



# Tykhē

## Sanat ve Tasarım Dergisi

CİLT 05 > SAYI 09 > ARALIK 2020

E-ISSN: 2667-6818



Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi / Ulusal, Hakemli e-dergi  
Aralık 2020 / Cilt 05 / Sayı 09  
E-ISSN: 2667-6818

**Dergi Kuruluş Tarihi**

2016

**İmtiyaz Sahibi**

Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN

*Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi adına*

**Editör**

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Soner ÖZDEMİR

**Alan Editörleri**

Sinema: Prof. Dr. Ayla KANBUR / Düzce Üniversitesi

Müzik: Doç. Dr. Haluk YÜCEL / Düzce Üniversitesi

Heykel: Doç. Dr. İlker YARDIMCI / Düzce Üniversitesi

Resim: Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN / Düzce Üniversitesi

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

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

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

**Adres ve İletişim**

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Çiftapınarlar mah. Türbe sk. No: 7/1 Konuralp/DÜZCE

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

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

[tykhedergi@duzce.edu.tr](mailto:tykhedergi@duzce.edu.tr)

.  
. .  
. .  
. .

### **Yayın Kurulu**

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

### **Danışma Kurulu**

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

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

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

#### **Dergi İletişim**

Doç. Dr. Haluk YÜCEL / Düzce Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu GÖKÇE / Düzce Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ali MEHDİZE / Düzce Üniversitesi  
Arş. Gör. Tefik Altan DOYRAN / Düzce Üniversitesi  
Arş. Gör. Zeynep GÜRLER / Düzce Üniversitesi  
Arş. Gör. İlayda KARABATAK SOYUPAK / Düzce Üniversitesi

#### **Dergi Kapak ve Görsel Tasarım**

Doç. Dr. Açıya Betül GÖNÜLLÜ

#### **Sayfa Düzenleme**

Arş. Gör. Tefik Altan DOYRAN

#### **Web Tasarım**

D.Ü. Bilgi İşlem Dairesi - Çağatay AY

#### **Web Güncelleme**

Doç. Dr. Açıya Betül GÖNÜLLÜ  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS  
Arş. Gör. Tefik Altan DOYRAN

TYKHE SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ <sup>1</sup>

- Prof. Dr. Levent Bayraktar (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)  
Prof. İnel İnal (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Rıfat Şahiner (Yıldız Teknik Üniversitesi)  
Doç. Sevgi Avcı (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Doç. Dr. Bengü Batu Ertung (Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi)  
Doç. Ozan Bilginer (Hacettepe Üniversitesi)  
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)  
Doç. Dr. Tuğçe Erdal (Yozgat Bozok Üniversitesi)  
Doç. Dr. Burcu Günay (Düzce Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ezgi Metin Basat (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)  
Doç. Dr. H. Esra Oskay Malicki (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Çiğdem Taş Alicenap (Anadolu Üniversitesi)  
Doç. Dr. Özlem Tekdemir Dökeroğlu (KTO Karatay Üniversitesi)  
Doç. Dr. Onur Uca (Mersin Üniversitesi)  
Doç. Dr. Seniha Ünay Selçuk (Düzce Üniversitesi)  
Doç. Canan Zongör (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Doğan Akbulut (İnönü Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Lütfiye Bozdağ (Altınbaş Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Aslı Işıksal (Hacettepe Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Evren Selçuk (Düzce Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem Yıldırım (Düzce Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nahide Yılmaz (Düzce Üniversitesi)  
Dr. Dilek Karaaziz Şener (Hacettepe Üniversitesi)  
Dr. Esra Ertuğrul Tomsuk (Çankırı Karatekin Üniversitesi)  
Dr. Aygün Şen (Marmara Üniversitesi)

---

<sup>1</sup> Hakem listesi, unvan ve soyada göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

İÇİNDEKİLER

- 1. Elif ANBARPINAR** 123-140  
ÇİN'DE GELENEĞİN KARŞISINDA BİR SERGİ:  
CHINA/AVANT-GARDE  
*AN EXHIBITION AGAINST TRADITION IN CHINA:  
CHINA/AVANT-GARDE*  
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 2. Özgür BALLI** 141-162  
TRANSHÜMANİZM BAĞLAMINDA BİR YAPAY ZEKÂ SANATÇI  
UYGULAMASI: OBv2  
*AN ARTIFICIAL INTELLIGENCE ARTIST IN THE CONTEXT OF  
TRANSHUMANISM: OBv2*  
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 3. Rifat BATUR** 163-174  
SÜRREALİZMİN GERÇEKLİK ANLAYIŞIYLA POP SÜRREALİZME  
BAKIŞ  
*SURREALISM'S UNDERSTANDING OF REALITY WITH A POP  
SURREALISM OVERVIEW*  
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 4. Hamdi GÖKOVA** 175-189  
ÇEVRESEL SANATTA DOĞA UNSURLARI VE SÜREÇLERİNİN  
YERİ VE ÖNEMİ  
*THE PLACE AND IMPORTANCE OF NATURE'S ELEMENTS AND  
PROCESSES IN ENVIRONMENTAL ART*  
Makale Türü: Araştırma Makalesi

5. **Rabia DEMİR, Tansel TÜRKDOĞAN** 190-216  
BABA-ÇOCUK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA İTAAT VE SANATTA  
KURBAN  
*OBEDIENCE IN THE CONTEXT OF THE FATHER-CHILDREN  
RELATIONSHIP AND SACRIFICE IN ART*  
Makale Türü: Araştırma Makalesi
6. **Yeliz CANTEKİN, Rahmi ATALAY** 217-230  
TRAVMANIN YARATICI ETKİNLİĞE YANSIMALARI  
*REFLECTIONS OF TRAUMA ON CREATIVE ACTIVITY*  
Makale Türü: Araştırma Makalesi

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## ÇİN'DE GELENEĞİN KARŞISINDA BİR SERGİ:

### CHINA/AVANT-GARDE

Elif ANBARPINAR<sup>1</sup>

#### ÖZ

*Çin'de Kültür Devrimi sonrasında çağdaş sanat ekonomik, politik ve kültürel değişimlerle birlikte şekillenmiştir. Özellikle 1980'li yıllarda Çin'in Batı'yla olan etkileşimi, geleneğin karşısında modern ve yeni olana kapıların açılmasını, kısa sürede dinamik bir sanat ortamı oluşmasını sağlamış ve bu da 1989 yılındaki 'China/Avant-Garde' sergisi ile sonuçlanmıştır. Makalede Mao ve sonrası dönemde yaşanan toplumsal ve politik değişimlerin beraberinde açılan 'China/Avant-Garde' sergisi, gelenek karşısındaki tutumlarını yansıtan şekilleriyle ön plana çıkan sanatçı çalışmalarlarıyla birlikte ele alınmış ve pek çok açıdan da ilkleri yaşattığı vurgulanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Çin, Avangart, Gelenek, Sergi, Sanat

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid No: 0000-0001-6982-5738, elif.anbarpinar@gmail.com

**Makale Geliş Tarihi:** 17 Eylül 2020 **Kabul Tarihi:** 27 Kasım 2020



# AN EXHIBITION AGAINST TRADITION IN CHINA: CHINA/AVANT-GARDE

## ABSTRACT

*After the Cultural Revolution in China, contemporary art has been shaped by economic, political and cultural changes. Especially in the 1980s, China's interaction with the West has made it possible to create a dynamic art scene in a short period of time, opening doors to modern and new things in the face of tradition and this resulted in the 'China / Avant-Garde' exhibition in 1989. In the article, the "China/Avant-Garde" exhibition, which opened together with the social and political changes experienced in Mao and his post period, was handled together with the artist's works, which stand out with their way of reflecting their attitudes against tradition and it is emphasized that it is the first in many ways.*

**Keywords:** *China, Avant-garde, Traditional, Exhibition, Art*

## Giriş

Çin’de çağdaş sanatın gelişimi, ülkedeki sosyo-politik olaylar nedeniyle oldukça geç gerçekleşir. Bu nedenle Çin’deki sanat üretimi, ülkedeki çağdaş sanatın ilerleyişi Batı sanat tarihiyle aynı çizgide ilerlemez. Öyle ki Mao Zedong, 1942 Yan’an forumunda sanatçılar ve yazarların, sanatsal yaratıcılığın sadece köylülere, işçilere ve askerlere hizmet etmesi gerektiğini vurgulayarak yağlıboya resmin gereksiz olduğu hükmünü verir (Fineberg, 2014, s. 511). Beraberinde ülkedeki entelektüel gelişim onlarca yıl Komünist rejim altında yer alan politik hareketlerle rehin tutulur ve hiçbir ilerleme kaydedilemez. Bu durum Mao’nun 1966 yılında geleneksel kültüre saldıran Kültür Devrimi’ni (1966-76) başlatmasıyla daha da korkunç bir hal alır. Eski olan ne varsa; adetler, alışkanlıklar, kültür ve düşünceler tümüyle yasaklanır, pek çok tapınak, kitap ve eski aile albümleri gelecek saldırılardan ötürü korkan insanlar tarafından yok edilir. Devrim süresince Mao’nun aforizmalar kitabı olan Küçük Kırmızı Kitabı dışında okunabilecek pek fazla kitap bırakılmaz. Bireysellik baskı altına alınarak tarih ve bellek de anlatılarla değiştirilir. Sanat üniversiteleri uzunca bir süre kapalı tutularak, her tür entelektüel uğraş vatana ihanet olarak kabul edilir. Bu sayede devrim, Çin’in kültürel gelenekleri ve tarihi ile arasındaki tüm bağları koparmasının yanı sıra ülke dışı ilişkileri ve ülkedeki entelektüel yaşamı da etkiler. Bu durum, Mao’nun 1976’daki ölümünün ardından bir ay kadar sonra Kültür Devrimi’nin çökertilmesiyle ve onun yerini alan halefi Deng Xiaoping’in 1978 yılında gerçekleştirdiği bir dizi ekonomik ve politik reformla değişime uğratılır. Her ne kadar ülke hükümet tarafından denetlense de kapatılan üniversiteler, sanat dergileri tekrar açılır ve koşullar da yavaş yavaş rahatlamaya başlar.

Yaşanan tüm bu olayların paralelinde Çağdaş Çin Sanatı ise Çinli sanatçı ve entelektüellerle ancak Kültür Devrimi’nin ardından, 1970’lerin sonunda başlar. Sanatçılar birden Batı ile aralarındaki uyuşmazlığın giderilmesi için Batı dünyasının sanat tarihine ve bütün düşünsel akımlarına maruz bırakılır. Hızlıca sindirmek zorunda kaldıkları bu bilgileri kendi ülkelerinin toplumsal ve kültürel özellikleriyle harmanlayarak sanatlarına yansıtmaya başlarlar. Bu değişikliklerin sonucunda Çinli sanatçıların Batılı modern sanatı kucaklamasıyla birlikte bir yanda kendini propaganda sanatından ayrı tutmak isteyen akademik sanat ortaya çıkarken, diğer taraftan avangart hareket de sosyal ve kültürel eleştiri biçiminde kendini gösterir. Ancak genel olarak 1980’lerin sanatçıları 1970’lerin resmi olmayan sanatçılarıyla karşılaştırıldığında, Batı sanatındaki son gelişmelerden haberdardır ve kendilerini Çin sanatında devrim yaratmak için tarihi bir mücadele içinde görürler. Özellikle 1985-95 arası dönemde Çin sanatının, binlerce yıllık geleneklerinden sıyrılarak avangart sanatla buluşmasını sağlayan çalışmalar yapılır ve sergilenir (Kısaoğulları Cançat, 2015, s. 68). Bu sergilerden en sansasyonel ve çarpıcı olanı, pek çok sanatçı ve çalışmayı içine alacak büyüklükteki China/Avant-Garde sergisidir. Sergi çağdaş Çinli sanatçılar için, sadece Çinli küratörler tarafından düzenlenen ilk sergi olma özelliğine de sahiptir.

## China/Avant-Garde Sergisi (1989)

Çin sanat tarihinin, ülke çapındaki ilk avangart sergisi olma özelliğini taşıyan China/Avant-Garde sergisi, Tiananmen Meydanı'nda yaşanan katliam<sup>2</sup> ve ardından sıkıyönetimin ilan edilmesi gibi ülke için oldukça olaylı bir yılda gerçekleşir. Pekin'deki Ulusal Galeride düzenlenen sergi, Tiananmen Meydanı Öğrenci Demokratik Hareketinin başlangıcından iki ay önce ve hareketin 4 Haziran 1989'da hükümet tarafından kapatılmasından dört ay önce, 5-19 Şubat 1989 tarihinde gerçekleştirilir. Serginin adı için daha belirsiz olan modern ya da çağdaş sözcüklerinin yerine avangart terimi uygun görülür. Çünkü bu terim, Çin sanatında en yeni olanı gösteren bir özelliği yansıtmaktadır ve geleneksel ifade formlarına saldırarak yeni gelişmeleri tanıtmak isteyen bir sanatsal akımın karşılığıdır.

Pekin'de böylesi büyük ve kapsamlı bir sergi açılması fikri *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* kitabında Gao Minglu (2005a, s. 127) tarafından şu şekilde ifade edilir:

“1986 yılında Guangdong'un güneyinde Zhuhai şehrinde gerçekleşen, küratörlüğünü Gao Minglu'nun<sup>3</sup> yaptığı 15-19 Ağustos 1986 tarihli *Zhuhai 85'lerin sanat trendleri üzerine büyük slayt gösterisi ve sempozyum* başlıklı konferansta ortaya çıkar. Çin'deki avangart sanatı üzerine yapılan bu kapsamlı konferansa avangart gruplardan temsilciler ve Çin'in dört bir yanından gelen eleştirmenler katılır. Serginin Temmuz 1987'de Pekin'deki Ulusal Tarım Müzesinde yapılması planlanır. Ancak açılıştan üç ay önce Çin Sanat Derneği yetkilileri, sergi organizatörü Gao Minglu'ya burjuva liberalizmine karşı yapılan politik kampanya nedeniyle hazırlık çalışmalarını durdurmalarını bildirir. Bunun sonucunda sergi hazırlıkları hemen hemen tamamlanmış olmasına karşın durdurulur.”

Serginin açılmasındaki bu gecikme, beraberinde sergi ile ilgili organizatörler arasında karşıt düşüncelerin de ortaya çıkmasına sebep olur. Bir grup organizatör bunu oldukça kapsamlı bir Yeni Dalga akımı retrospektifi olarak düşünürken, diğerleri böylesi bir bakışı oldukça akademik bularak, Yeni Dalga Avangart akımını sanat kurumlarına karşı kullanmayı umar. Bu farklı yaklaşımlar, yeni sanatın politik işlevi üzerine ısrar eden ve bu sanatın akım yönüne karşı olan sanatçılar arasında da ortaya çıkar (Zhou, 2010, s. 113-115).

---

<sup>2</sup> Tiananmen Katliamı olarak da bilinen Tiananmen Meydanı Olayları, 1989 yılının 15 Nisan - 4 Haziran tarihleri arasında Pekin'de Tiananmen Meydanı'nda, işçi, öğrenci ve aydınların öncülüğünde meydana gelen gösteriler ve yaşanan olaylardır. Ülkede protestolar Çin Halk Cumhuriyeti tarafından şiddetli bir şekilde bastırılmış, pek çok sivil hayatını kaybetmiş, geniş çaplı tutuklamalar yapılmıştır.

<sup>3</sup> 1949 Tianjin doğumlu, küratör kimliğinin yanı sıra sanat eleştirmeni ve tarihçi de olan Gao Minglu avangardın tanımı ve tanıtılmasıyla yakından ilgilenmiş bu doğrultuda gerçekleştirdiği faaliyetlerinde kendini, avangard olgusunun eleştirel ve tarihsel tartışmalarında kesintisiz olarak Mao sonrası dönemin kurumsallaşmamış ve daha önce görülmemiş bir biçimde verilmesini sağlamaya adanmıştır (Dal Lago, 2011).



**Resim 1.** Pekin Ulusal Sanat Müzesi  
China/Avant-garde sergisinde Xiamen Dada  
grubunun fotoğrafı, 1989. ([http://www.aaa-  
a.org/programs/conversation-with-huang-  
yongping/](http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping/))

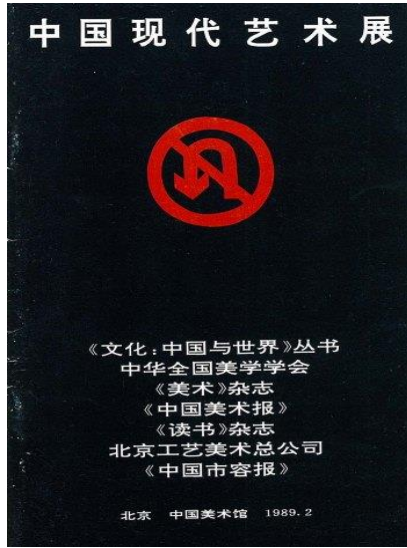
**Resim 2.** Pekin Ulusal Sanat Müzesi  
China/Avant-garde sergisinde afiş fotoğrafı, 1989  
([http://www.aaa-a.org/programs/conversation-  
with-huang-yongping/](http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping/))

Ancak tüm bu sınırlamalara ve iç çatışmalara rağmen 1988’de siyasi durumun biraz olsun hafiflemesiyle Gao Minglu, birçok sanatçı ve eleştirmeni de yanına alarak, China/Avant-Garde sergisi için yeniden hazırlıklarına başlar. Gao Minglu’nun baş küratörü seçildiği organizasyon komitesi ise 8 Ekim 1988’de kurulur. Komite, Gan Yang, Zhang Yaojun, Liu Dong, Liu Bochun, Zhang Zuying, Li Xianting, Tang Qingnian, Yang Lihua, Zhou Yan, Fan Di’an, Wang Mingxian, Kong Chang’an, Fei Dawei, Hou Hanru, Zeng Chaoying ve Liu Min’in de yer aldığı aktif akademisyenler ve eleştirmenler arasından on yedi üyeden oluşur (Gao, 2011). Ayrıca “Ru Xin, Li Kaiqu, Wu Zuoren, Shen Changwen, Shao Dazhen, Tang Kemei, Jin Shangyi, Ge Weimo, Wang Birong, Chen Qiqi, Wu Guangyao ve Qin Wenna serginin sekreterlik kurulunu oluştururken, ressam Ling Huitao ve Zhu Mo sergide örgütsel çalışmaları üstlenirler” (Zhou, 2010, s. 115).



**Resim 3.** Gao Minglu, Çin Avant / Gard Fuarı’nın açılış töreninde konuşmasını yaparken  
Pitt.libguides. (<http://pitt.libguides.com/c.php?g=497810&p=3409097>)

Serginin amacı, yapılan pek çok tartışmanın ardından modern sanat kavramlarını ve kültürel alanların yanı sıra toplumun tamamına yön veren ruhu yansıtan, ülkedeki ilk büyük çaplı ve kapsamlı sergiyi sunmak olarak belirlenir. Böylece açılması planlanan bu sergiyle çağdaş Çin kültürünün gelişmesinde modern sanatın önemi ve değeri ortaya çıkarılmak istenir. Ancak serginin açılışından kısa süre sonra sansürlenerek arka arkaya iki kez kapatılması bu amaca gölge düşürür.



**Resim 4.** 'China/Avant-Garde'  
Sergisi katalog kapağı, 1989.

(<https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/chinaavant-garde-70705>)



**Resim 5.** 'China/Avant-Garde'  
davetiye kartı, 1989.

([http://www.china1980s.org/en/albums.aspx?feature\\_id=9](http://www.china1980s.org/en/albums.aspx?feature_id=9))

Tüm uğraşlar sonucunda sergi 1989 yılında açılır. Ancak Don J. Cohn (2009) "Shots Heard Round Beijing" isimli yazısında, serginin 1989 yılının büyük kısmını burjuva liberalizmine karşı bir kampanya kurmaya harcayan, Kültür Bakanlığı yetkililerinin katıldığı sıkıcı bir inceleme sürecine tabi olmasının tartışmaları da beraberinde getirdiğini ifade eder. Ayrıca Cohn sergi afişlerinde kullanılan sembole ilgili olarak da "Müzenin dışında ise Mao'nun ardından gelen Deng Xiaoping'in açılış ve reform politikasını onaylar nitelikteki, üzerinde kültürde ve sosyal yaşamda geriye dönüş olmadığı anlamını taşıyan *No U-Turn* simgesinin bulunduğu siyah yer halıları ve büyük afişler, sergi salonuna kadar uzanır" der. Sergideki sanatçılar tarafından yapılan bu ikonik kırmızı trafik işareti, aynı zamanda serginin de amblemi haline gelir. Öyle ki, resmi adı China/Avant-Garde sergisi olmasına rağmen *No U-Turn* sergisi olarak da anılır (Resim 4, 5).

