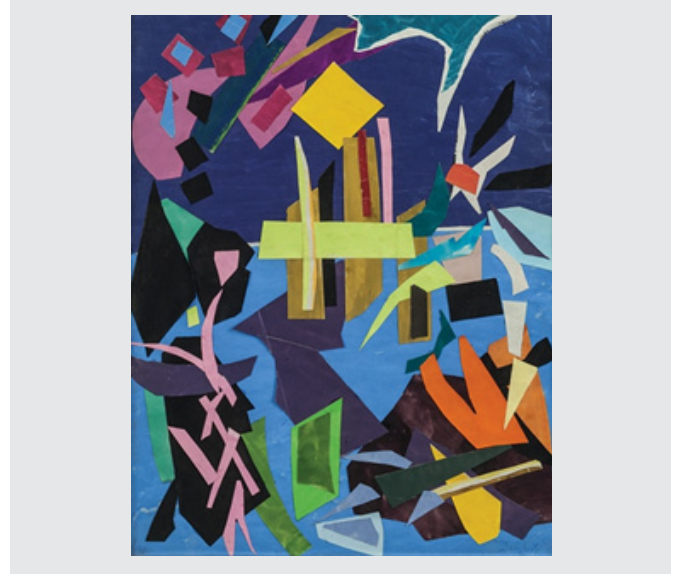
Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamındaki modern ve evrensel yaklaşımlar 1950'li yıllarda başlamaktadır. Bu döneme kadar Türk sanatçıları Avrupa eğitimleri sırasında tanımış oldukları Batı sanat akımlarının etkilerini Türk resim sanatına yansıtmış olsalar da; öğrendikleri Batı tarzı tekniklere farklı ve özgün bakış açısı getirememişlerdir. 1950'li yıllara kadar etkinliğini devam ettiren D grubu sanatçıları Kübist ve Konstrüktivist temelli uygulamalar yapmış olsalar da kolaj tekniğine yer verememişlerdir. Adnan Turani, bu dönemde Türk sanatçıların sanatsal yaklaşımla-

rını şu ifadelerle özetlemiştir:

“Batı trendleri Türkiye’de hiçbir zaman birbirine etki tepki şeklinde ele alınmadı, bu yüzden yerel tepkilerin sonucu olan yerel trendler oluşması yerine sadece bir hayli batı etkili yerel yorumlar oluştu. Sanatçılar; empresyonizmden sıkıldıklarında kübizme, fovizme ya da ekspresyonizme dönüyorlardı. Aynı şekilde D Grubu’nun ve Bağımsızlar’ın yaklaşımı 1945 yılını izleyen on yıl içerisinde bir tükenme noktasına geldi. Oysaki kübizm, fovizm ya da ekspresyonizm söz konusu olduğunda ne Braque veya Picasso’nun anladığı anlamda sentetik, analitik bir kübizm ne de ekspresyonistlerin psikolojik kargaşayı yansıtmak için yoğun bir renk patlamasını kullanmaları söz konusuydu. Hatta Türkiye’de sentetik kübizmde kolaj kullanarak objelerin işlendiğinin biliniyor olmasına rağmen, o dönemde bunlar Türk resminde hiçbir olumlu tepkiye yol açmamıştı. Sadece kübist teknikte aynı nesneye ait iki imgenin üst üste bindirilmesine (biri önden biri yan taraftan) duyulan ufak bir sempati o kadar.” (Turani, 2004:35).

Türkiye’de ilk defa kolaj tekniğini kullanan sanatçılar soyut sanatın Türkiye’deki öncü sanatçıları Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Lütfü Günay’dır. Sabri Berkel 1947-1950 tarihleri arasındaki çalışmalarında de-taydan yoksun, yaratmış olduğu geniş renk alanlarıyla kolaj anlayışında çalışmalar üretti. Sanatçının renk ve biçim ilişkisini dikkate alarak yapmış olduğu peyzaj çalışmaları kesilmiş renkli kağıtların tuval düzlemine yapıştırılmasıyla oluşturulmuş bir kolaj çalışması etkisi vermekteydi (Beykal, 2006: 23).

D grubu sanatçılarından Zeki Faik İzer, düz yüzeyler üzerinde canlı ve tek renkli çeşitli formlarda kesmiş olduğu kağıt parçalarını kurguladığı kolaj eserler üretmiştir. Sanatçının kolajları renk anlayışı ve eylemsel olarak hayatının son döneminde renkli kağıtlardan keserek oluşturduğu kolajlar yapan Henri Matisse’in çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir.



Resim 6: Soyut Kolaj, 1976, 62 x 48 cm.

1960’lı yıllar Türk resminde modernleşme sürecinin başlangıcı olan bir dönemdir. Tüketim ve sanayileşmenin hız kazandığı bu dönemde teknolojik değişikliklerin takip edilebilme olanakları kolaylaştı ve farklı ülkelerle kültürel etkileşim arttı (Yasa, 1998: 94-136). 1960’lı ve 70’li yıllarda Türk resminde, soyut ve figüratif sanat anlayışının dışında hazır nesne kullanımına yer verilmektedir.

Çağdaş Türk resminde Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Bedri Baykam, Erol Akyavaş, İrfan Önürmen, Bubi, Gülsün Karamustafa kolaj tekniğini kullanan diğer öncü isimlerdendir. Sanatçılar kolaj tekniği uygulamalarında farklı materyalleri bir araya getirdikleri kurgular yaparak günümüz sanat uygulamalarına örnek teşkil etmişlerdir. Burhan Doğançay afiş ve gazete parçalarına farklı formlar kazandırarak bir düzlem üzerinde kurguladığı kolaj eserler üretmiştir. Sanatçı gezdiği ülkelerin duvarlarındaki afiş, slogan, yazı ve resimleri doğal, dev kolajlar olarak nitelendirir. (Güvensoy, 2008: 45).

Özdemir Altan buluntu nesneyi yüzeyler üzerinde kurgulayarak rastlantısal kolaj eserler üretmiştir. Nesnelere boyayla birlikte kullanan sanatçı ışık-gölge gibi tasarım unsurlarını yadsıdığı, bir anlayışla tualin kendisini de resmin bir parçası olarak değer-

lendirdiği uygulamalar yaptı (Eroğlu, 2000: 319).

Altan Gürman'ın hazır nesneyi ilk defa tuval düzleminde kullandığı eserleriyle başlayan süreç 1980'li yıllarda pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Böylece 80'li yıllar teknolojideki ilerlemenin sağladığı olanaklarla birlikte Türk resim sanatında geleneksel yöntemler dışında farklı söylemlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde tuval resmi ağırlıklı olarak varlığını devam ettirirken, bazı sanatçılar çizimler, fotoğraflar ve gündelik malzeme gibi sanatsal amaçlarla üretilmemiş farklı materyalleri kullanarak kolajlar yapmışlardır. 1990'lı yıllar Türkiye'de yoğun bir şekilde kırsal bölgelerden kentlere göçlerin yaşandığı bir dönemdir. Sanatçılar bu dönemde eserlerinde kentli olma/olamama kavramına yer vermişlerdir.

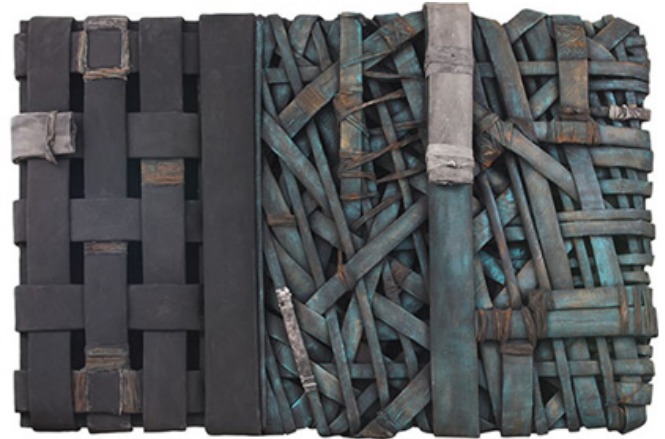
"1990'lar; postmodernizm, göstergebilim, dilbilim... gibi alanlarda ciddi tartışmaların yapıldığı, birlikte geleneği reddetmek yerine eklektik bir yapı içerisinde pek çok geleneğin birleşiminden oluşan bir anlayışın oluştuğu dönemdir. Modernizmin 'seçkin' sanat ve 'kitle' sanatı, 'yüksek' ve 'aşağı' kültür gibi ayrımlarına karşı, postmodernizmde küçük ve abartılı anlatımlar gibi görsel değerlerle daha çok karşılaşılır hale gelinir." (Kozlu, 2011:149).

1990'lı yıllarda çağdaş sanattaki disiplinlerarası yaklaşım sanatçılara sınırsız malzeme özgürlüğü sunmuş, kolaj tekniği bu özgür ortamda sanatta çeşitli ifade dillerinin gelişmesine olanak tanımıştır.

2000'li yıllara gelindiğinde ise içinde bulunduğu sosyal yapıda üretim yapan sanatçılar teknolojinin de sunmuş olduğu olanakları kullanarak multidisipliner bir anlayışla eserler üretmektedirler. Sanatta gündelik nesne kullanımı bu dönemde de pek çok sanatçının kendini ifade etme biçimini oluşturmaktadır. Günümüzde kolaj tekniğini kullanan sanatçılar üretimlerinde kes-yap tekniğini kullanmakla birlikte sayısal ortamda manipülasyon yöntemlerinden de sıklıkla yararlanmaktadırlar.

Psikoloji eğitiminin ardından resme ilgili duyan Bubi, yapmış olduğu kolaj çalışmalarında halat, ip gibi malzemelerden yararlanmaktadır. Kolaj eserlerini "Dikişler", "Yamalar", "Aplike Yüzeyler", "İkonalar", "Kafesler" ve "Düğünler" gibi farklı tekniklerin birlikteliğinden meydana getiren sanatçı, çalışmalarının anlamsal özellikleri hakkında şu ifadelerle yer vermiştir:

"Tema yoktur benim işlerimde, bir biçim var gözle görülen... Sırf sanat için sanat düşünüyorum. Toplum için sanatı hiç düşünmedim. Ben sanatımı bir başka şeyle ayakta tutmayı düşünmedim hiç. Temayla, hikâyeyle cazip şeylerle ayakta durmasın. Ben sanata önem veriyorum. Görsel sanatlar, plastik sanatlar için bu çok önemli. Kaldı ki, daha çok heykele yakınım. Üç boyutlu severim. Illüzyondan çok, gerçek illüzyonu, gerçek üçüncü boyutu vurgulamışım işimde." (Bubi, 1997:194-195).



Resim 7: Bubi, 150 x200x15cm, tuval üzerine bez tahta, iplik ve akrilik boya, 2018

Türkiye'de çağdaş sanatın öncü isimlerinden olan ve kolaj üretimler yapan Gülsün Karamustafa, sosyo-politik konuları, toplumsal kodları, göç kavramını ele alır. Kolaj eserlerinde duvar halıları, plastik süs eşyaları ve kumaş parçalarına yer veren sanatçı, siyasal ve toplumsal konuları yumuşak görsel bir ifade biçimiyle izleyiciye aktarır (Karamustafa, 2019).



Resim 8: Gülsüm Karamustafa, Bebeği Kundaklamak, Karışık teknik, 2015.