Sergide yer alan eserler, Ulusal Sanat Galerisinin üç kata yerleştirilen altının üzerinde salonuna dağıtılır. Resim ve heykel gibi daha geleneksel sanat formları üçüncü katta yer alırken, daha önce bir müze ortamında ya da kamusal alanda gösterilmemiş olan enstalasyon ve performans gibi sanat formlarıysa birinci kata yerleştirilir. Sergide resimden heykele, fotoğraftan enstalasyona, videodan performans sanatına, kadar uzanan 186 sanatçının 293 çalışması yer alır. Ancak sergi özellikle Xiao Lu ve Tang Song, Wu Shanzhuan, Huang Yongping, Xu Bing, Wang Guangyi, Li Shan, Zhang Nian, gibi isimlerin oldukça ilgi uyandıran performans ve enstalasyon çalışmalarıyla dikkat çeker. Başlangıçta performans sanatına resmi olarak yer verilmeme kararı alınsa da, Gao Minglu'nun desteği ve organize komitesinin diğer üyelerini ikna etmesiyle birlikte performans sanatı çalışmaları da sergide yer alır (Berghuis, 2006, s. 82).



**Resim 6.** Xiao Lu, 1989, Dialogue. (<https://www.ibraaz.org/publications/51>)

Sergi salonundaki bu performans çalışmalardan en çok dikkat uyandıranı, serginin kapanmasına da sebep olan Xiao Lu ve Tang Song'un "Dialogue" isimli çalışmasıdır (Resim 6, 7). Bu enstalasyon/performans çalışması telefonda birbirleriyle konuşan bir erkek ve kız öğrencinin fotoğrafik resimlerini içeren iki telefon kulübesinden oluşur. İki kabinin arasındaysa üzerine kırmızı haç çizilen ayna ve önünde üzerine telefon yerleştirilen bir kaide vardır. Telefonun ahizesi ise bu kaideden aşağı doğru sarkmaktadır. Montaj, bir Pekin caddesini yeniden yaratmak amacıyla zemin üzerine döşenen beton plakların üstüne yerleştirilir. Ancak burada, çimento kaldırımlarının üstünde bulunan günlük telefon kulübelerinin yeniden yapılandırılmasıyla ilgili geleneksel güzellik fikrini yansıtmaz. Aksine sanatçıların günlük objeleri seçmesi ve bunları düzenlemesiyle ilgili pek çok anlam taşır. Yan yana yerleştirilen figürler kilitli ve birbirleriyle bir konuşma ya

da diyalog içinde gibi görünseler de bu diyalog, kabinler arasındaki sarkan ahizeyle birlikte hiçbir yere gitmez. İkisinin de diyalogu kendiyledir ve birbirleriyle iletişim kuramazlar.



**Resim 7.** Xiao Lu, 1989, Dialogue. (<http://www.artda.cn/view.php?tid=104&cid=11>)

Sanatçıların bu enstalasyon çalışması serginin açılmasından birkaç saat sonra Xiao'nun elinde silahla enstalasyonun karşısına geçerek iki el ateş etmesiyle performansa dönüşür. Ardından onun eylemine tanık olmak için bir araya gelen kalabalığa bağırarak, partneri Tang Song'u çağırır. Sergi organizatörleri için bile beklenmedik şekilde gerçekleşen bu olayla birlikte bir kaos ortamı oluşur ve her iki sanatçı da polis tarafından tutuklanarak gözaltına alınır. Ancak her ikisinin de kullandıkları silahın üst düzey yetkililere tescillendiği ve iki üst düzey yetkilinin kızı ve oğlu oldukları fark edildikten sonra üç gün içinde serbest bırakılırlar. Sergide yaşananlar sadece bununla kalmaz, açılıştan sadece birkaç saat sonra sergi, salona toplanan polisler tarafından kapatılır ve tekrar açılmasının ardından ise üç gün içinde sergi kapatılmazsa, Çin Sanat Galerisinde bomba yerleştirileceğine dair isimsiz tehdit mektupları yüzünden sergi yeniden kapanmaya zorlanır. Böylece sergi yeniden kapatılır ve bu kez iki gün boyunca kapalı tutulur. Sanatçıların kapatılmalarına sebep olan bu performansı yabancı medya ve yerel yönetim otoriteleri de dahil pek çok kişi tarafından, avangart yapıtları kısıtlayan komünist hükûmete karşı doğrudan muhalefet gösteren siyasi bir olay olarak değerlendirilir. Hem ülke çapında hem de uluslararası düzeyde şok etkisi yaratan bu olay, serginin de en sansasyonel eseri olarak etiketlenir (Resim 8, 9).



**Resim 8.** ‘China/Avant-Garde’ Sergisi kapatma yazısı, 1989.

(<https://www.cafamuseum.org/exhibit/newsdetail/2279>)



**Resim 9.** ‘China/Avant-Garde’ Sergisi önü Tang Song’un tutuklanma anı, 1989.

([http://www.randian-online.com/np\\_review/tang-song-eulogy-in-memory-of-hans-van-dijk/](http://www.randian-online.com/np_review/tang-song-eulogy-in-memory-of-hans-van-dijk/))

Sergide yer alan bir diğer çalışma Wu Shanzhuan’ın “Big Business” isimli performansdır (Resim 10, 11, 12, 13). Çalışmayla ilgili olarak Li Xianting (2010, s. 116-117), başlangıçta Wu’ya “Kırmızı Mizah” serisini kurmak için bir bölüm verdiğini söyler. Ancak Li Xianting’le sık sık yapılan uzun mesafeli telefon görüşmelerinden sonra, Wu karides satma fikrinden bahseder. Her ne kadar müze, önceden galeride performans sanatına izin verilmeyeceğini bildirirse de, Wu’nun bu fikri Li Xianting’i oldukça heyecanlandırır. Bunun üzerine Li Xianting çalışmanın sergilenbilmesini sağlamak amacıyla bir dizi gizli önlem alır ve çalışmayı performans dışı bir iş olarak gösterip onu maskeleyerek müzede yer almasını sağlar. Böylece galeride, memleketi Şangay’dan getirdiği 30 kg’lık ham karidesi satmak için kurduğu tezgaha geçici bir tabela yerleştiren sanatçı şu mesajı yazar:

“Sayın Müşteriler:

Tüm ulusumuz yılan yılını kutladığından, ulusumuzun başkent halkının ruhsal ve maddi hayatını zenginleştirmek için memleketim olan Şangay’dan (iç pazara satılacak) en kaliteli ihracat karideslerini getirdim.

Vitrin ve satış mekanı: Ulusal Sanat Galerisi.

Fiyat: Saksı başına 9,5 yuan.

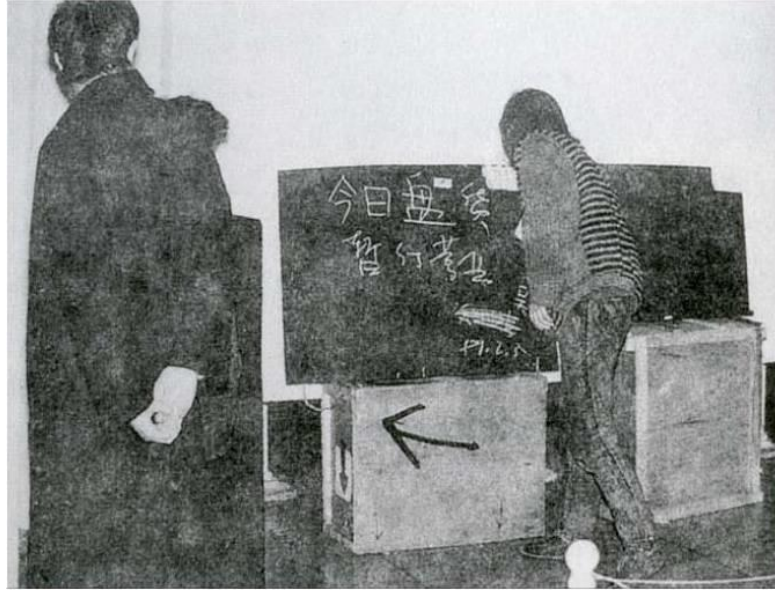
Acele edin stoklarla sınırlıdır” (DeBevoise, 2016).





**Resim 10.** Wu Shanzhuan, 1989, Big Business

(<https://mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>)



**Resim 11.** Wu Shanzhuan, 1989, Big Business

(<https://mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>)

Bu performansı kısa süre içinde iki sivil memur tarafından durdurulan sanatçı, yasadışı ticaretten dolayı para cezasına çarptırılır ve ardından tekrar sergi alanına gelerek kara tahtaya “Stok takibi için geçici olarak kapatıldı” yazar (DeBevoise, 2016) (Resim 11). Wu aniden başladığı performansını, sadece kısa bir süre bile olsa karides satarak gerçekleştirir. Komite üyeleri onu bu projeden vazgeçirmek ve “Kırmızı Mizah” isimli çalışmasının sergilenmesi hakkında mektup yazarak ikna etmeye çalışsalar da, Li Xianting asıl niyetinden vazgeçmemesi için onu teşvik eder. Çünkü o, bu çalışmasıyla

toplum üzerinde güçlü bir etki oluşturmakla kalmayacak, aynı zamanda sanat dünyasında da avangart bir performans olarak yer alacaktır. Wu'nun bu eylemi, sanat müzesine ve sanat eleştirmenlerine karşı da bir isyan ifadesi taşır. Nitekim Wu da kendi ifadeleriyle bunu destekler: “Müzelerin sanat eserlerini yargılayan bir salon olmasından beri, sadece birkaç dakika sürecek olsa dahi, sanat için bir karaborsa yaratmak istedim” (aktaran Hang ve Cao, 2010, s. 123).



**Resim 12.** Wu Shanzhuan, 1989, Big Business.

(<https://mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>)



**Resim 13.** Wu Shanzhuan, 1989, Big Business.

(<https://mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>)



**Resim 14.** Huang Yongping, 1989, The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes. (<https://www.gladstonegallery.com/artist/huang-yong-ping/work-detail/432/em-the-history-of-chinese-painting-and-the-history-of-modern-western-art-washed-in-the-washing-machine-for-two-minutes-em>)

Devlet kontrolü altındaki sanat kurumlarına duyulan memnuniyetsizlik o dönemde oldukça yaygındır ve bu doğrultuda sesini çıkaran bir başka sanatçı da, bir müzede çöp gösterme ve sanat eserlerini yok etme de dâhil bir dizi provokatif performans gerçekleştiren Huang Yongping'dir. Yongping sergide yer alan "The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes" isimli çalışmada, kültür karşıtlığı ve estetik ideolojilerden oluşan iki kitabı, iki dakikalığına çamaşır makinesine atar ve daha sonra buruşuk kitap topraklarını kırık bir cam üzerine dökerek, başlığını açık olan kapağına yazdığı bir ahşap çay kutusunun üzerine yerleştirir (Resim 14):

"Sanatçı için bu yaptığı, şansın ve sistematik olarak düzenlenmeyen motif ve unsurların (Mao propaganda tablolarında görüldüğü gibi) sanat eserinin sonucunu belirlediği, kültürel devrim sonrası çağda sanat yaratmanın radikal bir yoludur. Çalışmadaki çamaşır makinesinin gücü, işin sonucunun, Doğu ve Batı kültürünün karşıt yazılarının okunmaz hale gelmesini sağlar. Böylece Huang giderek küreselleşen bir dünyada birbirlerinden farklı ya da 'saf' sanatsal kültür olmadığı mesajını iletir" (Liau, 2012).



**Resim 15.** Gu Xiong, 1989, Interior View- Fence Wall.  
([http://www.artlinkart.com/en/artist/wrk\\_sr/b8cizCl](http://www.artlinkart.com/en/artist/wrk_sr/b8cizCl))

Gu Xiong ise sergide "Interior View- Fence Wall" çalışmasında zeminin küçük bir bölümünü kaplayan birkaç ahşap döşemenin önünde teatral bir performans gerçekleştirir (Resim 15, 16, 17). Sanatçı döşemelerin üzerine akrilikle kümes teli çizer ve telin tam ortasından sanki içinden bir şey geçmiş ya da geçmeye çalışmış izlenimi veren bir yırtık oluşturur. Performans sırasında pantomim yapanlar gibi siyah beyaz boyadığı yüzü ve Mao kıyafetiyle duvara çizilen kümes telinin önünde duran sanatçı, hareket ettikçe bir spot ışık da onu takip eder. Sanatçının çalışmasındaki bu yırtık görünüm Çin'in önceki yıllarda dünyaya açılmaya başlamasının sembolü olarak ifade bulmuştur (Berghuis, 2006, s. 88).



**Resim 16.** Gu Xiong, 1989, Interior View- Fence Wall.  
(<http://guxiong.ca/en/solo-exhibition/enclosures-performance-art/>)



**Resim 17.** Gu Xiong, 1989, Interior View- Fence Wall.  
(<http://guxiong.ca/en/solo-exhibition/enclosures-performance-art/>)

Bir diğ er sanatç ı Li Shan, “Washing Feet” ç alışmasında Kùltür Devrimi sırasında siyasi afişlerde kullanılan uzun kırmızı bir kıyafet giyer, yùn şapka takarak bir sandalyeye oturur ve bir leğ enin iç inde ayaklarını yıkar (Resim 18). Sanatç ının ceketinin altındaysa Ronald Reagan’ın siyah beyaz fotoğ raflarının basılı olduğ u bir tişört vardır. Ayrıca, Ronald Reagan’ın baskı resimleri, sanatç ının terliklerinin ve ayaklarını yıkadığ ı leğ enin iç ine de yerleştirilir. Performans sadece Reagan’ın resimlerini kullanmasıyla değ il, halka aç ık bir alanda ç ok özel bir gelenek olarak kabul edilen ayak yıkama olayını gerç ekleştirmesiyle de olduk ç a tartışmalı bir hal alır. Performans sırasında, izleyiciyi de aynı leğ ende ayaklarını yıkamaları iç in davet eden sanatç ı, onları da bu eyleme dâhil eder.



**Resim 18.** Li Shan, 1989, Washing Feet.  
(<http://www.redbrickartmuseum.org/collection/#gallery-39-1>)

Yaklaşık iki düzine yumurtayla samandan bir yatağ a oturan Zhang Nian ise “Hatcher Eggs” isimli ç alışmasında üzerine “Yumurtaların kuluç ka sırasında tartışmayı reddedin ve önümüzdeki on yıl rahatsız etmekten kaç ının” yazan kâğ ıttan bir panço geçirir (Resim 19). “Sanatç ı bu performansıyla hem 80’lerin soyutlama geleneğ ine biraz da alayc ı bir tavırla yanıt verirken hem de kararlılıkla geleneğ e meydan okuyan bir tavır sergiler” (Berghuis, 2006, s. 88). Yang Wei (2006) sanatç ının bu performansının daha ç ok Budist

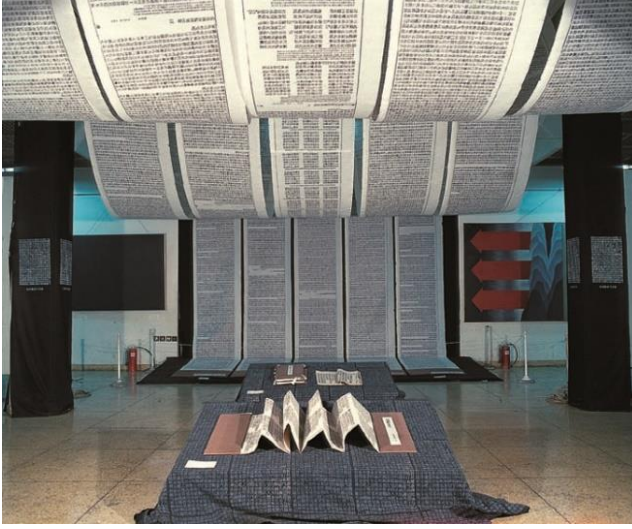
meditasyonu gibi olduğunu ve öfke yerine rahatsız edilmeme yolunu uygulayarak *za-zen*<sup>4</sup> gibi görüldüğünü ve böylece zamanın durulduğunu ifade eder. Bu nedenle üzerine “Yumurtaların kuluçka sırasında tartışmayı reddedin ve önümüzdeki on yıl rahatsız etmekten kaçının” yazılan kâğıt elbiseleri giyer ve bekleme eylemini bu giysiyle gerçekleştirir. Sanatçının yaşadığı toplumdaki sosyal değerlerin istikrarsızlığı, inanç bağlılığına olan güvenini yitirmesine neden olur ve bitmeyen savurganlık onun hayatta kalma bunalımını daha da kötüleştirir. Sergide yumurtadan çıkan tavuğu taklit etmesi, dışardan bozulmaya direnmekten çok bir tür sakinliği sağlama egzersizi gibidir. Beraberinde sanatçının bu performansı tarihin hatıralarını da konu alan çalışmalardan biridir. Uzun kuluçka süreci ona sadece zaman hakkında derin bir anlayış kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda her zaman geçerli olan yepyeni bir tarih anlayışı da getirir.



**Resim 19.** Zhang Nian, 1989, Hatcher Eggs. (<https://www.westkwoon.hk/en/the-authority/newsroom/m-screenings-forty-years-reveals-history-of-chinese-contemporary-arts>)

Sergide yer alan bir başka sanatçı Xu Bing'in “A Book From Sky” isimli enstalasyon çalışması ise Çin karakterleriyle kaplanmış, galeri tavanına asılan, duvarlara sabitlenen ve zemine istiflenen büyük kağıt tabakalardan oluşur (Resim 20, 21). Çalışmada yer alan tahta kalıpla elde basılan Çin karakterleri aslında anlamsızdır ve eski bir teknik kullanılarak Xu tarafından icat edilir. Xu, geleneksel Çin Kaligrafî sanatına kavramsal açıdan yaklaşarak, onu kültürel otoriteye, sosyo-politik sisteme meydan okumak için kullanır ve iktidarın mekanik yapısını göstermek adına değişime uğratır. Çin metinlerine benzer olarak tasarlanan Xu'nun bu karakterleri, komünist propagandanın boşa çıkması ve Çin kültürel mirasının yıkımı üzerine de alaycı bir yorum getirmektedir.

<sup>4</sup> Budizm'de oturarak yapılan bir meditasyon yöntemi.



**Resim 20.** Xu Bing, 1989, A Book From Sky.  
(<https://pitt.libguides.com/c.php?g=497810&p=3409097>)



**Resim 21.** Xu Bing, 1989, A Book From Sky.  
(<http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/17371>)

Enstelasyon ve performans çalışmalarının yanı sıra yağlıboya, akrilik gibi pek çok resim çalışması da sergide yer almaktadır. Onlardan biri Wang Guangyi'nin "Mao Zedong AO" isimli çalışmasıdır (Resim 22). Andrew Cohen (2012) bu çalışmanın Wang'ın yeni Mao Serisi'nin ilk çalışması olduğundan bahseder. Wang posterlerin, kâğıt ve kırılğan oldukları için, uzun süre dayanamayacak olmalarından dolayı kumaş üzerine dokuma olarak çalışma taslağını mağazadan satın alır. Üzerine boyayla kesişen siyah çizgiler ve AO harfleri çizer. Cohen, resim üzerine yerleştirilen bu ızgaralar hakkında "Wang resimlerinde Mao portreleri üzerine uyguladığı ızgaralar ile kendisini ve izleyiciyi baştan çıkarıcı bir hayranlık figürü olan Mao'dan uzaklaştırmaya çalışır" der ve beraberinde "bu ızgaranın bir anlamda bir perde görevi üstlenerek sanatçıyı modelin duygusallığından uzaklaştırdığını" söyleyerek Rönesans döneminde kullanılan model önüne yerleştirilen çizim ızgarasıyla sembolik olarak bir bağ kurar. Huang Zhuan (2009, s. 9,12) ise Wang'ın çalışmasındaki politik-siyasi yöne vurgu yaparak Wang'ın Mao Zedong'u hümanist tutkulara karşı koymak amacıyla oluşturduğu ancak China/Avant-Garde sergisiyle bunun aksi yönde hümanist duyguları daha da güçlendirdiği ifadelerini aktarır. Kendinde taşıdığı bu çok anlamlılıkla birlikte Wang'ın çalışması pop art etkileşimli sitaliyle de 1990'ların başındaki Politik Pop eğilimini başlatır (Gao, 2005b, s. 374).



**Resim 22.** Wang Guangyi, 1989, Mao Zedong AO  
(<http://artasiapacific.com/Magazine/77/ReasoningWithIdolsWangGuangyi>)



**Resim 23.** Zhang Peili, 1989, X? Series.  
(<http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/17358>)

Çin sanatının önemli figürlerinden biri olan Zhang Peili ise belirsiz, steril lateks eldivenleri resimlediği ve ağır kimyasallarla aşındırılmış birer et parçası gibi duran yaklaşık yirmi eldiveni bir araya getirerek, zemine yerleştirdiği çalışmalarını sergide yer alır. Sanatçının 1986'da başlattığı eldiven dizisinde eldivenler, sanat eleştirmeni Huang Zhuan'a (2011, s. 11) göre tekrar tekrar oluşturulan basit imgelerdir ve açıkça sanatçının hastalıkla ilgili eski deneyimlerinden kaynaklanmaktadır. Ancak imgelerin etrafını saran katı, sert kenarlar, kullanılan tek renkli palet ve anlamsız sayısal işaretler bu çalışmalarını soyutlama durumuna çeker ve sanatçının bireysel psikolojik deneyiminin ifade edilme olasılığını bastırır. Soyut imgeler gibi duran bu eldivenler, anlamı ve önemi süresiz olarak askıya alınan, boşaltılmayı bekleyen dolu birer kap gibi görünürler. Tüm bu anlamlarının

yanı sıra Pelili'nin "X? Series" olarak isimlendirdiği çalışmaları siyasi hayal kırıklığının sonucu olan, şiddetli değişimleri de ifade etmektedir (Ho, 2001, s. 8) (Resim 23).

## Sonuç

Çin'de Kültür Devrimi sonrasında yaşanan olaylar ve siyasi otorite, Batı'ya ayak uydurma çabası ve beraberinde geleneğe karşı durma isteği, dönem sanatçıları oldukça etkiler. Bu durum sanatçıların geleneksel sınırları kırmalarına ve arkasında herhangi bir kavram ya da mesaj olmayan güzel yüzeyle geleneksel resimlerden, daha çarpıcı ve eleştirel düşüncelerle yüklü enstalasyon, performans gibi çalışmalar üretmelerine olanak tanır (Liau, 2012). Bunun sonucunda da 1989 yılında Çin tarihinde ilk kez böylesi büyük ve pek çok disiplini bir araya getiren kapsamlı bir sergi gerçekleştirilir. Herhangi inanç formuna karşı oluşturulan bir meydan okuma tavrıyla China/Avant-Garde sergisi, soyut, kavram ve temsil arasındaki sınırları bulanıklaştırarak siyaseti, estetiği ve toplumsal yaşamı bir araya getiren bir modern yaşamı da kucaklar.

Sergide yer alan avangart sanatçılar, kendilerini kitleleri aydınlatmak, toplumsal reform için mücadele etmek ve geçmişe karşı isyan etmede kültürel öncüler olarak görürler ve bireyselliği bastıran devlet egemen ideolojisini, ortaya koydukları çalışmalarla eleştirirler. Ancak bu ideolojinin 1989'da serginin açılışının daha ilk saatlerinden sonra yaşanan kapatılma olayları ve sergiden birkaç ay sonra meydana gelen Tiananmen Meydanı olayından sonra dönüşüme uğradığı söylenebilir. Çünkü serginin kapatılma olayları, hükûmetin ideolojik olarak amaçlarına veya kendi yapısı içindeki anti oluşumlara muhalefet eden her türden sanat anlayışına karşı ne kadar hassas olduğunu yakından gösterir.

İçinde heykelden resme pek çok çalışma barındıran China/Avant-Garde sergisi açıldığı ilk dakikalardan itibaren özellikle bazı sanatçıların her türden geleneksel olana karşı yaptıkları performans, enstalasyon ve resim çalışmalarıyla, hem ulusal hem uluslar arası medya ve sanat dünyasında oldukça dikkat çekerek güçlü bir etki yaratır. Beraberinde Çin'deki deneysel sanatın ilk ulusal sergisi olma özelliğini taşıması, Mao döneminde, yani 70'lerden beri saklanan, kamuya açıklanmayan pek çok çağdaş sanat eserlerinin de ilk kez bu sergide yer alması, yine Çin sanat tarihindeki sadece Çinli küratörler tarafından hazırlanan ve her ne kadar sonrasında kapatılma olayları yaşansa da devlet izniyle açılan ilk ulusal sergi olması gibi pek çok ilki taşımasıyla da hem Çin Sanat tarihi hem yaşanan dönem için oldukça önemli bir sergi olma niteliği de taşır.

## Kaynakça

Berghuis, T. J. (2006). *Performance Art in China*. Timezone 8 Limited.

Cohen, A. (2012). *Reasoning With Idols Wang Guangyi*. Art Asia Pacific.  
<http://artasiapacific.com/Magazine/77/ReasoningWithIdolsWangGuangyi>



- Cohn, D. J. (2009). *Shots Heard Round Beijing*. Art Asia Pasific. <http://artasiapacific.com/Magazine/65/ShotsHearRoundBeijing>
- Dal Lago, F. (2011). *Gao Minglu*. Academic Dictionaries and Encyclopedias. [https://contemporary\\_chinese\\_culture.academic.ru/271/Gao\\_Minglu](https://contemporary_chinese_culture.academic.ru/271/Gao_Minglu)
- DeBevoise, J. (2016). *Big Business, Selling Shrimps: The Market as Imaginary in Post-Mao China*. E-flux. <http://www.e-flux.com/journal/71/60526/big-business-selling-shrimps-the-market-as-imaginary-in-post-mao-china/>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (Çev: S. Atay Eskier). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gao, M. (2005a). China Avant-Garde. Edward L. Davis (Ed.), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* içinde (127-128). Routledge.
- Gao, M. (2005b). *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. The Millennium Art Museum and The Buffalo Fine Arts Academy.
- Gao, M. (2011). *China Avant-Garde*. Academic Dictionaries and Encyclopedias. [http://contemporary\\_chinese\\_culture.academic.ru/125/China\\_Avant-Garde](http://contemporary_chinese_culture.academic.ru/125/China_Avant-Garde)
- Hang, J., Cao, X. (2010). A Brief Account of China / Avant-garde (1989). Hung Wu (Ed.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* içinde (121-127). The Museum of Modern Art.
- Ho, H. O. (2001). 1989 And New Art Post-1989. Valerie C. Doran (Ed.), *China's New Art, Post-1989* içinde (8-9). Asia Art Archive.
- Huang, Z. (2009). Visual Political Science: Another Wang Guangyi. *Yishu*, 8(2), 6-24.
- Huang, Z. (2011). An Antithesis to Conceptualism: On Zhang Peili. *Yishu*, 10(6), 8-22.
- Kısaoğulları Cançat, A. (2015). Güncel Çin Sanat Ortamı; "Cynical Realizm". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 16, 65-75.
- Li, X. (2010). Confessions of a China/Avant-Garde Curator (1989). Hung Wu (Ed.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* içinde (116-117). The Museum of Modern Art.
- Liau, S. J. (2012). *Redefining Art in the China/Avant-Garde Exhibition*. Museum of Modern and Contemporary Art. <https://Mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>
- Yang, W. (2006). *A Sword Is Made In A Decade*. Art Link Art. [http://www.artlinkart.com/en/artist/txt\\_ab/f2casup](http://www.artlinkart.com/en/artist/txt_ab/f2casup)
- Zhou, Y. (2010). Background Material on the China/Avant-Garde Exhibition (1989). Hung Wu (Ed.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents* içinde (114-115). The Museum of Modern Art.

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## TRANSHÜMANİZM BAĞLAMINDA BİR YAPAY ZEKÂ SANATÇI UYGULAMASI: OBv2<sup>1</sup>

Özgür BALLI<sup>2</sup>

### ÖZ

*Bu çalışma dijitalleşen kültürün oluşmasıyla birlikte varlığını her geçen gün güncelleştirerek ortaya koyan dijital sanatın bugün geldiği nokta ve yarın varacağı uzamlara odaklanmaktadır. Bu bağlamda dijital sanatın geldiği noktalara ve varacağı uzamlara transhümanist felsefeyle ulaşma hedefinde olduğu görüşü üzerine durulmuştur. İleri düzey teknolojik gelişimlerle birlikte ortaya çıkan bu yeni kavramlara doğru evrilmeye başlayan düşünce biçimlerimizin sanata olan bağlantıları üzerine yapılan bir araştırma-uygulama özelliği taşımaktadır. Yapılan araştırma ve uygulama süreci sonrasında posthümanizm idealinin radikal bir kolu olarak nitelendirilen transhümanist bir hareket fikri ile yola çıkılarak sanat/sanatçı kavramları yapay zekâyâ sahip bir algoritma ile ele alınmıştır. Ek olarak OBv2 olarak isimlendirilen bu sanat eserleri üreten yapay zekâ algoritmasının teknik çözümlemesi, yapım-üretim aşaması ve sonrasında algoritmanın oluşturduğu sanatsal uygulamalara yer verilerek yeni, gelecekçi ve ütöpik çıkarımlarda bulunulmuştur.*

**Anahtar Kelimeler:** Transhümanizm, Posthümanizm, İnsanötesi, Yapay Zekâ ve Sanat, Algoritma Sanatı

---

<sup>1</sup> Bu makale Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalında Prof. Refâ Emrali danışmanlığında yürütülen “Günümüz Sanatında Dijitalleşme; Posthümanizm Bağlamında Sanatçının Yerini Alan Algoritma-Post Sanatçı” başlıklı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu’ndan üretilmiştir.

<sup>2</sup> Arş. Gör., Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Heykel Bölümü, Orcid No: 0000-0001-5931-6753, ozgurballi86@gmail.com

**Makale Geliş Tarihi:** 15 Ekim 2020 **Kabul Tarihi:** 27 Kasım 2020

# AN ARTIFICIAL INTELLIGENCE ARTIST IN THE CONTEXT OF TRANSHUMANISM: OBv2

## ABSTRACT

*This study focuses on the spaces that digital art, which is updated every day with the formation of digitalized culture, has reached today. In this context, it is argued that digital art has reached its aims through a transhumanist philosophy. Accordingly, the study is a research and practice on the connections between art and our ways of thinking that started to evolve towards the new concepts emerging with advanced technological developments. Starting out from the idea that a transhumanist movement, which is considered as a radical branch of the ideal of posthumanism, the concepts of art and artist are handled with an artificial intelligence algorithm called OBv2. In addition, new, futuristic and utopian inferences are made by means of the presentation of the technical analysis and production phase of this artificial algorithm, as well as artistic applications created by it.*

**Keywords:** *Transhumanism, Posthumanism, Posthuman, Artificial Intelligence and Art, Algorithm Art*

## Giriş

Günümüzde sanat kavramı pek çok kişi tarafından net bir terim olarak kabul edilse de akademik çevreler ve sanat uzmanları tarafından tanımlanabileceği veya tanımlanabilir olup olmadığı bile tartışma konusudur. Adlandırdığı çeşitli etkinlikler insanlık tarihi kadar eski olan bu kavram, yüzyıllar boyunca evrilerek, farklı üsluplarla ve söylemlerle yaşamın içine dâhil olmuştur. Endüstri Devrimi ile üretimini artırmış, bilişim çağı ile de dijitalleşme yolunda ivmelenerek etkisini sürdürmektedir:

“Bilim-teknoloji ve sanat, oldum olası birbiriyle etkileşim içinde gelişmişlerdir. Teknik ve sanatın tek sözcükle, ‘techne’ ile ifade edildiği Eski Yunan Döneminde ve öncesinde kendiliğinden işbirliğinde olan teknik ve sanat adamları, yüzyıllar sonra 1910’lar ve 1920’lerde tekrar buluşmuşlar, mühendisler sanatçılaştı, sanatçılar mühendisleşti. Bu dönemde teknolojik ilerlemeyi fanatizm derecesinde yücelten sanatçıların bilim ve teknolojiye yaklaşımları savaş, çevre felaketleri ve nükleer enerji sorunları yüzünden sonraları değiştiyse de bilim-teknoloji ve sanatın güçlü ve dinamik etkileşimi varlığını hep korumuştur. Özellikle, 20. yüzyılda sanatçı, kendisini çevreleyen teknolojik unsurların etkisi altında kalmaktan kendini kurtaramamış, çoğunlukla, teknoloji karşısındaki olumlu veya olumsuz tavrını, tuvalinde, yontusunda hatta, kimi zaman kendisi de başlı başına birer teknolojik eser olabilen ürününde dolaylı veya dolaysız yoldan dile getirmiştir” (Kurtuluş, 1996, s. 345).

Teknolojinin, günümüzde kültürden sanata kadar birçok kavramı etkileyen önemli bir araç olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Ayrıca bireyselleşmenin arttığı bu dönemde etkili olan teknoloji gerek avantajları gerekse dezavantajları ile toplumsal yapımızda varlık göstererek etkin olmaktadır. Günlük yaşantımızı düzenleyen, kolaylaştıran, yeni düşünce yapılarının oluşmasını sağlamakla birlikte, bilimsel ve sanatsal olana doğrudan etki ederek söylemlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Daima ekolojik, jeocoğrafi ve zihinsel olarak varlıklarının sınırlarını geliştirmek isteyen insanlar (Bostrom, 2003a, s. 38); soyut düşünce kapasitelerinin gelişmesiyle yeni arayışlar içerisine girip kendilerini geliştirecek yeni imgelem yollarına başvurmaktadır:

“Sağlık ve bilgeliklerini geliştirmek için ilaçlar ve büyüsel pratikler geliştiren insanlar dini dünya tasavvurlarını geliştirerek çatışma veya adaletsizlik olmaksızın, kendi değişimlerinin özgür olacağı daha mükemmel dünyada zaman ve mekânı konumlandırırlar. Son 2000 yıllık tarih boyunca kökten toplumsal ve maddi hayatlarını değiştirecek gelişmeler yaptılar. 1700lerde Avrupa Aydınlanmasının ortaya çıkması ilhamıyla kendilerini inanç olarak yenedünyada akıl, bilim ve teknolojinin temelleri üzerinde inşa ettiler. İnsanların çoğu, insanlığın makinelerle yoksulluk ve zahmetten, bilimsel tıpla hastalıktan hatta ölümden azat olunacağına, uygarlığın yüksek başarılarıyla asilleşeceklerine ve eşitlikçi bir toplumda birleşeceklerine inanırlar” (Dağ, 2018, s. 161).

Aydınlanma ile birlikte doğan bu arayış çabası ilk önce hümanist düşünceyi ileri teknoloji ile etkileşime giren insanların yeni kuramlar üretmesiyle de transhümanizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Transhümanizm, Posthümanist ideale gidebilmek için kullanılacak uygulamaları ve hareketleri barındıran önemli bir duraktır. Bilim, teknoloji ve diğer rasyonel araçları kullanma sorumluluğuyla nihayetinde posthuman (insanötesi) olunabileceğini savunan transhümanistler daha yüksek kapasiteli insan türü ümit ederler (Bostrom, 2003b, s. 493). Transhümanistlere göre insan, bilim, teknoloji ve diğer rasyonel olgular sayesinde posthuman olabilecektir. Mevcut insanın daha fazla kapasiteye

sahip varlıklar olabileceğini öngören transhümanizm, insanın duyuşal deneyimlerini düzeltmek, kişisel sağlık durumunu artırmak ve genel olarak insan hayatı üzerindeki kontrol derecesini daha da büyütmek istemektedir (Noyer, 2016, s. 154).

### **Transhümanist Düşüncenin İnsanötesi (Posthuman) İdeali ve Sanat/Sanatçı Kavramı**

Transhümanizm (H + veya h + olarak kısaltılır), insan aklını ve fizyolojisini olduğundan çok daha fazlası yapmak için, sofistike teknolojiler geliştirerek ve üreterek insanın *posthuman*'a yani *insanötesi*'ne, bir nevi *insan 2.0*'a dönüşmesini savunan posthümanizm üst başlığı altında bulunan bir kavramdır (Görsel 1).



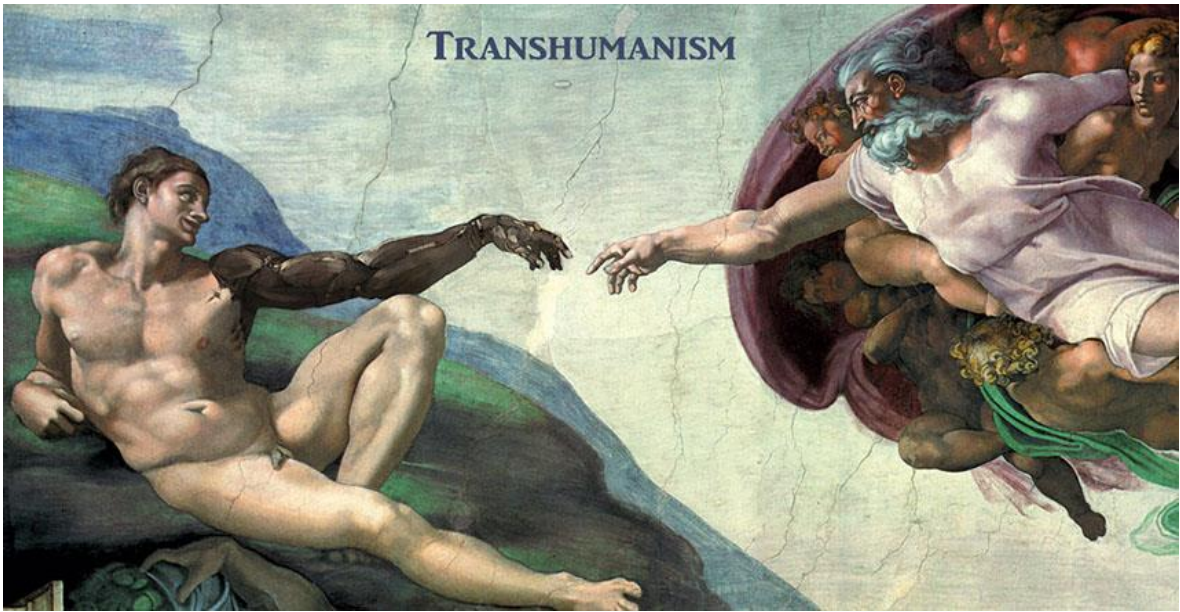
Görsel 1. "h+" olarak kısaltılan *Transhümanizm* sembolü.  
(<https://hpluspedia.org/wiki/File:Hpluslogo.png>)

"Transhümanizm" teriminin çağdaş anlamı, 1960'larda teknolojiyi benimseyen insanları tanımlamaya başladığında, *gelecek bilimi* kavramının öncü kuramcılarında biri olan Fereidoun M. Esfandiary tarafından öngörülmüştür. *Citizen Cyborg* kitabının yazarı James Hughes'a göre F. M. Esfandiary için yaşam tarzı ve dünya görüşleri posthümanite'den transhuman'a zorunlu bir geçiş göstermektedir (Hughes, 2004, s. 32). *Transhümanizm* kitabının yazarı Samuelson'dan aktaran Dağ'a göre "Transhümanizm'in öncü teorisyenlerinden olan Bostrom'a göre derin tarihsel köklere sahip olan transhümanist fikirlerin tarihsel kökleri antik Sümer'deki Gılgamış Destanı'na gitse de işlevleri; 16. yüzyılın Rönesans'ı, 17 yüzyılın bilimci devrimleri ve 18. yüzyılın aydınlanmasıdır. Bostrom vd. transhümanistler, Aydınlanma projesinin ve onun ideal ilerlemesinin uzantısı olan transhümanizm görüşünü doğrular" (Dağ, 2018, s. 108).

Özellikle yapay zekâ üzerine yapılan çalışmalar transhümanist düşünceleri heyecanlandırmakta ve gelecekte ümit edilen insan 2.0'a yaklaşıldığı düşüncesi üzerinden kuramlarını güçlendirmektedir. "*Transhümanizm*" *İnsanın ve Dünyanın Dönüşümü* adlı kitabında transhümanizmi posthuman'a götüren çekici güçlerden birinin yapay zekâ olduğundan bahseden Dağ'a göre, "[i]nsanları posthumanlara dönüştürmeye adanmış geçiş hareketi olan transhümanizm, zihni genetik mühendislikle çeşitli robotik veya elektronik vasıtalarla yükleyerek sanal ölümü başarmak amacındadır. Bu amaç, insan

kimliğinin, özünün zihinde yer alması ile zihnin evrimi sınırlanmamış ve esnek işlevi uysal iki temel varsayım üzerine kuruludur” (Dağ, 2018, s. 209).

Bu bağlamda posthuman’a varabilmek için homo sapiens’i yok ederek dönüştürme limanı olarak görülen transhümanizm hareketi oldukça önem kazanmaktadır (Hansell ve Grasisie, 2011, s. 75). Mevcut insanın posthuman’a ulaşacağı düşüncesinde olan transhümanist fikirler, insanın arzu edilebilir öz tasarımı, tüm acının yok edilmesi, insan otonomisinin gelişmesiyle ölümsüzlüğün ve nihayetinde insan doğasının tam yenilgisidir (Hauskeller, 2016, s. 3). Özetle, hümanist mücadeleyi yaşam standartlarını yükseltmek için radikalleştiren transhümanizm, biyolojik insan tipini mümkün olan en üst seviyeye dönüştürme çağrısıdır (Mul, 2010, s. 257) (Görsel 2).