3. 2000'li Yıllarda Türk Resim Sanatında Kolaj Tekniği Uygulamaları

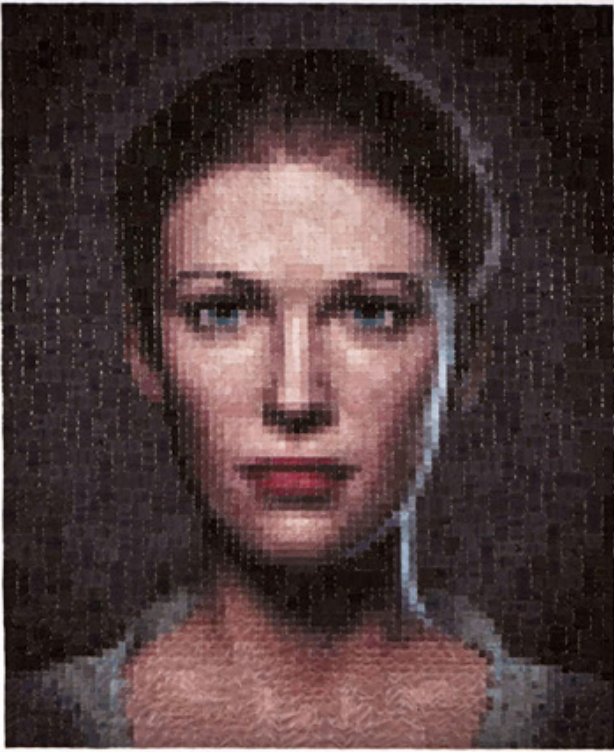
2000'li yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi değişime bağlı sosyo-kültürel ve ekonomik sorunlar sanat ortamını farklı açılardan etkiledi. Bu dönemde galeriler büyük ölçekli ve pahalı projeler yerine küçük çaplı projeler yaptılar, bünyelerinde olan sanatçıları korumaktan ziyade yeni sanatçı arayışı içine girdiler. Galeriler gibi müzayede şirketleri de tanınmamış sanatçıların eserlerinin piyasaya girmesini sağladı. Bu durum satılan eserlerin değerini sorgulayan tartışmalara kapı araladı. Bu dönem aynı zamanda sanat ortamına katkı sağlayan kurumların ve organizasyonların artış gösterdiği bir dönem oldu. İstanbul Bienali, İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı ve Artist TÜYAP sanat ortamına katkı sağlayan dönemin önemli sanat organizasyonları olarak devamlılıklarını sürdürmektedirler.

Türkiye'nin 2000'li yıllarda içinde bulunduğu sosyal yapıda üretim yapan sanatçılar teknolojinin de sunmuş olduğu olanakları kullanarak multidisipliner bir anlayışla eserler üretmektedirler. Sanatta gündelik nesne kullanımı bu dönemde de pek çok sanatçının kendini ifade etme biçimini oluşturmaktadır. Günümüzde kolaj tekniğini kullanan sanatçılar üretimlerinde kes-yap tekniğini kullanmakla birlikte sayısal ortamda manipülasyon yöntemlerinden de sıklıkla yararlanmaktadır.

Bu araştırma kapsamında, güncel sanat etkinliklerine kolaj eserleri ile katılan sanatçıların çalışmalarına daha yakından bakıldı. Sanatçıların eserleri kullandıkları yöntem ve malzemeye (Kağıt, kumaş, ip, boyama) göre sınıflandırıldı. Sabire Susuz giysi etiketlerini, Ramazan Bayrakoğlu kumaşları, Ayça Telgeren kağıdı, Ardan Özmenoğlu post it kağıtlarını ve serigrafiyi, Aylene Olukman fotoğrafları, Gülcan Şenyuvalu ipleri, Seydi Murat Koç boyayı kullandığı eserleri ile bu çalışmada yer aldılar.

3.1. Sabire Susuz (1967-)

Sanatsal çalışmalarında daha çok serigrafi baskıları ile bilinen sanatçı, son yıllarda kolaj tekniği ile çalışmalar üretmektedir. Güzel sanatlar eğitiminden önce üniversitede biyoloji eğitimi aldığı yıllarda elektronik mikroskopla incelediği organ parçalarının aslında birbirinin aynısı olan milyonlarca hücreden oluşmasından etkilenerek kolaj tekniğiyle çalışmalar yapmaya başlamıştır. Sanatçının ilk kolaj çalışmaları 'Etiketli İşler' olarak nitelendirdiği üretimleridir. Susuz, kendisini var eden parçalar olarak nitelendirdiği kişilerin giysi etiketlerini toplayarak otoportreler yapmaktadır. (Koleksiyon, 2015)



Resim 9: Sabire Susuz, Olmayan Kadın, 185x220 cm, toplu iğne ile iştirilmiş giysi etiketleri, 2014.

Eserlerinde yakın çevresinin, ailesinin ve arkadaşlarının yaşanmışlıklarıyla tuval yüzeyinde kendini gösteren hatta gizleyen sanatçı, gündelik malzemeyi iki boyutlu yüzeyde dönüştürerek kullanır. Mustafa Durak, Susuz'un üretimlerini teknik ve düşünsel olarak ele alış biçimi hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

“Eserlerinin yaratım süreciyle ilgili birkaç söz gerekirse, şunlar söylenebilir: içinde kaynayan duraksız arzu sanata dönüşme aşamasında uykularını kaçırır. Düğüne hazırlanan ve her gereksimin ayrıntısıyla uğraşmak zorunda olan bir gelindir o ama aynı zamanda damat da odur. Tüm tasarımlar ‘Sabire Susuz artmark’ damgasını taşımaktadır. Ve her aşama ayrı bir zevk, ayrı bir vecd içinde yaşanmalıdır. Daha yaratım sürecinin başında tasarımı çoğullandırır. Başkalarının, kendi tasarımına bir şekilde katılmasını sağlar. İlk inananlarını (müminlerini) oluşturur. Kullarını bulur. Sanatının görünen konu nesnesine kendisinden başkasını sokmasa da yaratım sürecine başkalarını ortak eder. Yaratımı çevresine yayar. Festivale dönüştürür. Yepyeni bir tan-

rıça, elbirliğiyle var edilir. Ortaya çıkan resim, ikona kiliseye törenle yerleştirilir. Her sergi yeni bir ikonanın, görüntüsü değişen, kendi aynı kalan ikonanın güzelliğine, bu ikonanın biçimsel güzelliğinin altındaki şeytani yaratıcılığa, tanıklığa bir çağrıdır. Tapınıya çağrıdır.” (Durak, 2017).