Görsel 2. Sistine Şapeli’nde Michelangelo’nun Âdem’in Yaratılışı eseri üzerinden *Yeni İnsan*’ın doğuşunu öngören anonim bir varyasyonu. (<https://i.pinimg.com/originals/24/33/c1/2433c10ce54a2982d348465f0bf2ccfa.jpg>)

Bu çağrı günümüzde sanat alanında da önemli bir karşılık bulmaktadır. Dijitalleşen dünyanın yeni ve önemli gelişimlerinden biri olan yapay zekâ ile üretilen sanatsal çalışmalar transhümanizm felsefesinin kavramsal olarak potansiyel bir alt yapı üzerine kurulu olduğu düşüncesi için oldukça önemlidir.

İnsanötesi (posthuman) felsefesi, tanımlanan ve çıkarımlarda bulunulan bu bağlamlar çerçevesinde sanatı da yeni araştırma ve tartışma alanlarına yönlendirmiş durumdadır. Sanat alanında, “insan olmayanların yaratıcılığı” başlığı üzerinden de dikkat çekmeyi başaran yapay zekâ, yaratıcı uygulamalarda eserler vermeye hızlı bir biçimde devam etmekte, bu algoritmaların ürettiği sanatın öznel takdirini ölçmek, yorumlamak ve yeni okumalar üzerinden değerlendirmek için gittikçe artan girişimlerde bulunmaktadır. Sanal da olsa sezgisel ve ampirik yaklaşımlarla üretim gerçekleştirdiği var sayılan ve

günümüzde yalnızca sınırlı olarak tanımlanan mevcut yapay zekâ algoritmalarının üretimleri, özellikle modern sanatla birlikte tarihinin en zirve, en özel ve ulaşılmaz konumunda olan “sanatçı” kavramını yeniden sorgulatır düzeye getirmiştir. Günümüzde yapay zekâ tarafından oluşturulan ürünlerin geleneksel tanıma dâhil edilmesi gerekip gerekmediği, insan sanatçılar tarafından yaratılan sanat eserleri gibi eşit bir hakka sahip olup olmadıkları tartışılmaktadır. Hatta üretilen eserin yazılımı yapan kişilere mi, yoksa üretimi yapan algoritmaya mı ait olduğu gibi ortaya çıkan onlarca tartışma bile “sanatçı” kavramının yeni bir dönüşüm içerisinde olduğu fikrine bizi rahatlıkla götürmektedir.

“Sanatçı” teriminin tanımı yıllardır tartışılmakta, değişerek ilerleyen bir süreç içerisinde yeni tanımlara evrilmektedir. Geçmişte uygulamalı sanatlar gerçekleştiren yüksek vasıflı işçiler (çömlekçi, kuyumcu, cam üfleyici, vb. gibi) için de kullanılan bu terim, Rönesans dönemiyle birlikte yeni anlamlar bularak, sadece plastik sanatlar (özellikle resim sanatı) üzerine sanat yaratma, sanat pratiği yapma ile ilgili bir faaliyette bulunan kişi olarak tanımlanmaktadır:

Sanatçının başarısının değerlendirilmesi, belli ölçüde sanat eseriyle doğa arasındaki bir kıyasa bağlı görünüyor, bu bağlantı bazen bilinçli şekilde algılanamayacak kadar uzak olsa bile. Bu kıyas iki karşıt bakış açısından doğar. Bir tanesi Zeuxsis’le ilgili bir anekdotla özetlenebilir. Zeuxsis, Helen’in resmini yaparken beş farklı kızın en güzel özelliklerini seçmiş ve hepsini portresinde bir araya getirmiştir. Bu anekdotun dayandığı konsept, sanatçının hedefini, Platon’un sanat kuramına uygun şekilde, doğanın modelini aşmak, doğadan daha iyisini yapmak, eserlerinde ideal bir güzelliği gerçekleştirmek olarak belirler. Buradan, sanatçının Tanrı gibi yarattığı, bir *alter deus* olduğu fikri çıkmıştı. Bu fikir sanatçının *divino artista* konumuna yüceltildiği biyografilerde kahramanlaştırılmasında ifadesini bulur (Kris ve Kurz, 2016, s. 69).

Rönesans döneminde yaratıcı yeteneğinin Tanrı’nın yaratıcı gücünün bir parçası olması, *divino artista* konumuna ulaşma hedefinde olan sanatçı terimi modernizm ve modern sanatın başlangıcı ile birlikte kurumsallaşan sosyo-kültürel yapının ürettiği yeni uzmanlık alanları olan sanat tarihçileri ve eleştirmenlere göre bu hedeften uzaklaşmaktadır. Yeni hedefini hümanizm üzerinden kurgulamakta ve seküler bir yapının belirginleşmesi ile insan merkezli görüşler üzerine yönelen eser üreten uygulamacılara bu sıfatı yakıştırmaktadır. Böylece sanatçı artık, tanınmış veya tanınabilir bir disiplinde, yaratıcı ve yenilikçi eserler üreten kişi olarak tanımlanmaktadır. Aynı uygulamalı sanatlar gerçekleştiren üstün vasıflı işçilere olduğu gibi Rönesans döneminin etkisinde olan, o döneme ait konu ve kavramlar üzerinden eserler üreten kişiler zanaatkâr olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Çoğu zaman terim, güzel sanatlar veya ‘yüksek kültür’ bağlamında, çizim, boyama, heykel, oyunculuk, dans, senaryo, film yapımı, yeni medya, fotoğraf ve müzik gibi hayal gücü, yaratıcılık, yetenek ve estetik değerler üretebilme potansiyeline sahip yaratıcı kişiler için kullanılmıştır.

Günümüzde ise sanat olarak kabul edilen bir faaliyette bulunan kişiye uygulanan tanımlayıcı bir terim olan “sanatçı” sıfatı “kendisini bir ortam aracılığıyla ifade eden kişi” olarak da tanımlanabilmektedir. Bu kelime aynı zamanda yapılan herhangi bir işte yaratıcı, yenilikçi ya da kişinin usta biri olduğunu vurgulamak için nitel anlamda da

kullanılmaktadır. Ayrıca günümüz dünyasında eğlence sektöründe çalışan müzisyenler, şarkıcılar, aktörler, aktrisler vb. diğer kişiler için de kullanılmaktadır. Belirtildiği üzere sanatçı kavramı, özellikle günümüzde oldukça anlam karmaşası ve tanım çıkmazı içerisindedir.

Sanatçı teriminin tanımları ve sanatçı kavramının gelişim sürecine baktığımızda Baudrillard'ın simülasyon kuramları ile benzerlik hatta paralellik gösterdiği rahatlıkla görülebilmektedir. Bahsedilen kuramlarla olan paralelliği şu şekilde açıklanabilir: *Simülakr*, “bir gerçeklik olarak algılanmak istenen görünüm” (Baudrillard, 2011, s. 3) olarak Rönesans dönemi ile sanayi devrimi arasında değerlendirdiği bu açıklamasında imajlar gerçekliği taklit etmektedir. Bu ideale ulaşmak isteyen kişiler ise eserlerini gerçeğe ait taklitler üzerinden gerçekliğe referans vererek işlemektedir. Diğer bir deyişle gerçekliğin temsilini yaratan kişiler sanatçı sıfatını almaktadır. Örneğin, bir tüccarın çok gerçekçi bir şekilde resmini yapan Rembrandt gibi. İkinci kuramı olan *Simülasyon* için ise “bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesidir” demektedir (Baudrillard, 2011, s. 3). Sanayi devriminden sonraki kırılma üzerine kuramlaştırılan bu ifade, daha önce doğayı taklit eden imajlar, artık yapılmış yapıntıları taklit etmektedir. Yani doğayı taklitlen çikılmış, insan zihnin ürettiği şeylerin taklidine dönülmüştür. Bu durumda nesne kendi kendisini anlamlandırmamakta, ona atfedilen şeylere göre değişebilmektedir. Artık nesne kendi kendisinin belirleyicisi değil ona bakan öznenin etkisine girmiştir. Bu bağlam üzerine kurgulanmaya başlayan sanayi devrimi sonrası sanat, sanatçı terimini bu anlamda dönüştürmüştür. Örneğin, Marcell Duchamp ve “Çeşme” ismini verdiği pisuar heykel gibi. Üçüncü kuramı ise, günümüz dünyasının da içerisinde bulunduğu *Hiper-Gerçeklik* olarak nitelendirilen simülasyon açıklamasıdır. Baudrillard bu kuramını kısaca, gerçek ve kurgu arasındaki çizginin yok olması olarak tanımlar. İlk iki kuramda gerçek ve gerçekliğin temsilini üretme çabasında olunmasına rağmen, *Hiper-gerçeklik*'te artık başka bir aşamaya geçilmiştir. İlkinde doğal, ikincisinde ise yapıntı olan gerçeklik çabalarının aksine artık gerçekliğin kırıntılarıyla bile bir bağ kalınmamış yeni bir uzam üzerinden ilerlenmektedir. Bu uzamda nesne ile ilişkimiz kalmamış, nesne yerini imaja bırakmıştır. Bu imaj ise kurgu ve senaryoların ürettiği bir imgenin gerçek olarak kabul edilmesi üzerine gerçekleşmektedir. Örneğin, Hollywood filmlerinde sunulan dünya olanakları, kurguları vb. gibi olaylar, gerçek dünyada model olarak görünmekte (hatta ciddi kamu kurumları tarafından bile) gerçek olarak kabul edilerek talep edilmektedir. Kitle iletişim teknolojilerinin artması ve insanlar üzerinde oldukça etkin olmasıyla birlikte oluşan bu uzamda, insanı neyin oluşturduğuna dair kavramlar, usül, etik, sosyal yapı, ekonomi ve spesifik anlamda konu dahilinde işlediğimiz “sanatçı” teriminin tanımı bile yapay zekâ ve transhümanizm başlığı altında yeni tartışma alanları oluşturmuş, hatta yeni cevaplar bile bulmaya başlamıştır.



## Bir Uygulama Olarak Sanatçının Yerini Alan Algoritma: OBv2

Yapay zekâ sanatçılar ve insan sanatçılar tarafından üretilen sanatta nesnel farklılıklar olduğu bir gerçektir. Ancak post-sanatçı olarak adlandırabileceğimiz yapay zekâ sanatçıların sınırlı yapay zekâ türü olarak, diğer bir deyişle gelişimlerinin belki de ilk aşamasındayken bile insan sanatçılarla kıyaslanması sanat yaratımının gelecekteki alternatif yönünü şimdiden tayin edecek düzeydedir. Yapay zekâ olgusu, sadece insana ait bir eylem ve üretim potansiyeli olan sanat gibi alanlar üzerine çalışmalarıyla birlikte güçlü birer aktöre dönüşmüşlerdir. Bunun en önemli nedenlerinden biri olarak yukarıda bahsettiğimiz “sanatçı” teriminin tanımı kapsamında yapılan açıklamalarda bahsi geçen özelliklerin neredeyse hepsini karşılamakta ve bu gereklilikler üzerine sanatsal üretimler gerçekleştirebilmektedirler.

Uygulamalar kapsamında bahsedilen bu tanımlar, kavramlar ve anlatımlar üzerinden OBv2 (Özgür Ballı Versiyon 2) isimli bir post-sanatçı gerçekleştirilmek istenmiştir. Gerçekleştirilmeye çalışılan bu algoritmada sanatçı konumuna yerleştirilen Özgür Ballı’ya ait özgün ifade biçimlerini kullanarak soyut-dışavurumcu olarak tanımlayacağımız bir tarzda eserler üretmesi amaçlanmıştır.

OBv2 projesinin teknik ve yazılım yönünden nasıl gerçekleştiğine bakacak olursak, ilk olarak dataların toplanması ve üretilmesi ile işe başlanmıştır. Bu datalar:

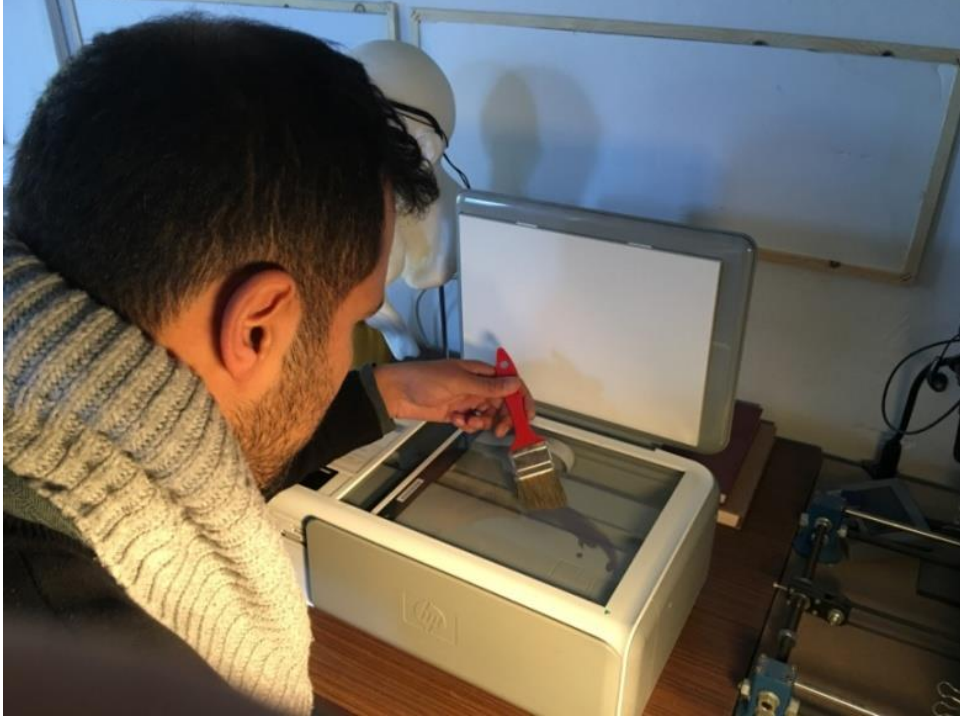
\*Sanatçıya ait, tasarım unsurları olan renk, değer, doku, leke gibi,

\*Sanatçıya ait, tasarım ilkeleri olan bütünlük, farklılık, denge, zıtlık, vurgu, alan, ritim gibi ilkeleri,

\*Sanatçıya ait, kas hafızası, el izi, fırça lekesi, özgün biçim arayışı gibi; kişisel özel ve özgün unsur ve ilkeler üzerinden üretilmesi gerekmektedir. Sanatçı tarafından yaklaşık bir buçuk aylık bir süre zarfında yukarıda belirtilen ilke ve unsurlar gözetilerek 1500’e yakın sınıflandırılabilir olan veri sağlanmıştır. Bu üretim, geleneksel resim malzemesi olan fırça ve akrilik boya ile tarayıcı (scanner) üzerine uygulanan fırça lekeleri ve bu lekelerin yüksek çözünürlüklü bir şekilde dijital olarak kaydedilmesiyle gerçekleştirilmiştir (Görsel 3-4-5).



Görsel 3. Tarayıcı (Scanner) yardımıyla Özgür Ballı tarafından dataların oluşturulma işlemi.

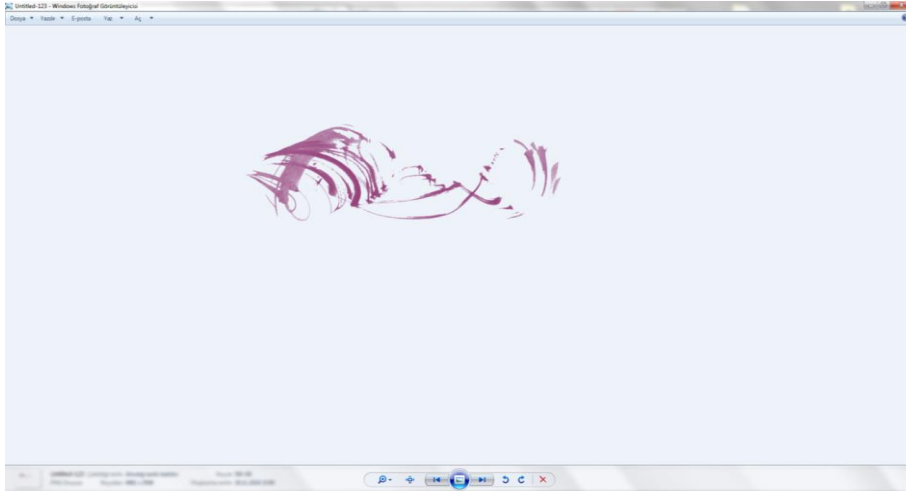


Görsel 4-5. Tarayıcı (Scanner) yardımıyla Özgür Ballı tarafından dataların oluşturulma işlemi.

Daha sonra, tarayıcı (scanner) yardımıyla üretilen fırça darbelerinin, lekelerinin görselleri, gerçekleştirilecek olan yazılımda daha etkin çalışması için Photoshop ile yüzey bağlantısı kesilerek sadece lekenin görünür olduğu bir format olacak şekilde işlenmiştir (Görsel 6-7).

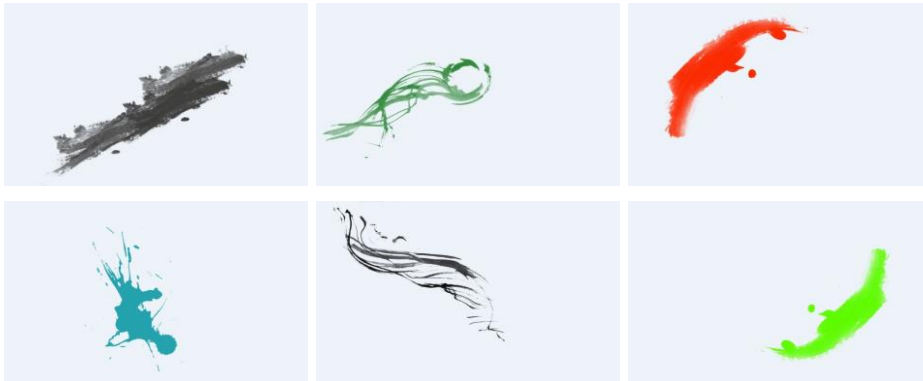


Görsel 6. Hazırlanan datalardan birinin Photoshop programı ile yüzey bağlantısının kesilme işlemi.

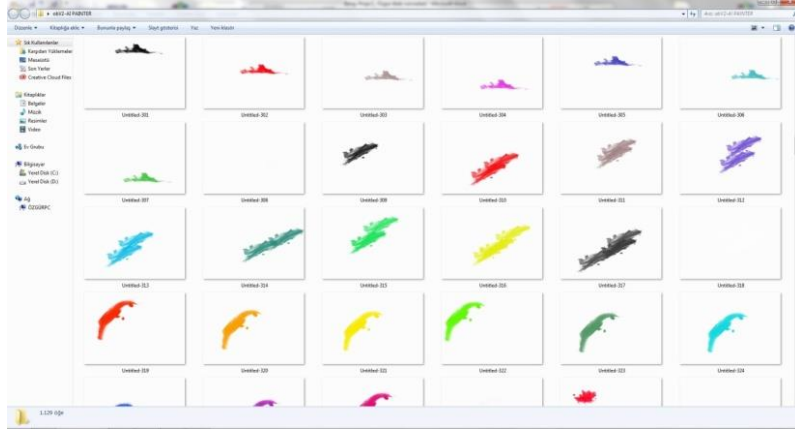


Görsel 7. Photoshop programı ile yüzey bağlantısı kesilen data örneği.

Yüzeyden photoshop yardımıyla ayrılan 100 adet fırça darbesinin lekesinden ve bunların oluşturduğu 1439 adet yüzey üzerindeki konumlarından oluşan dataların görselleri daha sonra png. formatına dönüştürülmüştür (Görsel 8-9).



Görsel 8. Png. formatına dönüştürülmüş data örnekleri.

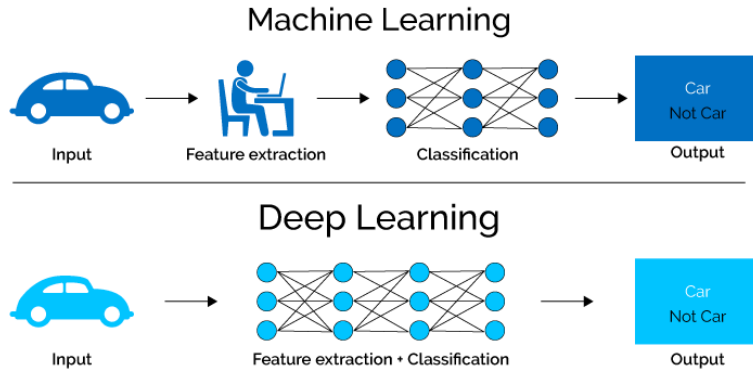


Görsel 9. Üretilen dataların üretim aşamasına göre skalalara ayrılarak dosyalandığını gösteren ekran görseli.

Post-sanatçı proje uygulaması için konular bağlamında kavramsal düzeyde tartışılacak kadar data oluşturulduktan sonra, yazılım aşamasına geçilmiştir. Yapay zekâ sanatçıya ait bu yazılım, O.D.T.Ü. Bilgisayar Mühendisliği Doktora öğrencisi Volkan Okbay ile birlikte gerçekleştirilmiştir.

Günümüzde teknik ve kavramsal olarak değişken onlarca yapay zekâ yaratma yöntemi bulunmaktadır. Bunlardan bazıları evrimsel algoritmalar (evolutionary alg.), karar verme yapıları (decision trees), bulanık mantık (fuzzy logic), doğal dil işleme (natural language processing) ve makine öğrenmesi (machine learning) vb. gibi yöntemlerdir.

Yapay zekâlardaki makine öğrenmesinden sonraki alt başlık derin öğrenme (deep learning) sistemleridir (Görsel 10). Bu tip öğrenme algoritmaları verilen bilgide (bizim çalışmamızda fırça darbesi görselleri), veri parçalarını ayırma ve öğrenme ağına aktarma işlerini bir arada yapar. Derin öğrenme dışındaki yöntemlerde özellik çıkarma (feature extraction) işlemi öğrenme ağından ayrıca yapılmaktadır. Görsel içeren problemlerde bu özellikler piksel değerlerinin ilişkileri, renk dağılımı, karışıklık, parlaklık gibi birçok eleman olabilir.

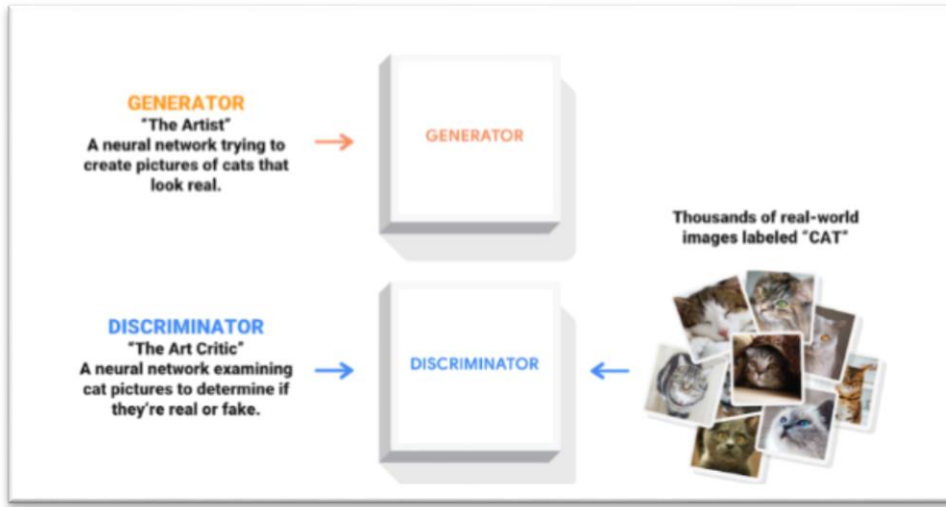


Görsel 10. Makine Öğrenmesi ve Derin Öğrenme üzerine açıklayıcı bir görsel. (<https://semiengineering.com/>)

Görüldüğü üzere sadece yapay zekâ terimi yeterli olmamakta, birçok alt dal ve yöntemden bahsedilmektedir. OBv2’de kullanmayı tercih ettiğimiz algoritma türü ise makine öğrenmesinin bir uzantısı olan *Üretken Düşman Ağları*<sup>3</sup> (GAN, Generative Adversarial Nets) yöntemidir. Yapay zekânın sağlanan veriye göre yeni bir görüntü yaratmasına olanak tanıyan bir algoritma özelliği taşıyan bu algoritma türü yapay zekâ başlığı altında makine öğrenmesinin bir sınıfı olmakla birlikte derin öğrenme konusuna dâhil bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Makine öğrenmesi, adından anlaşılacağı üzere, bir makinenin -veya yapay zekânın- sağlanan bilgi doğrultusunda ayırt etme, karar verme veya yaratma gibi yetiler kazanmasına bağlı bir yöntemler bütünüdür. Kullanılan veriler ek bilgi sağlanmadan denetimsiz (unsupervised) veya tasarımcı tarafından etiketlenerek denetimli (supervised) sistemler şeklinde de sunulabilir. Bu çalışmada Python v3.7 yazılım dili, TensorFlow v2.2 öğrenme yapıları kullanılarak daha önce de bahsedildiği gibi aslında denetlenen öğrenme temellerinden gelen, fakat denetimsiz bir ağ sistemi olan GAN yönetimi kullanılmıştır.<sup>4</sup>

Bu yönetimin çalışma prensibini detaylandırarak olursak, Ian Goodfellow tarafından geliştirilmiş bu ağ oldukça akıllı bir temele dayanmakta, birbirine zıt çalışan iki ağ sürekli öğrenmeye devam etmektedir (Görsel 11).



Görsel 11. *Üretken Düşman Ağları* (GAN, Generative Adversarial Nets) algoritma yönetimi üzerine açıklayıcı bir görseli. (<https://www.tensorflow.org/>)

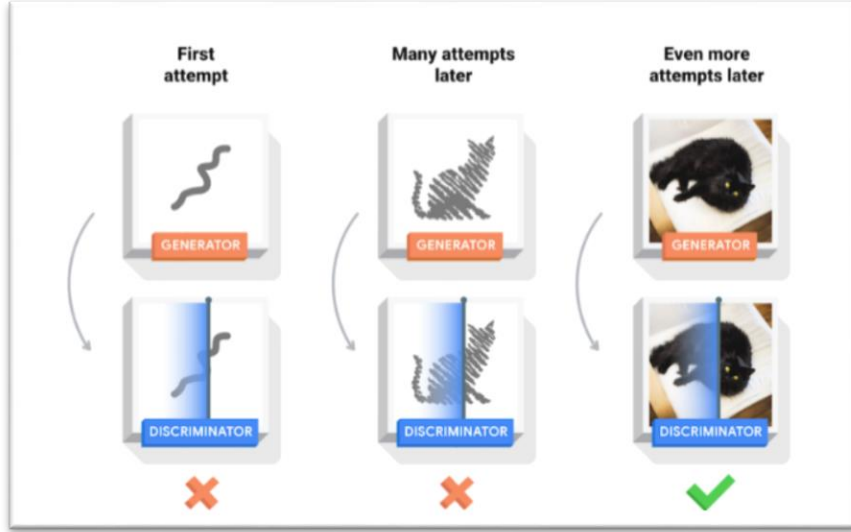
<sup>3</sup> 2014 yılında Ian Goodfellow ve meslektaşları tarafından icat edilen bir makine öğrenimi çerçevesi sınıfıdır. İki sinir ağı bir oyunda birbiriyle yarışır (oyun teorisi anlamında, çoğu zaman ancak her zaman sıfır toplamlı bir oyun şeklinde değil). Bir eğitim seti verildiğinde, bu teknik eğitim seti ile aynı istatistiklere sahip yeni veriler üretmeyi öğrenir. Örneğin, fotoğraflar üzerinde eğitilmiş bir GAN, insan gözlemcileri için en azından yüzeysel olarak otantik görünen ve birçok gerçekçi özelliğe sahip yeni fotoğraflar oluşturabilir. Başlangıçta gözetimsiz öğrenme için bir tür üretken model olarak önerilmesine rağmen, GAN'ların yarı denetimli öğrenme, tam denetimli öğrenme ve pekiştirici öğrenme için de yararlı olduğu kanıtlanmıştır ("Generative adversarial network," 2020).

<sup>4</sup> OBv2 projesinin Açık Kaynak Kodu: <https://github.com/ozgurballi/OBv2.0>

İlk ağ sanatçı veya üretici (artist, generator) olarak tanımlanır. Tamamen anlamsız görsellerle başlayarak yeni görseller yaratır. Bu sırada konvolüsyon<sup>5</sup> işlemlerini ve nöron bağlarında birçok parametre tutar.

Sanat eleştirmeni veya ayırt edici (art critic, discriminator) olarak tanımlanan ikinci ağ ise sanatçı ağın görsellerini ve bizim sağladığımız orijinal görselleri alıp sahte ya da orijinal şeklinde sınıflandırmaya çalışır. Bu ağ da konvolüsyon ve nöron bağlantıları kullanır, bu aşamalarda birçok parametre vardır.

Sanatçı (Generator), birkaç görsel oluşturup, eleştirmen (Discriminator) değerlendirdikten sonra sonuçlar alınır ve iki ağın hataları (loss) hesaplanır. Bu hata katsayılarına bağlı olarak yukarıda adı geçen tüm parametreler öğrenme katsayısı (learning rate) kadar değiştirilir, farklı görselleri eleştirmene göstererek bu işlem defalarca tekrarlanır. Bu tip GAN sistemlerinde, eleştirmen, gerçek ve sahteyi ayıramaz hale geldiği noktada başarılı bir algoritma elde edilmiş sayılmaktadır. Yani sanatçı ağ, çok başarılı taklit resimler oluşturma yeteneğini kazanmıştır (Görsel 12).

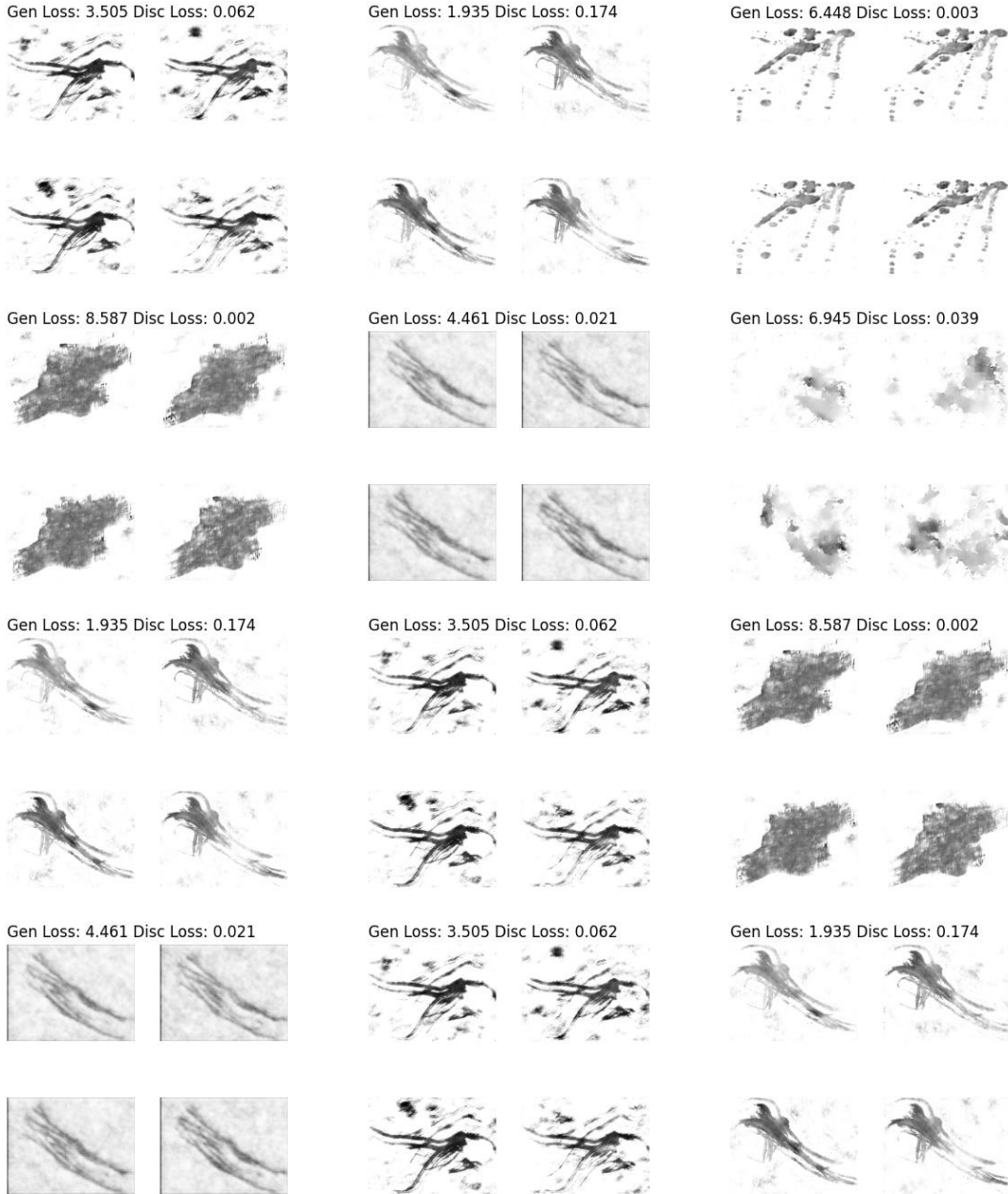


Görsel 12. Üretken Düşman Ağları (GAN, Generative Adversarial Nets) algoritma yönetiminin sonuç alma durumu üzerine açıklayıcı bir görseli. (<https://www.tensorflow.org/>)

OBv2'yi oluşturacak olan GAN sisteminde de tanımlanan bu özelliklerin imkânları kullanılarak bir proje hayata geçirilmiştir. Tarayıcı (Scanner) yardımıyla dijital data'lara dönüştürülen fırça darbelerinin, lekelerinin girdileri GAN üzerinde 10000 kerelik döngü gerçekleştirilmiş, toplamda 99 tane fırça darbesi datası için her biri yaklaşık 20 dakikalık bir makine öğretime tabi tutulmuştur. Bu girdiler, tek bir döngü içerisinde, konvolüsyonlarla özelliklerine ayrılıp, kendi data'lar üzerinden birçok kez filtelenmiştir.

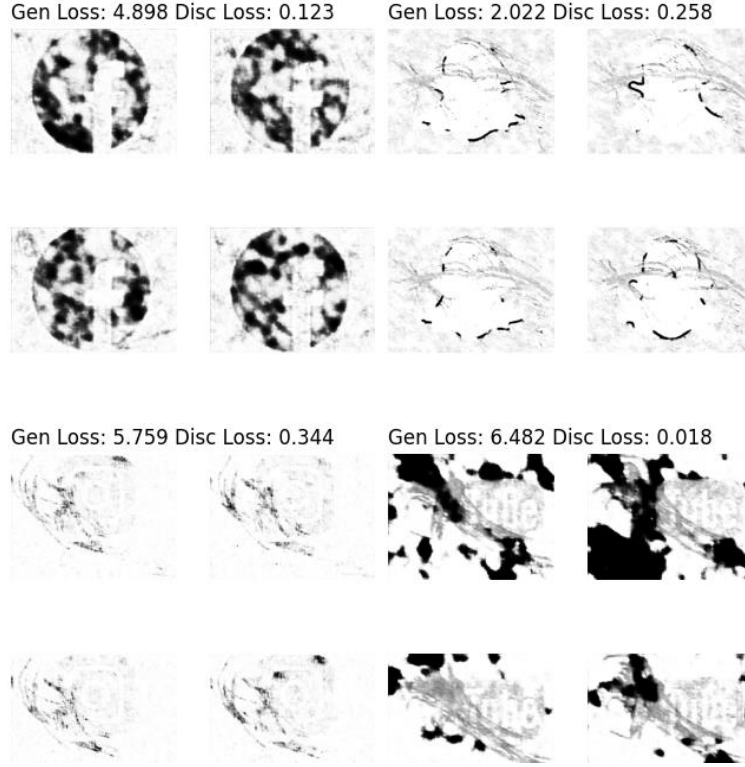
<sup>5</sup> Matematikte evrişim, birinin fonksiyonunun diğeri tarafından nasıl değiştirildiğini ifade eden üçüncü bir fonksiyon üreten iki fonksiyon üzerinde matematiksel bir işlemdir ("Convolution," 2020).

Karmaşık ve çok ağır matematiksel işlemler ile gerçekleştirilen bu makine öğrenmesi neticesinde her bir fırça darbesi girdisi için 20 adet data üretilmiştir. Kaynak alınan ana dataya benzer olmakla birlikte, özünde leke tansiyonu, doku, ışık gölge kullanımı vb. özellikler bakımından birbirinden farklılık göstermektedirler. Böylece 1439 adet data makine öğrenimine tabi tutularak sanatçıya özgü ilke ve unsurlar temelinde 28780 yeni veri elde edilmiştir. Örnek olarak Görsel 13’de, OBv2 için hazırlanan dataların arasından seçilen 9 fırça darbesinin ve lekesinin makine öğrenmesi yoluyla gerçeğinin taklidi haline geldiği görülmektedir.



Görsel 13. Makine öğrenmesi ile kazanılan yeni data örnekleri.

Son olarak günümüzde görsel kültür ve teknolojiye maruz kalan düşüncelerimizin kitle iletişim araçları nedeniyle başka bir uzama doğru evrildiği düşüncesi üzerine kavramsal bir düzeyde yer verilmek istenmiştir. Bu kavramı oluşturmak için dünyada kabul görmüş ünlü sosyal medya logolarının görselleri, makine öğrenme görsellerinin içine karıştırılmış ve yeni öğrenmeler sonucu data başına ekstra 20 adet daha veri elde edilmiştir (Görsel 14).



Görsel 14. Makine öğrenmesi ile kazanılan data başına bahsedilen logoların eklenmesiyle tekrar eğitilmesini gösteren örnekler.

Tüm çalışmalar kısaca, 1500'e yakın bir sayıda üretilmiş sanatçıya ait leke ve fırça darbesi verileri algoritma sistemine yüklenmiş ve ayrı ayrı makine öğrenimi işlemini tamamladıktan sonra 28780 adet veri elde edilmiş, bu veriler belirlenen logolar ile GAN yönetimi ile tekrar işlenerek toplamda 575600 adet veri kazanılmıştır. Son olarak kazanılan bu yeni veriler üzerinden üretim gerçekleştirecek olan post-sanatçı OBv2, sanatçısının yüzey üzerindeki kompozisyon değerleri ve tansiyonları için ön gördüğü bütünlük, farklılık, denge, zıtlık, vurgu gibi tasarım ilkelerine bağlı kalınması için 10-12 veriden oluşacak bir eser çalışması komutu da algoritma sistemine entegre edilmiştir. Windows tabanlı işletim sistemleri için exe. uzantılı bir program haline dönüştürülen ve yazıcı, ekran, bilgisayar donanımı ile somutlaştırılan OBv2 yapay zeka sanatçı uygulaması çalıştırılarak ilk sanatsal eserlerini gerçekleştirmesi sağlanmıştır. (Görsel 15-16-17-18-19-20-21).

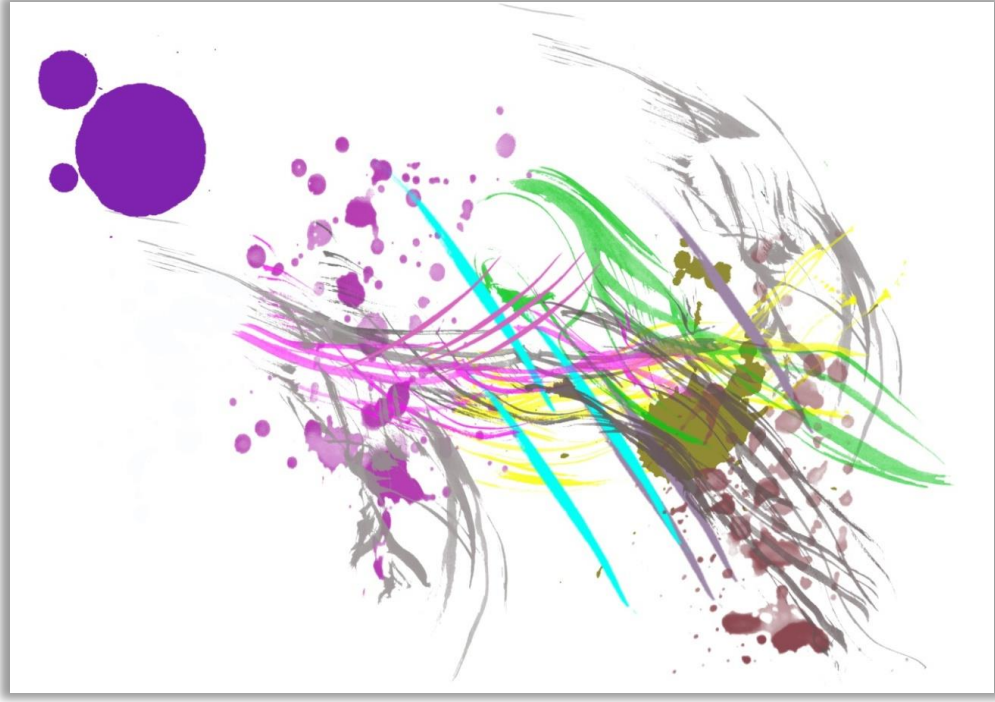




Görsel 15. OBv2 Yapay Zeka Sanatçı Algoritmasının eser üretimi için kullandığı donanımın somulaştırılması, 2020.