Resim 10: Sabire Susuz, İsimsiz(Detay), 100x100 cm, saten kumaş üzerine tekstil etiket, 2006.

3.2. Ramazan Bayrakoğlu (1966-)

Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Resim eğitiminin ardından yine aynı üniversite akademik kariyerine başlayan Ramazan Bayrakoğlu, kumaş ve pleksiglas ağırlıklı olmak üzere sanatsal amaçlarla üretilmemiş malzemeler kullandığı eserler üretir. Sanatçı çalışmalarının tasarımına dijital ortamda fotoğrafik imajları dönüştürerek başlar. Dijital ortamda dönüştürerek oluşturduğu imajları, boyadığı pleksiglas ve saten kumaşları dikerek birleştiren Bayrakoğlu, sanatsal yaratım sürecini herhangi bir temayla ilişkilendirmediğini kendisi ile yapılan röportajda ifade eder (Bayrakoğlu, 2019).



Resim 11: Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen, 144 x 245 cm, stitched fabric mounted on canvas, 2015

Kolaj tekniğini ustalıkla kullanan Bayrakoğlu'nun kolajlarının iki ana malzemesi kumaş ve pleksiglastır. Tuval üzerine dikişli kumaş, yağlı boya, saten piko ve pleksiglas üzerine akrilik gibi birçok tekniği birbiriyle harmanladığı bir seri kolaj üretim yapan sanatçı her iki malzemenin de hazırlık aşamasının birbirine benzer olduğunu ifade etmektedir:

"Her iki malzemede de hazırlık aşamaları birbirine yakın, Illustrator programı ile fotografik imajı dönüştürüyorum, bir bakıma kalıp çıkarmaya hazır hale getiriyorum. Bu aşama tamamen bilgisayar ortamında şekillenen bir aşama, kumaş için altyapı daha kolay gerçekleşiyor, pleksi için ise ciddi bir zaman harcamak gerekiyor. Resimde boyanacak alanların öncelikle lazer makinasında çizilecek hale getirilmesi gerekiyor. Bu aşama ortalama olarak 20-30 gün dolayında sürüyor. Lazer kesim aşaması en rahat olduğum aşama çünkü İzmir'de oldukça iyi bir firma kesimleri yapıyor. Daha sonra boyama aşaması var bu aşama kodlanmış alanların sistematik olarak boyanması ile gerçekleşiyor. Bu anlatım şekliyle aslında çok kolay bir kaç aşama gibi görünmesine rağmen yaklaşık 12 ayrı aşamadan oluşan, çok zorlayıcı olan bir çalışma bu. Kumaş resimlerde kumaş ve dikiş faktöründen dolayı alanlar daha büyüyor ister istemez, gereğinden fazla küçük parçaları zedelemekten yapıştırmak imkansız, bu nedenle parçaların kumaşın kumaş olma özelliğini gösterecek, buruşukluğa ve kırışıklığa izin verecek boyutlarda olması gerekiyor. Bu teknikte aynen pleksi

çalışmalarda olduğu gibi kalıplar çıkarmak gerekiyor. Çıkan kalıplar kumaşa yapıştırılıp elle çiziliyor ve parçalar tek tek kesiliyor ve belli derinlik duygusunu doğru verecek şekilde yapıştırılıyor. Bu teknikte de ortalama 10 ayrı işlem gerçekleşiyor." (Cotensin).

Günümüzün sanat ortamında herhangi bir akım ya da konuya bağımlı kalmanın mümkün olmadığını söyleyen Bayrakoğlu üretimlerinde sıklıkla kadın portrelerine yer verir (Bayrakoğlu, 2019).

Bayrakoğlu'na göre:

"Modernist yaklaşımdaki kolaj ile benim çalışmalarım arasında bir benzerlik olduğunu düşünmüyorum. Modernist kolaj sanatsal bir devrim düzeyindedir, algıları altüst eder, yıkıcıdır, yapıcıdır, yenilikçidir. Fakat zamanla tüm bu uygulamalar öğrenilmiş bir bilgiye dönüşür, benzer bir yolla yeniden yıkıcı olamazsınız. Küçük bir çocuğa dünya yuvarlak ve uzay boşluğunda duruyor buna rağmen biz üzerinden düşmüyoruz dersek tüm bu olağanüstü büyüleyici bilgi onu etkilemez çünkü bu öğrenilmiş bir bilgidir ve etkisi zayıftır. Güncel bir kolaj çalışmasının modernist kolaj kadar yol açıcı olma olasılığının olduğunu düşünmüyorum" (Bayrakoğlu, 2019).

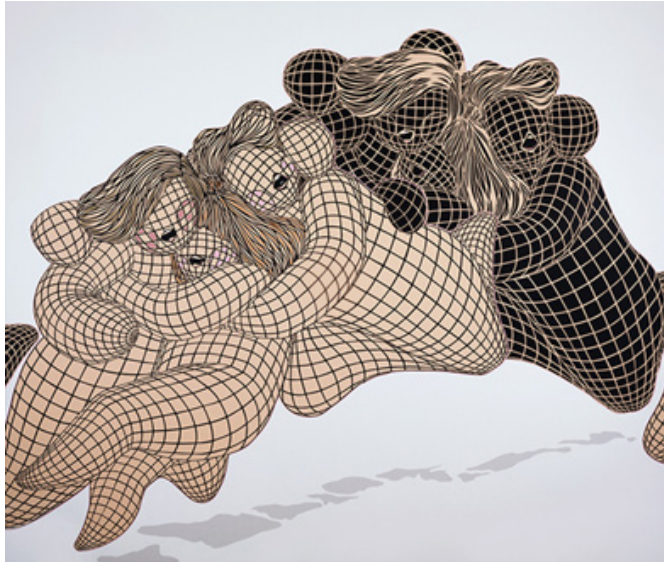
3.3. Ayça Telgeren(1975-)