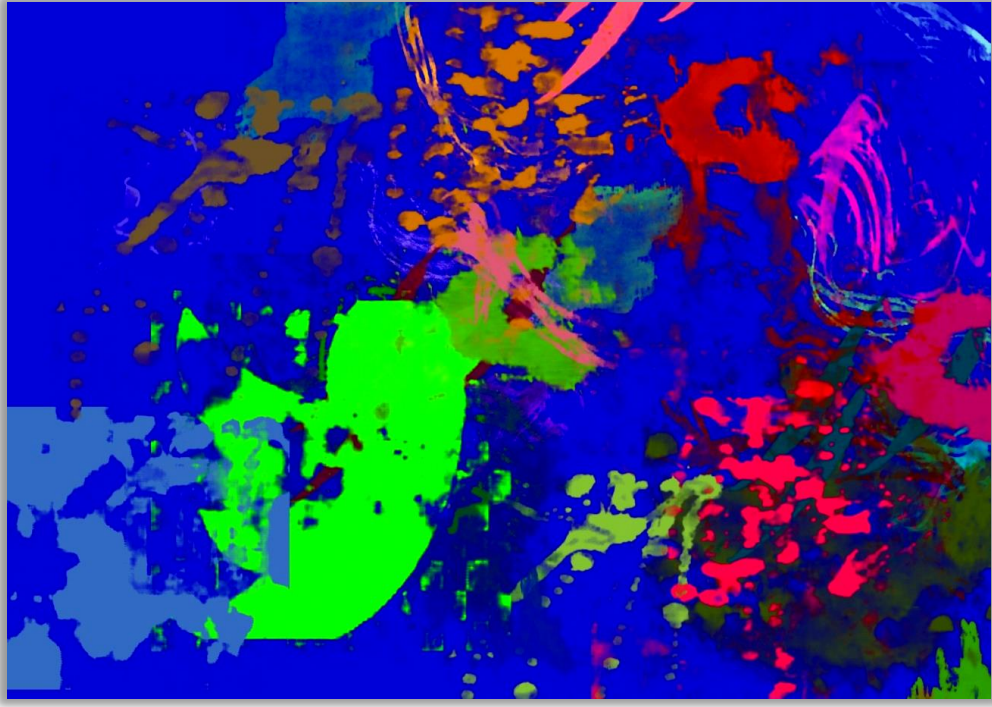
Görsel 16. OBv2 Yapay Zeka Sanatçı Algoritmasının eser üretimi için kullandığı donanımın somulaştırılması, 2020.



Görsel 17. OBv2 Algoritmasının ürettiği çalışma örnekleri – I, 2020.



Görsel 18. OBv2 Algoritmasının ürettiği çalışma örnekleri – II, 2020.



Görsel 19. OBv2 Algoritmasının ürettiği çalışma örnekleri – IV, 2020.



Görsel 20. OBv2 Algoritmasının ürettiği çalışma örnekleri – V, 2020.



Görsel 21. OBv2 Algoritmasının ürettiği çalışma örnekleri – VI, 2020.

GAN yönetimi ile üretilmiş olan OBv2 yazılımının ilk çıktıları beklendiği üzere soyut dışavurumcu tarzda olmuştur. 20. yüzyılın ortalarında çeşitli stiller ve teknikler içeren ve özellikle bir sanatçının tutum ve duygularını geleneksel olmayan yollarla aktarma özgürlüğünü vurgulayan sanatsal bir hareket olan soyut dışavurumculuk akımının üretim pratiği olan bu tarz, projenin kavramsal düzeyde ele alınması açısından için önemli bir yer tutmaktadır. Bu önem, fotoğraf makinesinin icadıyla oluşan sanatsal problematik üzerine giden insanın/sanatçının “Beni bu makineden ayıran nedir?” sorusuna verdiği yanıt olma niteliği taşımasıdır. Diğer bir deyişle, insanı insan yapan şeyin “taklit etme” değil, “hayalgücü ve duygu ile ulaşılan yaratıcılık potansiyeli” olduğu düşüncesini benimseyerek gerçeğin temsilinden ayrılmaya başlayan sanatın başlangıcı olarak kabul edilme özelliğidir. “Soyut sanat, 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19. yüzyıl sonunda İzlenimciler’den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir” (Antmen, 2008, s. 79).

Soyutlamanın sanatsal ifadelerle ilerlemesi neticesinde kavramsal ve kabul gören bir akıma dönüşen soyut dışavurumculuk, dünya ekonomisinin Avrupa’dan Amerika’ya kayması ile birlikte, 1940’larda ve 1950’lerde New York’ta gelişmiş ve kabul gören bir akım haline gelmiştir. Makineleşmenin insanı yeni arayışlara yönetmeye başlaması ve 2. Dünya Savaşı sonrası insan ruhunda oluşan travmaların ifade biçimlerine dönüşmesiyle ortaya çıkan bu akım öncüllerinin etkilerini barındırmakla beraber, salt insana ait

özellikler olan zihin ve hayalgücünün ön planda olduğu sürrealizmin mirasını taşımaktadır.

Sanat eserleri yaratmak için yapay zekâ algoritmalarını kullanma yöntemi yeni bir teknik değildir. Ancak sinir ağları ve derin öğrenme konuları üzerine gerçekleştirilen son gelişmeler alandaki yenilikleri ve faaliyetleri teşvik etmekte ve “Yaratıcılık” üzerine de yeni söylemlerin oluşmasına imkân tanımaktadır. Bu potansiyel üzerine Arthur I. Miller *The Artist in the Machine: The World of AI-Powered Creativity* (Makinenin İçindeki Sanatçı: Yapay Zekâ Destekli Yaratıcılık Dünyası) adlı kitabında şöyle demektedir: “Yaratıcılığın, problem çözme yoluyla elde edilen mevcut bilgiden yeni bilginin üretilmesi olarak tanımlanması, bilgi işlem sistemi olarak beyine ve bilgisayara eşit derecede uygulanır. Hem nihai ürünü hem de üretim sürecini dikkate alır. Bizim için düşünme biçimi, beyin üzerinde hareket ettiği ve yeni bilgiyi yaratmak için kullandığı algıları almaktan ibarettir. Benzer şekilde, bilgisayar da bu şekildedir; örneğin sanat, edebiyat veya müzik üretmek için de işlediği ve kullandığı bu verilerle beslenerek üretmektedir” (Miller, 2019, s. 611).

Post-sanatçı olarak eserler üretecek OBv2 projesi yaşayan sanatsal bir proje olma özelliği taşımaktadır. Örneklerde gösterilen çıktılar, algoritmanın ilk üretimleri olma özelliği taşımaya rağmen, programın yazılım işleyiş mantığından dolayı her ürettiği eser yazılımın içerisine yeni veriler olarak geri dönmektedir. Sürekli bir şekilde üreten ve ürettiklerini kaydedip yeni öğrenmeler geçirdikten sonra bunları algoritma içerisinde yeni datalara çevirmekte, bir sonraki üreteceği eser için kaynak olarak kullanabilmesi için saklamaktadır.

## Sonuç

Dijitalleşen dünyamızda, insan temelli oluşturulan ileri teknoloji vasıtasıyla geliştirilen siber uzam ve gerçek dünya arasındaki bağlantı küresel düzeyde endüstriyel, ekonomik ve ideolojik eğilimlere bağlı olarak değişim ve dönüşüm göstermektedir. Oluşan dijital kültürle birlikte neredeyse her alanda, bilim, sanat, endüstri, eğitim, eğlence, finans, sağlık, savunma, iletişim ve haberleşme gibi yaşamın en temel değerlerini derinden etkilemektedir. 21. yüzyılın ilk çeyreğinde ivmelenen, özellikle sanat gibi alanlar üzerinde çok belirgin bir şekilde kalıcı etkileri olan dijital teknolojiler, sanat bağlamında yeni ve özgün söylemler geliştirilmesini sağlamıştır. Düşsel ve algısal değişimin kaçınılmaz olduğu böyle bir sanatsal ortam artık kendini siber uzamlar içerisinde de oluşturmakta ve varlığını bu sanal alanlarda biçimlendirmektedir.

İnsanların gelişen her teknolojik imkânı sanat alanı içerisinde deneyimleme dürtüsüyle sanat ve yaratıcılık üzerine de yeni çıkarımlar oluşmaktadır. İnsan yaratıcılığını ve keşfini desteklemek için de önemli proje olarak kurgulanan bu post-sanatçı yaratıcılık kavramı üzerine yeni bir eğilimin de var olduğunun görünür hale gelmesine katkı sağlanacağı düşünülmektedir. Transhümanist düşünceye göre yaratıcılık ve hayalgücü kavramları modern dünyanın temellendiği hümanist dünyamız tarafından kısıtlanmaktadır. Ancak

düşünebilen bir algoritma, yeni ve sonsuz olasılıkları keşfetme imkânına sahiptir. Böylece posthümanist ideale gitmek için transhümanist hareketin araçsallık olarak kullanacağı belki de en önemli olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat eleştirmenleri, makinelerin sanatsal rakiplerimiz olup olmadığını veya insan yaratıcılığını geliştirip geliştirmediklerini de sorgulamakta, bilim insanları ve konu üzerine üretim yapan sanatçılar da sanat yaratmak için yapay zekâ (makine-teknoloji) olanaklarını kullanarak sanatsal yaratıcılığın artışına olumlu yönde etkilerini araştırmaktadır.

İnsana özgü ve sanatsal anlamda kendi döneminde yeni bir kapı aralayan bu durum yapılan ve açıklanan tanımlar çerçevesinde OBv2 projesinin oluşumunda ele alınmış, transhümanist bir hareket olarak tanımlayabileceğimiz post-sanatçımızın kavramsal dayanağını oluşturmuştur. Ayrıca “sanat” tanımının genel anlamda otoriteler tarafından genel kabul oluşturduğu modernitenin son dönemlerine ait olma özelliği bakımından, artık yeni bir tanıma ihtiyaç duyulduğu fikrini desteklemektedir. Ek olarak insana ait olduğu düşünülen, hayalgücünün duygularla birleşerek yaratıcılığa ulaşılacağı fikri üzerinden ironik bir yaklaşımda bulunulmuş, sınırlı bir yapay zekâyâ sahip ve post-sanatçı olarak tanımlanan bir algoritmanın “yaratıcılık” terimi ile özdeşleştirilen soyut-dışavurumculuk akımının üretimlerine benzer ve “yaratıcılık ve makine” konusunda yeni araştırmalar yapmamıza neden olacak tarzda eserler üretebilme potansiyeli olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Günümüzde sınırlı yapay zekâ olarak sınıflandırılan bu algoritma teknolojilerinin kullanılmaya başlanması ve sınırlı bir teknoloji ile üretilmesine rağmen yeterliliğinin tartışılır olması bile bizlere yeni bir dönemin eşiğinde olduğumuzu göstermektedir. Sanat özelinde ise üzerine araştırma ve uygulama yapılan bu yeni imkânlar sayesinde sanat, bilim ve felsefe arasındaki sınırları bulanıklaştıran sanatçılar, geleneksel fikirlerimizi, anlayışlarımızı hatta dünya hakkındaki algılarımızı genişletmekle birlikte, sanatta, yeni bir inşa ve heyecan verici yeni bir nefes alma sürecinin başladığı düşüncesine bizi rahatlıkla götürmektedir.

## **Kaynakça**

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülaklar ve Simülasyon*. (Çev: O. Adanır). Ayrıntı Yayınları
- Bostrom, N. (2003a). *The Transhumanist FAQ: A General Introduction*. World Transhumanist Association.
- Bostrom, N. (2003b). Human Genetic Enhancements: A Transhumanist Perspective. *Journal of Value Inquiry*, 37(4), 493-506.
- Convolution. (2020, Kasım 26). *Wikipedia* içinde. <https://en.wikipedia.org/wiki/Convolution>

- Dağ, A. (2018). *Transhümanizm: İnsanın ve Dünyanın Dönüşümü*. Elis Yayınları.
- Generative adversarial network. (2020, Kasım 25). *Wikipedia* içinde. [https://en.wikipedia.org/wiki/Generative\\_adversarial\\_network](https://en.wikipedia.org/wiki/Generative_adversarial_network)
- Hansell, G. R. ve Grassie, W. (2011). *h+/-: Transhumanism and Its Critics*. Metanexus Institute.
- Hauskeller, M. (2016). *Mythologies of Transhumanism*. Palgrave.
- Hughes, J. (2004). *Citizen Cyborg: Why Democratic Societies Must Respond to the Redesigned Human of the Future*. Westview Press.
- Kris, E. ve Kurz, O. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*. (Çev: S. Gürses). İthaki Yayınları.
- Kurtuluş, Ö. (1996). Yirminci Yüzyılın Etkileşim Ortamında Sanatçı ve Teknoloji. *Bilim ve Teknik Dergisi*, 345. TÜBİTAK Yayınevi.
- Miller, A. I. (2019). *The Artist in the Machine: The World of AI-Powered Creativity*. The Mit Press.
- Mul, J. (2010). *Cyberspace Odyssey Towards a Virtual Ontology and Anthropology*. Cambridge Scholars Publisher.
- Noyer, J. M. (2016). *Transformation of Collective Intelligence: Perspective of Transhumanism*. Wiley.

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## SÜRREALİZMİN GERÇEKLIK ANLAYIŞIYLA POP SÜRREALİZME BAKIŞ

Rıfat BATUR<sup>1</sup>

### ÖZ

*Bu makalede Sürrealizm ve Pop Sürrealizm farklı dönemlerde ortaklaştıkları isim bağlamında araştırma konusu edilmiştir. İlk olarak Sürrealizm kavramının gerçeklikle ilişkisi, konu üzerine yapılan araştırmalar çerçevesinde incelenmiştir. Makalenin ikinci bölümünde sanat tarihinde oldukça yeni bir isim olan ve üzerine henüz büyük ölçekte araştırmalar ve yayınlar bulunmayan Pop Sürrealizmi günümüze taşıyan sanatçılar, bu sanatçıların eserleri ve bu ismin sahiplenilmesine neden olan süreçler ele alınmıştır. Son olarak Sürrealizm isminde ortaklaşan bu iki akımın gerçeklik anlayışlarındaki kavramsal farklılıklar ortaya konmuştur.*

**Anahtar Kelimeler:** Pop Sürrealizm, Sürrealizm, Gerçeklik, Lowbrow Art

---

<sup>1</sup> Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlilik, Orcid No: 0000-0002-6208-5375, rftbatur@gmail.com

**Makale Geliş Tarihi:** 14 Eylül 2020 **Kabul Tarihi:** 30 Kasım 2020



## SURREALISM’S UNDERSTANDING OF REALITY WITH A POP SURREALISM OVERVIEW

### ABSTRACT

*In this article, Surrealism and Pop Surrealism are the subject of research in the context of their common name. Firstly, the relation of the concept of Surrealism with reality was examined within the framework of the researches on the subject. In the second part of the article, the artists who brought Pop Surrealism, which is a fairly new name in the history of art and have not yet had large scale research and publications, to the present day, the works of these artists, and the processes that led to this name were tried to be clarified. Finally, the conceptual differences in the conceptions of reality of these two currents, which are shared under the name Surrealism, have been revealed.*

**Keywords:** *Pop Surrealism, Surrealism, Reality, Lowbrow Art*

## Giriş

Sürrealizm ve Pop Sürrealizm yaklaşık bir yüzyıl arayla aynı ismi yalnızca “Pop” ön adı farkıyla kullanan iki sanat hareketidir. Sürrealizm 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkar ve sanat tarihinde önemli bir yer edinir. Dada sanatçılarının sanatın bütün geleneklerini yerle bir eden manifestolarından sonra, yine benzer fikirlerle bu kez gerçekliği sorgulayan Sürrealistler sanata şekil vermeye başlarlar. Empresyonistler sanatı nasıl doğaya yaptıkları yolculuktan almaya çalıştırsa Sürrealistler de sanatı bilinçaltına yaptıkları yolculukta ararlar. Onların düşe yaptıkları bu yolculuk gerçekliği de sorgulayan, belki de bir üst gerçeği işaret eden bir serüvene dönüşür. Sürrealizm uzun yıllar edebiyat, resim gibi sanatın pek çok dalında etkisini sürdürür.

21. yüzyıla gelindiğinde Sürrealizm ismi yeniden ve yeni bir sanat akımı olarak kullanılır: Pop Sürrealizm. Pop Sürrealizmin köklerinin Amerikan yeraltı kültüründen beslenen Lowbrow Art’a dayandığı bilinmektedir. Özellikle karikatür sanatçılarından oluşan Lowbrow Art hareketine doksanlı yıllarda illüstrasyon sanatçıları da katılır ve hareket bu süreçte Pop Sürrealizm adını alır. Her iki sanat akımı da farklı nedenler ve farklı bağlamlarda Sürrealizm kelimesinde ortaklaşmışlardır. Bu durumu analiz etmek için öncelikle Sürrealizmin yaşam ve sanatla olan bağlarını doğru okumak ve sonrasında Pop Sürrealizmin yükseliş nedenlerine bakmak gerekir; ancak bu bağlamda Sürrealizm okumasıyla Pop Sürrealizmin gerçeküstücü ya da “üstgerçekçi” kimliği sorgulanabilir.

## Sürrealizmde Gerçeklik Kavramı

İlk olarak Fransız şair Guillaume Apollinaire tarafından kullanılan Sürrealizm kelimesi Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük “gerçeküstüçülük” maddesinde “aklın, geleneklerin, alışkanlıkların denetiminden uzak bilinçaltı gerçeklerini yansıtan, yani bilinen gerçekle bağını kesip kendince bir gerçek yaratmak amacını güden edebiyat ve sanat akımı” şeklinde tanımlanır (Türk Dil Kurumu, 2011). Oysaki tanım böyle olsa da sürreal resimler yaşamın bağlarını görünen gerçekten koparmak için değil tam tersine görünen gerçeğin gerçek olmadığı savı üzerinden algıda bir kırılma yaratarak yeni biçimler (düş dünyasının biçimleri) üretir. Sürrealizm, köklerini uzattığı mitolojilerden tek tanrılı dinlere ve 20. yüzyılın sanatçılarına kadar sanat tarihinin pek çok döneminde kullandığı fantastik görsellerde görünen ötesindeki bir üst gerçekliği -asıl gerçeği- yansıtmaya iddiasıyla var olurlar. Bu gerçeklik yaklaşımının temelinde iki farklı kavrayış biçimi yer alır. Tarihsel olarak ilki, gördüğümüz şeylerin asıl gerçekliğin yalnızca basit bir yansıması olduğu, ikincisi ise insanın öznel algısından ibaret olduğu yaklaşımdır. Her iki düşüncede de duyu organlarımızın algıladığı doğaya duyulan güvensizlik vardır. Sürrealizm de daha çok düşsel özerkliğin gerçekliğine ulaşmaya çalışır, çünkü asıl gerçeğin burada olduğuna inanır. Her durumda da algıladığımız, sözde gerçek dediğimiz dünyanın ötelenmesi ortak düşüncedir. Gördüğümüz şeylerin ötesindeki asıl gerçek “üst gerçek”tir.

Felsefede gerçek dünyayı öteleyen ilk düşünür Antik dönemde Platon olmuştur. Onun mağara alegorisi tek tanrılı dinlerin insanı yeryüzünden koparıp göksel bir dünyaya taşımalarının kökeninde yer alır. Platon gördüğümüz şeylerin yalnızca gerçeğin basit bir yansımından ibaret olduğunu öne sürerek, gerçeklik algısına ilk metafizik darbeyi vurmuştur. Ortaçağ, Platon'un bu fikrinin beden bulmuş halidir. İncil, tanrının ve cehennemin varlığından bahsederken devletin bekası, düzenin devamlılığını hedefler. Bu nedenle inandırıcılık onun en temel varlık sorunudur. Böylesine gerçek dışı bir dünyanın kabulü için sanatın sihirli dokunuşuna ihtiyaç elbette kaçınılmazdır. İncil bu aracın kullanıldığı bir yazılı kaynak olmuştur.

İncil'in illüstrasyonları, bir yandan Avrupa resim sanatına inanılmaz hız kazandırırken bir yandan da dinsel tabiriyle öte dünyayı görünür kılar. Bu çerçevede Hieronymus Bosch ve çağdaşlarının fantastik biçimlerde yapmayı amaçladığı şey ideal-tanrısal gerçekliği göstermektir (Resim 1). Günümüz penceresinden bakınca sürreal diye tanımlamak istediğimiz bu resimler görünene bağlı olan ama gerçek dünyada göremediğimiz ve asıl gerçek olduğu iddiası olan düşsel dünyadır. Yüzyıllar sonra pek çok sanatçının sanatı var etme kaygısı da yine aynı gerçekliği gösterme çabasında ortaklaşacaktır.



Resim 1. Hieronymus Bosch, , Dünyevi Zevklerin Bahçesi, 1503-1504, Ahşap üzerine yağlı boya, 220 cm × 389 cm, Prado Müzesi, Madrid.

([https://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus\\_Bosch#/media/File](https://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch#/media/File))

20. yüzyıl sanatçıları için de gerçeklik önemli bir sorunsaldı. Kübistler doğanın değişmez mutlak gerçeğine ulaşmak için nesneyi farklı açılardan üst üste çizdiler, çünkü gerçek, insanın gördüğü gibi tek açıdan oluşmuyordu. Sürrealistler de nesnelerin gerçekliği sorunsalıyla yüzleşmeye çalışırlar; ancak onlar, nesnenin duyularla tanımlanan anlamını bilinçaltının sıra dışı kurallarıyla yeniden biçimlendirmeyi amaçlarlar (Resim 2). Sürrealizmin önemli ismi André Breton, sürrealist devrimi nesneyi yeniden isimlendirerek geleneksel amaçlarından saptırmak olarak tanımlar. Bu anlamda düşte

belirmiş olan biçimlerin dolaşıma sürülmesi önerisini, nesnelerin somut varlığına ulaşmayla ilişkilendirir (aktaran Batur, 1997, s. 341-342). Yine Breton'un bildirgesine göre Sürrealizm, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldu. Böyle olunca Sürrealizm akımında, "gerçeküstü" gerçek dışı anlamını değil, aksine gerçeğin insandaki iz düşümü anlamını ifade eder. Breton yaratıcılığın zihnin bilinmeyen noktalarından doğacağına inanıyordu. Sürrealistlere göre zihnin alt katmanları, yani bilinçaltı alışkanlıklardan, geleneklerden, korkudan bağımsız özgür bir dünyaydı ve sanat bu özgür dünyadan beslenmeliydi. Ahlak ve mantık kuralları da ancak aklın derinliklerinde kırılabilirdi. Breton düşleri mistik, metafizik bir dünya olarak görmüyordu, tam tersine onları gerçeğe ilişkili buluyordu, bu yüzden Sürrealistler Freud'un görüşlerini önemsemişler ve düşleri hazine değerinde kabul etmişlerdir (Yılmaz, 2013, s. 174).

Bu bağlamda Sürrealistler bilinçaltını hem bir kaynak hem de bir özgürleşme alanı olarak görürler. Hiçbir ahlak ve kuralın işlemediği yaratıcılığın sınırlarının olmadığı ve gerçeğe bağları olan özgür bir üst gerçek dünya. Bu anlamda Sürrealizm yaşama karşı bir tavır niteliği taşır. Üstelik bu sanatçıların politik tutumlarını Yılmaz'ın değerlendirmelerinde açıkça bulabiliriz: "1924-29 arasında on iki sayı çıkan *La Révolution Surréaliste*'in ikinci sayısında 'Hapishaneleri boşaltın, orduyu dağıtın'; üçüncü sayısında, birer açık mektup niteliğinde 'Sapık Papa'ya' ya da 'Avrupa Üniversiteleri Rektörlerine' gibi yazılar yayımlandı; devam eden sayılardaysa Fransız hükümetinin sömürgeci politikalarına karşı görüşler kaleme alındı. Ray, Ernst, Chirico, Picasso, Klee, Magritte, Miro, Arp ve Tanguy'un dergideki resimleriye yazılara oranla daha az politikti" (Yılmaz, 2013, s. 174). Ahu Antmen de aynı fikirdedir; Sürrealistlerin Dada sanatçıları gibi burjuva değerlerini reddettiklerini ve insan aklının, kültürün ahlaken çöktüğünü bunun sınırlarını psikanalizle ve Marksizm ile aşabileceklerini düşündüklerini vurgular (Antmen, 2008, s. 135).

Görüldüğü gibi Sürrealistleri düş dünyasına iten şey kültür tarafından şekillendirilen, ahlak ve yasalar tarafından sınırlandırılan insanın özüne ulaşmak, bu sayede yaşamın müdahale edilemeyen yanını gerçeğe yüzleştirmektir. Nazan İpşiroğlu da Sürrealizmi diğer akımlardan farklı kılan özgün yanının bu olduğu konusunda aynı fikirdedir: "Sanat, bu sanatın öncülerine göre, irade ve aklın işe karışmadığı, başıboş kalan bilinçaltı güçlerinin etik ve estetik değerleri yıkararak insan kişiliğini devirdiği ve onu 'otomatizm'e sürüklediği yerde başlar" (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2010, s. 186).

Veseley Sürrealizmi 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış bir akım olarak görmenin haksızlık olduğunu söyler. O Sürrealizmi rüya ile gerçek arasında bir ortak nokta bulmak, tüm aykırılıkların sınırlarına ulaşarak farklı bir gerçeklik, sürrealite yaratmak olarak tanımlar. Bu anlamda Rönesans'ın ezoterik ve hermetik kültürüyle ilişkilendirir (Veseley, 2014). Veseley gibi bakınca Sürrealizmi bir akımın ötesinde sanatçı tutumu olarak düşünebiliriz ve bu tutumun tarihin farklı dönemlerinde tekrar edilebilir olması ikna edici gelir. Başka bir açıdan sanat tarihi bize, belirgin özellikleri belirli bir tarihsel dönemde ayırt edilebilir olan sanat biçimlerinde o dönemin toplumsal dinamiklerinin etkili olduğunu söyler; bu ayırt edici özellikler sanat akımlarının varoluşunu tanımlar. Bu

ikilemi Max Weber'in Sürrealizm hakkındaki açıklaması bir ölçüde çözer: “[D]ünyanın büyüünün bozulmasına karşı, yeryüzünde sihirli ve kutsal sayılabilecek ne varsa, hayal gücünü, olağanüstüyü, rüyaları, aşkı, tefekkürü, arzuları kendi cenderesine sokan modern burjuva medeniyeti ve onun araçsal rasyonalitesiyle kendisi arasında bir ‘mutlak açıl’ oluşturma iradesidir” (aktaran Aydın, 2015). Weber'in bahsettiği irade, sanatçıların kimi dönemlerde ihtiyaç duyabilecekleri bir tavır olabilir; ancak sürreal imgelere başvuran sanatçıların bu toplumsal dinamiklerle ilişkilenecek bu tavra sahip olup olmadıklarını anlamak zor bir sorunsal olacaktır.

Sürrealizm yalnızca 20. yüzyılın ilk yarısına sıkışıp kalan ve unutulmuş bir akım olmamıştır. Yakın zamanlarda Sürrealist ustaların eserleriyle sergilenen yeni deneyimlerle de karşılaşmaktayız. 2013 yılında Paris'te, Centre Pompidou'da gerçekleştirilen *Le Surréalisme et l'objet* (Sürrealizm ve Nesne) isimli sergide Mona Hatoum, Ed Ruscha, Cindy Sherman, Arnault Labelle-Rojoux, Paul Mc Carthy gibi çağdaş sanatçıların yapıtları yer almıştır. Benzer bir şekilde San Francisco'da, Mirus Gallery'de *Dreamtime: New Surrealism* (Rüya Zamanı: Yeni Sürrealizm) başlıklı toplu sergi de bu örneklerden biridir (Altın Yıldız Artun, 2013).

Pop Sürrealizm de yakın zamanda Sürrealizm kelimesini kullanarak yükselmiş bir harekettir; ancak “Pop” kelimesi ayrıştıktıkları noktalar olduğunu anlamak için bir ön veri sayılabılır. Bu hareketi doğru anlamak için öncelikle ona kaynaklık ettiği düşünülen Lowbrow Art'a bakmak faydalı olacaktır.

### **Öteki Sanat, Lowbrow Art**

Lowbrow Art, 1970'den sonra akademik çevrelerin sanat tanımlarının içinde yer almayan karikatür ve çizgi roman dilini kullanarak resim yapmaya başlayan Robert Williams, The Pizz, Garry Panter gibi çizgi roman sanatçıları tarafından başlatıldığı, Amerikan toplumunun popüler alt kültüründen beslenen bir harekettir. Amerikan yeraltı kültürünün yükselişte olduğu 1970 sonrası dönemde, Lowbrow Art'ın önemli isimlerinden Robert Williams, Robert Crumb, S. Clay Wilson ve Gilbert Shelton gibi bazı karikatüristlerle birlikte *Zap Comix* isimli bir karikatür dergisinde çizgi roman kariyerine başlar. 1970'lere gelindiğinde Art Boys isimli bir grup oluşturur ve karikatürde kullandığı biçimleri tuvale taşımaya karar verir (Lim Kim, 2010, s. 11). Sanatçıları bu süreçte karikatür ve çizgi roman dilini kullanarak absürt biçimlerle dönemin popüler kültürünün bileşenlerini tuvale taşımaya çalışırlar (Resim 3).

Ancak böylesi bir dönem için Lowbrow Art sanatçıları eleştirmenlerce kabul görmezler, alaycı ve kaba bulunurlar. Buna rağmen bugün Pop Sürrealizmin doğduğu yer olarak da tanınan La Luz De Jesus gibi bazı galeriler bu sanatçıları yer verir. 1982 yılına gelindiğinde de Robert Williams *The Lowbrow Art of Robert Williams* isimli, eserlerinin yer aldığı bir kitap yayımlar. 2000'li yıllara kadar süren bir sanat hareketinin de ismi olacak olan bu kelime yüksek sanata karşı aşağı sanat yaklaşımıyla kullanılır. Robert Williams bu hareketi “yıkıcı, isyankar, keşfedici ve antielitist” kelimeleriyle ifade eder.

Aynı zamanda kendisinin ateşi yakaladığını ve yeni kuşaklar için büyük bir alan açtığını da söyler (Lim Kim, 2010, s. 24).



Resim 3. Robert Williams, Expectorating In A Fast Food Patron's Double Burger Deluxe, 1997, Tuval Üzerine Yağlı Boya. 76.2 x 91.4 cm  
(<http://www.artnet.com/artists/robert-williams>)

Lowbrow Art kısa sürede yüksek kültürün entelektüel sanatına karşı karikatürün cesur, alaycı tavrıyla çevresine grafik kökenli sanatçıları, illüstratörleri, sokak sanatçıları toplar. 1994 yılında da Robert Williams'ın *Juxtapoz* isimli dergiyi çıkartmasından sonra Lowbrow Art önemli bir çekim noktası olmaya başlar. Bu dönem illüstrasyon kökenli sanatçılar sayesinde Pop Sürrealizmin ilk kıvılcımlarının görüldüğü bir sürece dönüşür.

### Pop Sürrealizmin Yükselişi

Lowbrow Art hareketi, doksanlı yıllarda *Juxtapoz* dergisinin de etkisiyle etrafına özellikle figüratif çalışmayı tercih eden, teknik beceriyi ön planda tutan Lory Early ve Mark Ryden gibi sanatçıları toplar. Bu süreç Pop Sürrealizm isminin ortaya çıkışına kadar Lowbrow Art'ta adı konulmamış bir farklılık yaratır.

Pop Sürrealizm ilk defa 1998'de bir sergi ismi olarak karşımıza çıkar, daha sonra Keny Skarf'ın bir eserinin ismi olarak görürüz; ancak Pop Sürrealizmin bir sanat hareketi olarak kullanılması Kristen Anderson'ın kitabına verdiği isimle resmileşir: *Pop Surrealism: The Rise of Underground Art*.

1998 yılında daha önce pek çok serginin de küratörlüğünü yapan Kristen Anderson, Galeri Rog La Rue'yü açar. Amacı Lowbrow Art hareketinden gelen Juxtapoz ve Hi-Fruktoz dergisi çevresindeki genç sanatçılara yer vermektir. Anderson 2004 yılına geldiğinde içinde Lowbrow Art hareketi sanatçılarının olduğu bir kitap yayınlamaya karar verir; ancak kitapta konu edilen sanatçılar bu isim altında yer almayı kabul etmezler. O da *Pop Surrealism: The Rise of Underground Art* ismiyle kitabını yayınlamıştır. Yazar kitabının giriş bölümünde konuya açıklık getirir ve bu hareketin artık geniş bir çatıyı tanımlar hale geldiğine de değinir (Anderson, 2004, s. 5). Kitapta Ryden, Peck ve Gross, Scott Musgrove, Hollywood sinemasından fazlasıyla etkilenen ve bunu resimlerine yansıtan Eric White, çizgi film dilini tuvale yansıtan Anthony Ausgang, Joe Coleman, Camille Rose Garcia, Alex Gross, The Pizz, Robert Williams, Charles Krafft gibi sanatçılar yer alır. Bu isimler içinde Pop Sürrealizmin kralı olarak anılan Mark Ryden önemli bir yere sahiptir.



Resim 4. Mark Ryden, *Incarnation/Enkarnasyon*, 2009,  
Tuval üzerine yağlı boya, 182.9 x 121.9 cm  
([http://www.markryden.com/paintings/gay\\_90s/index.html](http://www.markryden.com/paintings/gay_90s/index.html))

Ryden, illüstrasyon kökenli bir sanatçıdır. Michael Jackson'ın 1991 yılında çıkarttığı "Dangerous" isimli albümün kapağı, 1996 yılında yayınlanan Stephan King'in orijinal adıyla *Desperation* isimli kitabının kapak resmi onun önemli işlerindedir. Lowbrow Art'la tanışması *Juxtapoz* dergisi için hazırladığı bir kapak resmiyle başlar. Resimlerinde çocuksu masumiyeti, çocuk kitaplarındaki illüstratif karakterler gibi gövdeye göre iri bir kafa ve büyük gözlerle güçlendirilmeye çalışır (Resim 4). Aralarında hiçbir görsel yakınlık bulunmayan biçimleri kullanır. Resmin bütünlüğündeki bu yumuşak sevimli

atmosfere rağmen kitch unsurlar ve rahatsız edici kan, et, iç organların bir araya geldiği çocuksu figür ve çiçeklerin arasında bütün olağandışılığına rağmen izleyeni anlam kurmaya zorlar. Ryden'in resim dilini, 2000'lerden sonra kendi gibi illüstrasyon kökenli birçok sanatçıda görmek mümkündür. Bu isimlerin arasından Todd Schorr dikkat çekicidir.

1954 doğumlu Schoor, Ryden gibi illüstrasyon alanında önemli işlere imza atmıştır. Albüm kapakları, George Lucas, Francis Ford Coppola gibi yönetmenler için film afişleri çalışmış ve seksenlerin sonunda resim sanatında üretimini sürdürmüştür. Fantastik sinemanın görsellerinden etkilenmiş olan sanatçının resimleri, Lowbrow Art geleneğindeki ince mizahı içinde taşıırken aynı zamanda illüstrasyonun ustaca kullanılan boya diliyle zenginleşmiştir (Resim 5).



Resim 5. Todd Schoor, Atomik Tatil, 2010, Tuval üzerine akrilik, 72 X 84cm  
(<http://www.toddschorr.com/Paintings/image51.html>)

İllüstrasyon kökenli sanatçıların doksanlı yıllarda mıknatıs etkisiyle bir araya gelmelerinin sebebi elbette yalnızca *Juxtapoz* gibi dergiler değildi. Tıpkı 20. yüzyılın başlarında Fütüristlerin makineleşmeden, süratten etkilenmeleri gibi Pop Sürrealistler de animasyon, sinema, çocuk edebiyatı, reklam sektörünün görsel tasarım ihtiyacı, piyasanın fantastik görsellere duyduğu açlık hissi gibi unsurlarla etkileşime geçmişlerdi. Bu



anlamda yetmişli yıllarda yükselen Lowbrow Art, iki binlere gelirken büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşümü iki kelimeye indirgeyecek olursak yetmişlerde “karikatür” doksanlarda “illüstrasyon” şeklinde ifade edebiliriz. Matt Duker Jordan bu ayrımı anlatmak için Lowbrow Art’ta kitch-pop imgelerin sanki bir rüyadaymış gibi bir araya getirilerek resimlendiğini belirtir (Jordan, 2005, s. 12).

Pop Sürrealizm bugün, içinde sokak sanatının çok farklı alanlarından gelen sanatçıların yer aldığı büyük bir çatı ismine dönüşmüştür. Keith Haring gibi grafiti kökenli önemli bir isimden Takashi Murakami’ye kadar Pop Sürrealizm geniş bir yelpazede kendine yer edinmiştir (Resim 6). Ergen, Pop Sürrealizmle ilgili makalesinde Murakami için şunları söyler: “Murakami ise sanatının yüksek ve düşük sanat arasında bulanık bir noktada olduğunu söylerken, ürettiği ‘superflat’ kavramı ile kendi eserlerini yeni bir sınıfa yerleştirmiş, Japon geleneksel estetiği ile savaş sonrası Japonya’nın kültürel ve toplumsal değişiminin bir sentezini ifade etmiştir. Eserlerinde animatik ve yapıbozuma uğramış karakterler kullanan, animasyon, resim ve heykel gibi alanlarda üreten sanatçının oldukça yüksek bir market ve marka değeri bulunmaktadır” (Ergen, 2015, s. 177).



Resim 6. Takashi Murakami, Tan Tan Bo iletişiminde, 2014, Tuval üzerine akrilik, 360x360.  
(<https://www.artsy.net/artwork/takashi-murakami-tan-tan-bo-in-communication>)

Bu sanatçıların pek çoğu yalnızca resim alanında değil oyuncak, seramik, vinil heykeltiklerle sürrealist imgeler yaratmaktadırlar. Murakami bunu moda, mücevher

tasarımı gibi farklı alanlara da taşımıştır. Sanatçının Sotheby's müzayedesinde anime karakteri heykeli "My Lonesome Cowboy"un (1998) 13,5 milyon dolara alıcı bulması son dönem sanat pazarının içinde bulunduğu durum için iyi bir örnektir. Bu süreç sanat ve ticari nesne arasındaki ayrımı belirsizleştirse de Pop Sürrealizmin 20. yüzyılın sanatçılarının sanatın alınıp satılan bir meta olmadığı gibi söylemleri hiçbir zaman gündemine almadığı açık bir gerçektir. İllüstrasyona yatkın biçimlerin izleyiciyle kolay iletişime geçmesinin belki de Pop Sürrealist eserlerin sanat pazarındaki hareketliliğini artırmakta da rolü vardır. Ülkemizde de özellikle genç sanatçılardan Ali Elmacı'nın kendisini Pop Sürrealist olarak tanımlaması bu akımın yaygınlaşmasını görmek açısından önemlidir.

Pop Sürrealizmi ilk bakışta Sürrealizmden ayıran "Pop" kelimesini Lawrence Alloway 1958 tarihli yazısında popüler kültürü anlatmak için bir kısaltma olarak kullanır (Antmen, 2008, s. 160). Bu açıdan bakınca Pop Sürrealizmin popüler yanlarını yok sayamayız. Ürettiği sanat biçimleri açısından elbette yalnızca figüratif olması değil, karikatür, illüstrasyon gibi iletişim araçları geleneğinden geliyor olması onu pop yapan unsurlardandır. Sürrealizmin gerçeklik sorgulaması için bilinçaltına yaptığı gizemli yolculuğa ve özgürlük arayışına da rastlayamayız Pop Sürrealizmde. Onda daha çok sinema gibi popüler kültürün izleri vardır. Sürrealizmin hiç hak etmese de yalnızca düş ürünü imgelere indirgenmiş kaba hali Pop Sürrealizm de vücut bulur. Üstelik bu sanatçılarda 20. yüzyılın başında gelişen akımlarda sıklıkla gördüğümüz geleneksel sanat biçimlerinin reddine de rastlamayız. Tam tersine bu sanatçılar geleneksel sanat formlarını popülerleştirerek seyirciye sunarlar. Pop Art'ta Pop'un kavramsal bir başlık olarak Warhol'da gördüğümüz gibi sanata dönüşümüne tanık oluruz. Pop Sürrealizmde ise eser "pop" hale gelmiştir. Başka bir ifadeyle popüler düş ürünü eserlere dönüşmüştür.