Üretimini bir laboratuvar süreci olarak tanımlayan Ayça Telgeren, lisans ve yüksek lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim bölümü'nde tamamlamıştır. Ulusal ve uluslararası birçok sergiye katılan sanatçı, 2011 yılında "Serbest Dalış", 2013'de "Sen Dönüncüye Kadar Bende Saklı" ve 2015'de "Sanatçının Eli" isimli kişisel sergilerini açtı. Üretimlerinde ortak bir üslubu izleyen; kişisel gündeliğini konu edinen ve sanatsal pratiklerini yaşamsal olandan ayırmadığını ifade eden Telgeren, samimiyeti işlerinin temel koşulu olarak nitelendirmektedir (Gazi, 2015).

Telgeren, "Sanatçını Eli" isimli sergisinde yer alan kolaj eserlerinin yapım süreciyle ilgili şunları ifade eder:

"Birden fazla teknik ve biçimsel yaklaşımı yan yana kullandım. Sergiyi kurgulamaktan ziyade işlerin olmayı istedikleri şekilde olagelmelerine izin verdim diyebilirim. Sıklıkla çalıştığım kağıdı boya ile karıştırdım, kendi stensillerimi kesip kullandım. Bir kısım çalışmada soyut bir dil seçerken, bazı işlerde de çok belirgin ve anlatıma hizmet edecek şekilde figür kullandım. Bir heykel yonttum gaz betondan ve çok sevdiğim, rahatlıkla oynayabildiğim alan olan deseni de serginin içine yerleştirdim. Sergi kendi karmam gibi, üslupsal tutarlılık arayışları var ise kafa karıştırıcı olacaktır, ancak tüm bu biçimsel tasniflerin zamanın çok gerisinde bir anlayışa ait olduğunu düşünüyorum" (Gazi, 2015).

"Geleneksel yöntem sırtında çok köklü ve detaycı bir geleneği taşıyor. Renk, biçim, kompozisyon, espas her biri kendi başına çok büyük birer mesele. Kafası karışık sanatçılar için bu denli seçeneklilik faydadan ziyade odak kaybına sebebiyet veriyor. Benim için geleneksel malzemeden çıkmak bu karmaşıklığa bir düzen vermemi sağladı. Zihnimde yakalamaya çalıştığım biçimleri benzer bir hızda betimleyebiliyor olmak ve nihai haline getirmeden birçok deneme yapabilmek üretimimi özgürleştirdi. Pentürün çeşitliliğinden vazgeçip kağıdın sınırlı renk imkanlarıyla devam etmek, 'nasıl' sorusundan ziyade, 'ne' sorusuna odaklanabilmemi sağladı ve biçimle başka türden bir ilişki kurabilmenin imkanlarını keşfetme konusunda beni zorladı. Tekniği araç haline getirebilmek içeriği oluşturan kavramlar üzerine daha yoğun çalışabilme imkanını sağladı kendi adıma (Telgeren, 2019).



Resim 12: Big Bold No, Asitsiz Kağıt, Kolaj, 175 x 150 cm, 2017

2013-2017 yılında yapmış olduğu "Big Bold No" isimli çalışmasında yaratmış olduğu kurmaca evrenin karakteri Mireille'den yola çıktığı görülmektedir. Taslaklarını desen olarak hazırladığı çalışmasında kağıtları keserek üst üste yüzeyler, planlar oluşturacak şekilde yapıştırır. Kolajlarında zemini uzam olarak, kadraji da bu uzamın bir parçası olarak tanımlayan Telgeren, eserlerinin kavramsal boyutunu geleneksel pentür uygulaması dışında malzeme kullanımını bağlamında şu şekilde değerlendirir:

3.4. Ardan Özmenoğlu (1979-)

1979 yılında Ankara' da doğan sanatçı lisans ve yüksek lisans eğitimini Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nde tamamladı. Kunsthaus Bethanien (Berlin), Lower East Side Printshop (New York), Frans Masereel Centrum (Blankenberge) ve Viadukt (Viyana) atölyelerinde çalışan Özmenoğlu çalışmalarını İstanbul ve New York'ta sürdürmektedir. Özmenoğlu, Türk ve küresel popüler kültüre ait ifade ve imgeleri post-it notlar ve neon ışıklar kullanarak, kültür tarih ve gündelik yaşamın etmenlerinin de içinde olduğu özel bir dil geliştirdi. Sanatçı iletişim ve teknolojinin yoğun olarak kullanıldığı çağdaş sanat pratiklerinde, anlam ve referans bolluğunun yaratmış olduğu kaygan zeminde, işaretleri ve imgeleri içeren kolaj üretimleriyle 2000'li yıllarda Türkiye'de güncel sanat ortamında kendine özgü bir yer edindiği görülmektedir.

Ardan Özmenoğlu'nun kolajlarının ana malzemesi post-it not kağıtlarıdır. Kolajlarının üretim sürecinde yüzlerce not kağıdını düzlem üzerine yapıştırarak

bir zemin oluşturan sanatçı bir sonraki aşamada esinlenmiş olduğu görüntüyü serigrafi baskı yöntemiyle yüzeye aktarmaktadır. Özmenoğlu birbirine zıt görünen figürlerin birlikteliğinden oluşan hayal gücüyle zenginleştirdiği anıları ve yaşadığı hikayeleri dönüştürerek yaratıcı yapıtlar ortaya koymaktadır (Kabakçı, 2019).

Çok sayıda benzer parçalardan oluşan bu tekil kompozisyon, çalışmaya biçimsel bir çeşitlilik ve gerçek bir derinlik katmaktadır. Yapıştırma kağıtlar, üzerlerine yapılan baskı işleminin ardından farklı formlara evrilebilir; bazıları düz dururken, bazıları kıvrılabilir veya üst üst binen görüntülerin altından çıkan gerçek renklerini ortaya çıkarabilir. Not kağıtları sanatçının, günlük hayatında sıklıkla kullandığı bir malzeme olması ve bir araya getirildiklerinde ortaya çıkan görüntünün ve renk ilişkisinin sanatçıyı etkilemesi sebebiyle üretimlerinin temel malzemesi haline gelmişlerdir (Özdemir, 2013).



Resim 13: Coffeetime, Post-it not kağıtları üzerine karışık teknik, 2014.

3.5. Ayline Olukman (1981-)

Sanatsal Pratiklerinde kolaj tekniğini kullanan bir diğer sanatçı Ayline Olukman'dır. Sanat yaşamını Almanya ve Türkiye'de sürdüren sanatçı, üretimlerinde fotoğraf ve resim ağırlıklı olmak üzere birçok disiplin ve tekniği bir arada kullanır.

Üretimlerinde Fransız pop kültür ikonlarını, seyahatleri sırasında çektiği fotoğrafları, kendi fotoğraflarını ve 1950'lerden kalma, eski fotoğrafları seyahat

etmiş olduğu ülkelerdeki deneyimleriyle hikayeleştirerek resimler üretmektedir.

Genellikle tek basına çıktığı seyahatleri dışında Vancouver, Japonya, Çin Arjantin, Kanada gibi farklı kültürleri barındıran ülkelerde kısa süreli yaşayan Olukman'ın üretimleri keşif, macera ve otobiyografiyle kurgulanmış birer kurgudur. Serigrafi, yağlı boya, kolaj ve fotoğrafı ustalıklı harmanlayan sanatçı üretimlerine zenginlik katan seyahatlerini: *"En sevdiğim deneyim, istediğim yerde araba kullanmak ve durmak, fotoğraf çekmek, küçük, geleneksel olarak çekici olmayan şehirleri ziyaret etmek, motellerde kalmak ve kendi özel filmimi yaşamak"* olarak nitelendirir (Olukman, 2019).

Kolaj çalışmalarında kendi deyimiyle "İsimsiz İdoller" olan kadın fotoğraflarını, boya ile birlikte tuval yüzeyinde kullanan sanatçı, bu fotoğrafları seyahat ettiği ülkelerdeki bitpazarlarından edinmektedir. Çoğu zaman kime ait olduğunu bilmediği siyah beyaz kadın fotoğraflarını canlı renkler ve vernik kullanarak kurguladığı kolajlarla; geçmiş ve şimdi, yeni ve yaşlı, hayaller ve gerçeklik gibi zıt kavramları yan yana getirerek izleyicinin geçmişle bağ kurmasını ister (Yolaç, 2015).

Çok sık seyahat eden ve dünyanın çeşitli yerlerinden imgeleri çalışmalarına taşıyan Olukman, daha önceleri çoğunlukla kültürel arka planı ve kentsel mekanları kullandığı işlerinden farklı olarak son dönem çalışmalarında doğaya yöneldiği gözlemlenmektedir. Sanatçı özellikle kadın-oluş fikrini, bedeninin doğada özgürleşmesi ve uyumlaşması bağlamında bir araya getirmektedir. Böylece kültürel alanlarda bir metalaşma ve fetişleştirme aracı haline gelebilen kadın bedeni doğal mekanlarda bir bütünlük ve özgürlük duygusunu üretir.



Resim 14: Coffeetime, Post-it not kağıtları üzerine karışık teknik, 2014.

3.6. Gülcan Şenyuvalı (1971-)

Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim elemanı olan Gülcan Şenyuvalı, toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında günümüz sanatında değişen kadın ve beden imgelerini konu alan çalışmalar üretir. Sanatçı kumaş, iplik, boncuk ve tekstil malzemelerini kullanarak farklı materyallerle iç dünyasına ve kimlik keşiflerine tanık olduğumuz kadın figürlerini yorumlayarak tuvale aktarır.

Kadın olmak ve aile imgeleri üzerinden yola çıkan sanatçı, kadınlara dair gerçeklikleri tuval düzleminde yansıtmaya çalışır. Esere konu olan kadın portrelerini, yaşam öyküleri ve isimleri ile birlikte izleyiciye sunar. Genelde 'avangard' olarak nitelendirdiği kadınların portrelerini eğer varsa o kadına ait bir şarkı sözüyle, bir söylemle ya da bir kitap adıyla birlikte kullanır. Aynı zamanda üretimlerinde kadınların 'özgürlük' kavramıyla olan ilişkisine değinir. Özgürlük kavramını öznellekle ilişkilendiren Şenyuvalı, tuval düzleminde başsız olarak betimlediği kadın imgelerini 'kendi öznelliğini kazanamamış' olarak nitelendirir. Kadınların evdeki kadın veya çalışan kadın şeklinde tanımlamalara maruz kaldığını ve aynı za-

manda kadınında bu toplumsal tanımların dışında kendi haklarından feragat ettiğini ifade eder.



Resim 15: Gülcan Şenyuvalı, Makyaj, 20x26.5 cm, bez üzerine yağlı boya ve dikiş, 2009-2010

Sanatçı eserlerinde tüketim toplumuna ait bireyleri çevreleyen, varlık anlamlarını yitirmiş ve kendi varlıklarını dayatan nesnelerin, insanları ne denli yabancılaştırdığı vurgusunu gözler önüne sermektedir.

"Estetik görüntü enformasyonu ile kuşatılmış ve piyasa iktidarlarının yaratmış olduğu bu yapay dünyada, kurallar lehimize işler gibi görünse de, gerçekte tamamen aleyhimize. Vadettiği hiçbir şey gerçekleşmez aslında, sadece "miş" gibi yapar. Doyuma ulaştığınızı düşündüğünüzde aksine, değilsinizdir..." (Şenyuvalı, 2010).

Sanatçı, "Adımı Söyle" adlı çalışmalarında izleyiciye tuvali iki yüzüyle de izleme olanağı sunar. Kolaj tekniğini geleneksel pentür anlayışıyla uyumlu bir birliktelik içinde kullandığı bu çalışmalarında, mekanda tuvalin iki yüzeyini de izleme olanağı tanıyan duvar bir bölme içinde sergiler. Tuvallerin ön yüzeyi akrilik, yağlı boya ve karakalem tekniği kullanılarak, indirgemeci bir tavırla toz pembe ve mavi renklerin ağırlıkta olduğu plastik bir dille oluşturduğu resimlerinde nostalji ve romantizm hâkimdir. Resimlerinin arka yüzeyinde ise kolaj tekniği ve monokrom renklerle daha dışavurumcu bir yapı söz konusudur.

Dikme eyleminin sanatçının çalışmalarında ön taraftaki kadın figürünün arka tarafa izinin çıkmasını sağlamaktır. Ön yüzeyde, toz pembe renkler ne kadar pozitif bir algı yaratıyor olsa da öncelik, arka tarafın sunduğu özgür alan içerisinde negatif algıyla yüzleşmeyi sağlamaktır. (Şenyuvalı, Gülcan Şenyuvalı ile Kişisel İletişim, 2019)

Şenyuvalı'nın geleneksel pentür uygulaması dışında, hazır malzeme kullanması, eserlerinin kavramsal boyutundan çok biçime dair bir tercihtir. Sanatçı eserlerinde malzeme kullanmasının sebebini şu ifadelerle açıklar: *"Malzemelerle prova yaparak yani yüzey üzerinde istediğiniz gibi yerlerini değiştirerek resmin sonucuna dair fikir edinebiliyorsunuz. Ayrıca üzerinde istediğiniz gibi oynayabiliyorsunuz, bu da heyecanımı ve merakımı diri tutuyor. Peşinden gidebileceğim bir olanak sunmuş oluyor."* (Şenyuvalı, Gülcan Şenyuvalı ile Kişisel İletişim, 2019).

3.7. Seydi Murat Koç (1981-)

Seydi Murat Koç mimari referanslarla kurguladığı kolaj çalışmalarıyla şehir-mimari ilişkisine dikkat çeker. Kent silüetleri, binalar ve gökdelenler gibi imgelere yer verdiği kolaj üretimlerinde aynı zamanda Frank Ghery, Norman Foster, Zaha Hadid gibi dünyaca ünlü mimarların mimari planlarından yararlanır. Kentsel dönüşümü kendine has üslubuyla eleştiri getiren Koç, kolaj tekniğini hem bir ifade aracı olarak, hem de çalışmalarının ön hazırlık sürecinde yardımcı unsur olarak kullanır.

Kentsel dönüşümü kendi tarzıyla eleştiren ve izleyiciyle buluşturan Koç, her üretiminde farklı bir anlamı ifade eden şehir imgelerini, kent hayatını ve kent hayatının getirilerini klostrofobik ve psikolojik bir atmosferden, daha felsefik bir sorgulama yoluyla ele aldığını ifade eder.

"Teğet" isimli kolaj serisinden bir çalışma olan Haydarpaşa Binası, üstünde ona neredeyse teğet geçen bir uçakla birlikte betimlenmektedir. Çok tanıdık bir imge, üstünde bunca yıllık tarihsel bellek izleri taşıyan bir yapıyla birlikte kurgulanır. Çalışmada neredeyse binaya çarpacak kadar yakından geçen uçak izleyicide korku ve dehşet duygusu uyandırır. Aynı zamanda binanın üzerinde betimlenen uçak, kompozisyonda diğer bina silüetlerine kıyasla daha büyük olarak kurgulanmaktadır. Bu hiyerarşi aynı zamanda saldırının yaratmış olduğu duyguyu destekler.

Üretimlerinde sınırlayıcılıktan uzak ve birçok tekniği içinde barındıran yaklaşımları rahatlıkla izlenebilen sanatçı, Haydarpaşa isimli kolaj çalışmasının eskizini dijital ortamda hazırlar. Bir sonraki aşamada çalışmanın dijital olan eskizini foto gerçekçi bir boyama tarzıyla tuvale aktarır. Seydi Murat Koç, kişisel ve karma sergilerde Haydarpaşa isimli eseri gibi kolajlarının bazılarını tuval olarak, bazılarını da dijital edisyon olarak sergilemiştir (Koç, 2019).



Resim 16: Seydi Murat Koç, Haydarpaşa Digital Eskiz, Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu Teğet Serisi, 120x145 cm, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 2011

Sonuç

20.yy'da hazır nesnenin, sanatçıların eserlerine dahil olması sanatın bilinen tanımını değiştirmiş ve tarihi yüzyıllar öncesine dayanan resim sanatında yansıtmacı anlayışı yerle bir etmiştir. Pek çok sanatçının ifade aracı haline gelen kolaj Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi 20.yüzyıl Batı sanat akımları başta olmak üzere Pop Sanat ve 1960 sonrası sanat akımlarında da uygulanan önemli bir teknik haline gelmiştir.

Türk sanatında 1950'li yıllarda Soyut Sanatın öncüleri tarafından ilk örnekleri görülen kolaj tekniği, 1960'lı yıllarda daha yaygın olarak uygulanmaya başlanmıştır. 1980'li yıllar, Türk sanatçıların dünya sanatındaki gelişmeleri daha yakından takip edebilme olanağına sahip oldukları bir dönemdir. Bu dönemde Türk sanatçıların artan ulusal sanat organizasyonlarının yanı sıra uluslararası sanat organizasyonlarında yer almış ve bu etkileşimin sonucunda öğrenmiş oldukları farklı teknikleri sanatsal pratiklerinde uygulamaya başlamışlardır.

Her türlü malzemenin ve tekniğin sanatın ilgi alanına girdiği 2000'li yıllarda Türkiye'de üretim yapan sanatçılar, kesme ve yapıştırma eylemleriyle uygulanan kolaj tekniğini dijital ortamında sağladığı imkanlarla uygulamaktadırlar. Günümüz sanat ortamında üretim yapan sanatçılardan bazıları dijital ortamın sağladığı manipülasyon yöntemlerinden yararlanırken bazı sanatçılar ise geleneksel pentür uygulamalarıyla kolaj tekniğini bir arada kullandıkları eserler üretmektedirler.

Bu makale kapsamında incelenen 2000'li yıllarda Türkiye'de sanat ortamında kolaj üretim yapan sanatçıların kolaj uygulamalarının 20. Yüzyıl Batı Sanatı Akımlarındaki anarşist ve yıkıcı etkisinden uzaklaşarak günümüz dinamiklerine uyarlandığı görülmektedir. Kolaj tekniği günümüz uygulamalarında geleneksel ve dijital yöntemlerin harmanlanarak bir arada kullanılan, farklı sanatçılarda farklı kimlik

kazanan bir ifade aracı olarak varlığını devam ettirmektedir.

Kaynakça

Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (Vol. 5). İstanbul: Sel Yayıncılık Sanat Kitapları

Bayrakoğlu, R. (2019, 4 Mart). Ramazan Bayrakoğlu ile Kişisel İletişim. (K. Kılınç, Interviewer)

Beykal, C. (2006). *Sabri Berkel Dönemleri II(1955-1990)*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Bubi. (1997). Bubi. *Artdeco*, Sayı: 57, s.194-195.

Bürger, P. (2004). *Avangard Kuramı*, çev. , 3. b., : s. 132, , s. 148 (3 ed.). (E. Özbek, Trans.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Cotensin, P. (n.d.). Ramazan Bayrakoğlu, Patrice Cotensin ile Ropörtaj. (P. Cotensin, Interviewer)

Durak, M. "Kolaj Tarihine Giriş". Elde edilme tarihi: 10 Aralık 2017. <https://tr.scribd.com>. Retrieved from <https://tr.scribd.com>: DURAK Mustafa, "Kolaj Tarihine Giriş", 2007, <https://tr.scribd.com/document/23283244/kolaj-tarihinegiris-introduct>

Eroğlu, Ö. (2000). *Özdemir Altan*. (2, Ed.) İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Gazi, A. *Sanat Online*. Elde edilme tarihi 10 Aralık 2015, Retrieved from sanatonline.net: <http://sanatonline.net/guncel-sanat/ayca-telgeren-roportaji-sanatcinin-eli>

Güvensoy, D. (2008). *Türk Resminde Bir İfade Aracı Olarak Kolaj. Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hodge, S. (2016). *50 Sanat Fikri*. (E. Gözgülü, Trans.) İstanbul: Domingo Yayın.

Kabakçı, H. *Artlog*. Elde edilme tarihi: 8 Ağustos 2019, Retrieved from <https://artlog.art50.net>: <https://artlog.art50.net/tr/soylesiler/ardan-ozmenoglundun-almanyada-gerceklesen-made-in-istanbul-sergisi-uzerine/>

Kaplanoğlu, L. (2008). Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj. *Erzurum Atatürk Üniversitesi GSF Sanat Dergisi*, Sayı:13, s.100.

Karamustafa, G. Elde edilme tarihi: 21 Şubat 2019, <https://www.merdivenartspace.com>. Retrieved from Merdiven Art Space: <https://www.merdivenartspace.com/2019/02/21/bebegi-kundaklamak-gulsun-karamustafa/>

Koç, S. M. (2019, 28 Mart). Seydi Murat Koç ile Kişisel İletişim. (K. Kılınç, Interviewer)

Koleksiyon, İ. M.. *İstanbul Modern Sanatlar Müzesi*. Elde edilme tarihi, 18 Temmuz 2015 Retrieved from www.istanbulmodern.org: <http://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1182>

Kozlu, D. (2011). Türkiye'nin 1990 Ve 2000'li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış. *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 2(1), s.149.

Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (2 b.). (S. Ö. Cevat Çapan, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Olukman, A. Elde edilme tarihi: 7 Temmuz 2019, www.masseyklein.com/. Retrieved from www.masseyklein.com/: <https://www.masseyklein.com/aylineolukman>

Özdemir, C. Elde edilme tarihi:15 Ağustos 2013, www.youtube.com. Retrieved from www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=tsa_gZ2MU_k&t=3s

Yolaç, D. *Sanat Online*. Elde edilme tarihi: 21 Mart 2015, Retrieved from Ayline Olukman Röportajı : <http://sanatonline.net/kesif/ayline-olukman-roportaji>.

Sanat Sözlüğü. Elde edilme tarihi: 3 Haziran 2013. Retrieved Mart 2020, from sanatsozlugum.blogspot.com: <https://sanatsozlugum.blogspot.com/2013/06/assemble.html>

Sözen, M., & Uğur Tanyeli. (1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul, Türkiye: Remzi Kitabevi.

Şenyuvalı, G. (2010). Gülcan Şenyuvalı Kişisel Sergi Kataloğu. *Gülcan Şenyuvalı Kişisel Sergi Kataloğu*.

Şenyuvalı, G. (2019, 6 Nisan). Gülcan Şenyuvalı ile Kişisel İletişim. (K. Kılınç, Interviewer)

Telgeren, A. (2019, 1 Ocak). Ayça Telgeren ile Kişisel İletişim. (K. Kılınç, Interviewer)

Turani, A. (1999a). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (3 ed.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turan, A. (1999b). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Turani, A. (2004). *A History of Turkish Painting*. İstanbul: Satibat Yayınlar.

Yılmaz, M. (2009). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları Sanat Dizisi.

Yasa, Z. Y. (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu . *Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı:79*, s:94-136.