## **Sonuç**

1970'lerde sokak kültüründen yükselen Lowbrow Art hareketine dayanan Pop Sürrealizm, 1990'larda illüstrasyon kökenli sanatçıların katılımıyla zenginleşen bir sanat hareketine dönüşmüştür. Pop Sürrealizm 2000'li yıllardan sonra geniş bir yelpazede ürünler veren bir çatı hareket halini almış ayrıca sanat çevreleri, galeriler ve müzelerde kendine önemli bir yer edinmiştir. Pop Sürrealistler, resimlerinde kullandıkları düşsel imgeler nedeniyle Sürrealizm ismini kullansalar da Sürrealist olma savı yalnızca resimlerdeki gerçeküstü imgelerle sınırlı kalmıştır. Sürrealist hareketin gerçeklik ve özgürlük arayışı onları bilinçaltının derinliklerine götürmüş ve görünür gerçekliği sorgulamalarına, bu yolla üst gerçeğin arayışına sürüklemiştir. Sürrealist sanatçıların amacı gerçek dışı biçimler oluşturmak olmamıştır. Onlar bilinçaltına yaptıkları yolculukta karşılaştıklarını bize sunarlar. Bu süreç gerçeklik dediğimiz alışkanlıklardan oluşmuş imgeler dünyasının aralanmasıdır. Pop Sürrealizmin biçimleri gerçeklikle yüzleşmeye girmez, onu sorgulamaz, sanatçılar daha çok düşsel imgeler üretmeye odaklanmışlardır. Bu anlamda onların gerçeklik anlayışları resmin iki boyutlu yüzeyinde illüstrasyon

geleneğinden kopup gelen temsillerden oluşur. Pop Sürrealistlerin düşünceleri zihnin derinliklerinden çok medya, sinema, illüstrasyon gibi görsel kültürün imajlarından beslenmiştir. Bu durum her iki sanat akımının gerçeklik algılayışı arasındaki farkın en belirgin ifadesidir.

### **Kaynakça**

- Altınyıldız Artun, N. (2013). *Sürrealizm Her Yerde*. Skopbülten. <https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-her-yerde/1432>
- Anderson, K. (2004). *Pop Surrealism: The Rise of Underground Art*. Ignition Publishing.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Aydın, U. (2015). *Mutlak Açı: Sürrealizm ve Devrimci Politika Üzerine*. Skop Dergi. <https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mutlak-aci-surrealizm-ve-devrimci-politika-uzerine/2384>
- Batur, E. (1997). *Modernizmin Serüveni*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ergen, V. E. (2015). Yeni ve Bağımsız Bir Sanat Deneyimi Olarak Pop Sürrealizm. *Art-Sanat Dergisi*, 3, 173-180.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2010). *Oluşum Sürecinde Sanat Tarihi*. Hayalbaz Kitap.
- Jordan, M. D. (2005). *Weirdo Deluxe: The Wild World of Pop Surrealism and Lowbrow Art*. Chronicle Books LLC.
- Lim Kim, S. (2010). *Pop Surrealism*. (Yayınlanmamış Tez, Master of Arts in Illustration Fashion Institute of Technology, New York) (Publication No.EP722229) ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Türk Dil Kurumu. (2011). Gerçeküstüçülük. *Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Veseley, D. (2014), *Sürrealizm, Mit ve Modernite*. Skop Dergi. <https://www.e-skop.com/skopdergi/surrealizm-mit-ve-modernite/1937>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınevi.

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## ÇEVRESEL SANATTA DOĞA UNSURLARI VE SÜREÇLERİNİN YERİ VE ÖNEMİ

Hamdi GÖKOVA<sup>1</sup>

### ÖZ

*Çevresel Sanat, 'Outdoor Art / Kapı dışı sanatı' olarak günümüzde tıpkı Sokak Sanatı gibi popüler ve gündemdedir. Bu konuda festivaller yapılmakta, çalıştaylar düzenlenmektedir. 1960'lardaki diğer alternatif sanat hareketleri gibi Çevresel Sanat da mevcut sanat sisteminin sorgulanması sonucunda anti-kapitalist bir yaklaşım olarak ortaya çıkmış ve geçicilik ve alınıp satılmama bu çalışmaların temelini oluşturmuştur. Döneminin alternatif hareketleriyle de (Minimalizm, Arte Povera, Kavramsal Sanat vb.) paralellikler gösteren ve zengin bir malzeme ve ifade çeşitliliğine sahip olan Çevresel Sanat içinde doğrudan doğa olaylarına ve doğal süreçlere yönelen sanatçılar olmuştur. Doğanın kendisine, döngüsüne odaklanan bu sanatçılar, insanın doğayla ilişkisindeki paralellikleri ve çelişkileri çalışmalarında vurgulamışlar ve sanatın hayattan, insanın doğadan kopmasına eleştirel bir yaklaşım getirmişlerdir. Daha da günümüze doğru çarpık kentleşme, küresel ısınma ve güncel çevresel sorunlar bu sanat hareketinin temel konuları haline gelmiştir. Bu çalışma, geniş bir kavram olan Çevresel Sanat içinde doğanın kendi sürecine ve olaylarına odaklanan sınırlı sayıdaki sanatçı örnekleri üzerinden insanın sanat-hayat-doğa bağlantılarını sorgulamayı amaçlamaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Çevresel Sanat, Doğa, Sanayileşme, Küresel Isınma

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid No: 0000-0003-3571-5981, hamdi.gokova@deu.edu.tr

**Makale Geliş Tarihi:** 24 Eylül 2020 **Kabul Tarihi:** 7 Aralık 2020

## THE PLACE AND IMPORTANCE OF NATURE’S ELEMENTS AND PROCESSES IN ENVIRONMENTAL ART

### ABSTRACT

*Environmental art is popular and on the agenda just like Street art today as Outdoor Art. Festivals and workshops are held on this subject. Environmental art, like other alternative art movements in the 1960s, emerged as an anti-capitalist attitude resulting from the questioning of the existing art system, and non-tradability and ephemerality form the basis of these works. In Environmental art, which has a rich variety of materials and expressions, showing parallels with the alternative movements of the period (Minimalism, Arte Povera, Conceptual Art, etc.), there have been artists who directly turned to natural events and processes. Focusing on nature itself and its cycle, these artists emphasized the parallels and contradictions in the relationship of man with nature in their works and brought a critical approach to the separation of art from life and man from nature. Even more so today, unplanned urbanization, global warming and current environmental problems have become the main topics of this art movement. This study aims to question the connections of human beings with art-life-nature through the works of a number of artists focusing on nature's own process and events within the broad concept of the Environmental art.*

**Keywords:** *Environmental Art, Nature, Industrialization, Global Warming*

## Giriş

1960'ların radikal ortamı, sanatsal ve toplumsal anlamda birçok değişim ve dönüşüme yol açtı. Yüksek sanat ve nesnesinin alım-satımı ve bu bağlamda oluşan kapalı devre elitist sanat lobisi eleştirel bir biçimde sorgulandı ve sanatta alternatif arayışlar ortaya çıkmaya başladı. Bu alternatif yaklaşımlar “bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da, sanatın tanımını genişletmişlerdir” (Atakan, 1998, s. 7). Geçmişin avangard sanat hareketi Dada ve en önemli figürü Duchamp yeniden değerlendirildi. Yeni-Dada bağlamında Pop art ile birlikte, Arte Povera, Kavramsal Sanat, Minimalizm ve Arazi Sanatı gibi postmodern sürece dair oluşumlar ortaya çıktı.

Gitgide toplumsal yaşamdan uzaklaşan sanatın toplumla doğal bir ilişki içinde olduğu dönemlere duyulan özlem, bu alternatif arayışların bir diğer itici gücüydü. Sistem dışında kalan sanatçının önünde iki seçenek var gibi görünüyordu: “Bir gün ünlü olma umudunu taşıyarak, pasif bir rolü mü kabullenecektir? (Bu düzenin pek az kişiye layık gördüğü bir ödüldür). Yoksa bu düzen olmaksızın ve düzene özgü piyasaya aldirmaksızın varlığını sürdürmek için, kullanacağı hileleri mi araştıracaktır? Başka bir piyasa, başka bir kamuoyu bulma, sanatın çağdaş toplumla yeniden bütünleşebilmesi için bir çıkar yol olabilir” (Lynton, 1982, s. 329).

Bu radikal ortamın yönelimleri içinde Minimalistlerin heykelle ilgilenen sanatçıları Çevresel Sanatın da öncüsü olmuşlardır. Bu sanatçılar, nesneyi kendi formuyla el değmemiş bir biçimde doğal ortama yerleştirmişler ve gerçek mekânın da çalışmayla bütünleşmesi için çaba göstermişlerdir. “Sanatçılar, yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünüşleri resim ve heykel gibi alışlagelmiş mecralar içinde sunarken, 1960'lardan itibaren ‘manzara’ gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır” (Antmen, 2014, s. 251). Minimalizmin ‘Az çoktur / Less is more’ prensibiyle biçim ve renkte tutumluluk ve mekânsal espası yapıttan ayırmayan yaklaşımı yeni sanatsal oluşumlara yol açmış ve Çevresel Sanat da bu açılan yolda kendini var etmiştir. Bu sanat hareketi döneminin diğer akımlarıyla da paralellikler gösterir: “Arazi Sanatı, sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzemelerin kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle ‘Happening’le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri ‘artakalan’ malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir” (Antmen, 2014, s. 253).

‘Arte Povera / Yoksul Sanat’ akımı, sanatçıların doğa ile etkileşime geçip imge üretmek yerine maden, toprak, su, hava, ateş, ot, elektrik, yerçekimi gibi “doğal öğelerle ilişkiliye geçip, onların bir parçası gibi olmaları gerektiğini öne sürüyordu” (Atakan, 1998, s. 38). Bu yaklaşım da çevreye yönelik çalışan sanatçıların doğal unsurları ve süreçleri uygulamalarının bir parçası haline getirmelerini sağladı. Başlangıçta sanatçılar yalnızca

kendi sanatsal amaçları bağlamında doğaya kazma, yığma, yerleştirme, paketlenme gibi yöntemlerle müdahale ederlerken, doğanın döngüsü ve olayları da kaçınılmaz olarak çalışmalara dâhil olmaya başlamıştır. Bu süreçte R. Smithson Spiral Dalgakıran çalışmasında gel git olayını, W. D. Maria Yıldırım Tarlasında şimşek çakmasını çalışmalarına dâhil etmişlerdir.

Öte yandan yine dönemin sosyal hareketliliği içinde ortaya çıkan çevrenin tahribatına yönelik duyarlılık, çevreye dönük çalışan sanatçıları bu konuda projeler oluşturmaya yöneltti. Joseph Beuys'un yedi bin meşe performansı, Alan Sonfist'in sanatı doğa olayları konusunda bilinç oluşturmaya yönelik bir eylem olarak önerdiği çalışmaları bu bağlamdaki öncü uygulamalardır. Her iki sanatçının ağaç dikme projeleri, doğanın döngüsüne ve yenilenme sürecine bir katkı niteliğindedir.

Günümüze doğru geldiğinde ise küresel ısınma nedeniyle buzulların erimesi sonucunda doğal dengenin bozulması, çevreye dönük çalışan sanatçıların temel konusu olmuştur. Bu bağlamda Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson'un bu konudaki projeleri incelenmiştir. Her iki sanatçının projesi de erime sürecini merkezine alarak küresel ısınmanın tehlikeli sonuçlarına dair önemli mesajlar içermektedir.

Doğal çevrede ve kentsel çevrede gerçekleştirilen Çevresel Sanat uygulamaları çok çeşitlidir ve geniş bir yelpazeye sahiptir. Bu makale, Çevresel Sanatı konumuz bağlamında genel hatlarıyla ele alıp doğal unsurları veya olayları devreye sokan ve süreci vurgulayan çalışmalarıyla bilinen seçilmiş sanatçılar üzerinden insanın sanat-hayat-doğa bağlantısındaki çelişkileri ya da paralellikleri sorgulamayı amaçlamaktadır. Üzerinde yaşadığımız dünyamız yeryüzü ve yeraltı dinamikleriyle organik bir bütünlüğe ve dengeye sahiptir ve buna milyonlarca yıllık bir evrimin sonucunda ulaşmıştır. İnsan dünyayı doğanın kurallarına aykırı bir biçimde kendi lehine değiştirmeye çalışırken, doğa da buna kendi yöntemleriyle karşılık vermektedir (depremler, afetler vb.). Bu makalede ele alınan altı sanatçı da insan eliyle doğanın tahribatına karşı tepki göstermişler, dünyanın ve zamanın sonsuzluğunu, insanın ve hayatın geçiciliğini, doğal döngünün ve doğanın dengesinin önemini çalışmalarıyla vurgulamışlardır. Ortak noktaları, doğal ortamı temel alan sanatsal yaklaşıma sahip olmaları, insan-doğa ilişkisindeki çarpıklıkları ve çelişkileri çalışmalarının merkezine taşımış olmalarıdır. Diğer ve önemli ortak noktaları da, çalışmalarının her birinin belirli bir doğal süreç ve olay sonucunda amacını gerçekleştirip mesajını iletiyor olmasıdır.

Yaşayan organizmalar ile onların çevreleri arasındaki dengenin bozulması ciddi bir sorundur. Çevrenin tahribatı bu dengenin bozulmasını hızlandırmaktadır. Bu sorunu çevrenin kendi unsurlarıyla ele alan sanatçılar ve uygulamaları bu açıdan önemli ve anlamlıdır. Bu çalışmanın temel amacı da çevresel sanatın bu yanına dikkat çekmektir.

## Çevresel Sanat ve Çevreye Yönelmenin Güdülleri

1960'larda süre giden sanata karşı getirilen eleştiriler içinde 'sanat yapıtının bir meta olarak alınıp satılması' konusu önemli bir yer işgal ediyordu. 'Eğer bir sanat yapıtı, endüstriyel olarak üretilmiş bir ürün gibi fiyatlandırılarak piyasanın arz talep sistemine sokuluyorsa sanat değil, kapitalist üretim-tüketim zinciri içinde yer alan bir metadır' biçimindeki yaklaşım, dönemin alternatif sanat hareketlerinin genel görüşüydü. Bu bağlamda çevreye dönük çalışmalar yapan sanatçılar, alım-satımı engellemek için taşınamaz ve yerinden edilemez büyüklükte çalışmalar yapıyorlar, kalıcı değil geçici uygulamalar yaparak süreçleri belgeliyorlar ve çalışmalarını doğa içinde kendi kaderiyle baş başa bırakıyorlardı. "Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç rol oynamış, aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştırılmayacağı işlerin üretimi bir yandan da anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur" (Antmen, 2014, s. 253). Öte yandan minimalizmin heykeli yeniden tanımlamaya girişmesi de çevreye dönük sanatsal yolların açılmasını sağlamıştır. "Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır... İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur" (Foster, 2009, s. 65).

Çevresel Sanat / Environmental Art (Arazi Sanatı / Land Art, Toprak Sanatı / Earth Art diye de anılır) denizde, dağda, çölde gerçekleştirilen çalışmalar ve kentsel çevrede gerçekleştirilen uygulamaları da kapsayan geniş bir kavramdır. Mekân düzenlemesi ya da mekânın malzeme ile biçimlendirilmesi anlamındaki güncel sanat pratiği Environment ile karıştırılmamalıdır. Çevresel Sanatın geçmişi çok eski uygarlıklara kadar uzanır. Toprağa ve araziye kazılan çizgiler ve hayvan figürleriyle bir düzen oluşturma isteği, Kuzey ve Güney Amerika sanatlarında, İnka, Maya uygarlıklarında görülür.

Çevreye yönelik çalışan sanatçılar için doğanın bakirliği ve sonsuz ifade olanaklarına sahip olmasının yanında geçiciliği de içinde barındırması önemlidir. Mesela çölde gerçekleştirilen uygulamalarda, arazi belli bir değişikliğe uğratılsa da, hava etkisine açık olduğu için çalışma belli bir süre sonra yok olup gider. Michael Heizer'in uçsuz bucaksız çöl ortamına uygun boyuttaki yapıtlarında olduğu gibi. Onun çalışmaları uzamla manzaranın, jeolojik zamanın ve antik geçmişin deneyimiyle ilgilidir. Sanatçı çöldeki çalışmalarını şu şekilde tanımlar: "İnsanoğlunun kaostaki yerinin varoluşsal bir ifadesi... sanatçıların her zaman çalışmalarının içine yerleştirmeye çalıştıkları türden dokunulmamış, huzurlu, dinsel alanı bulabiliyorum" (aktaran Fineberg, 2014, s. 310).

Doğal çevreye sanatsal yolla müdahale etmenin güdülleri çeşitlidir ve bunlar öncelikle mimari ya da fonksiyonel bir müdahalenin ötesinde olması açısından önemlidir. İnsanoğlunun yeryüzüyle ürpertici bir biçimde karşılaşması / yüzleşmesi, zamanın sonsuzluğu içinde gelip-geçiciliğini derinden hissetmesi ve tıpkı kendi geçiciliği gibi,



yeryüzünde zamanın yok edeceği bir iz bırakma isteği ayrıca önemlidir. Doğanın yüceliği ile kurulan sanatsal ilişki romantik resmin temelini oluşturur. Çevreye yönelen sanatçıların davranışlarında da bu türden bir eğilimin izlerini görmek mümkündür. Bu açıdan R. Smithson'un çalışmaları evrenin geri döndürülemez tahribatına yapılan son derece kötümser vurgu olarak daha karamsar ve melodramatiktir. Heizer'in çalışmalarının ve De Maria'yla Smithson'un büyük dış mekân yapıtlarının ortak noktaları jeolojik zaman ve tarih öncesine yaptıkları göndermelerdir. Dahası, bu sanatçıların hepsi materyallerin gerçek mevcudiyetlerine ilişkin endişeleri ve çalışmalarını yerleşik sistemli fikirlerden edinme dereceleriyle minimalizmle bağlantı kurarlar. Fineberg'e (2014) göre, doğayla düşünsel ve duygusal bir etkileşime de geçen bu sanatçılar Amerikan Batısı'nın korkutucu genişliği ve ıssızlığında yücelikle bir ilişki görmüşlerdir.

Christo, görünüşte hiçbir pratik amacı olmayan, mantıksız ama çarpıcı bir görselliğe sahip paketlemeleriyle doğaya müdahalenin ilginç bir boyutunu yakalamıştır. Devasa tasarımlarının maliyetlerinin yüksekliği nedeniyle eleştirilere hedef olan Christo'nun bu projeleri tüm değerleri kuşkulu hale getirir. Bu projelerde "görünüşte hiçbir anlamı olmayan, geçici bir iz bırakmak için düşünce, emek ve malzeme harcanmıştır" (Lynton, 1982, s. 335). Onun çalışmalarının temelinde insanın doğayı tahrip etmesine karşı duyulan bir tepkinin varlığından söz edilebilir. Christo, çalışmalarıyla doğada kendine has bir mekan duygusu yaratır.

### **Doğa Olayları ve Süreçlerinin Çevresel Sanatta Kullanımı**

1960'ların radikal ortamında yeryüzüne dönük sanat hareketleri başladığında, doğal süreçler ve doğa olayları, kaçınılmaz olarak bu konuya yönelen sanatçıların ilgi alanına girdi. Sanatçılar bu bağlamda birçok deneme ve uygulama gerçekleştirdiler. Çevresel sanatın öncülerinden Robert Smithson (1938-73) galerilerin ve müzelerin sanatçıların yapıtlarını nesne ve yüzeylere dönüştürerek dış dünyadan kopardıklarını belirtmiş ve "temsil etmekten uzaklaşarak, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik bir sanata yönelmiştir" (Atakan, 1998, s. 61). Sanatçının 'Spiral Jetty / Spiral Dalgakıran' adını verdiği çalışması, Utah eyaletindeki tuz gölünün merkezinde yer alan bir burgaç ve onun sebep olduğu gel-git ile etkileşime girmeyi hedefler. "Yapıtın spiral biçimi, arazinin kendi doğal topografyasından ve gölün merkezinde olduğu söylenen efsanevi bir burgaçtan kaynaklanmaktadır. Smithson'un doğadaki doğum-ölüm döngüsünden, yaşamsal entropiden etkilenmesi başka yapıtlarında da spiral biçimini kullanmasına neden olmuştur" (Antmen, 2014, s. 254). Zaten çalışma gölün doğal dalgalanmalarıyla yok olup gitmiş ve hiç kimse dalgakıranı gerçekten görmemiştir. Doğal süreçlerin etkisiyle yok olan dalgakıran, yalnızca fotoğraflarla belgelenecek günümüze taşınabilmiştir (Resim 1).



**Resim 1.** Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, Nisan 1970, Siyah Bazalt, Kireçtaşı Kayaları ve Toprak, Uzunluk: 457,2 m., Büyük Tuz Gölü (Great Salt Lake) Utah. (<https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/>)

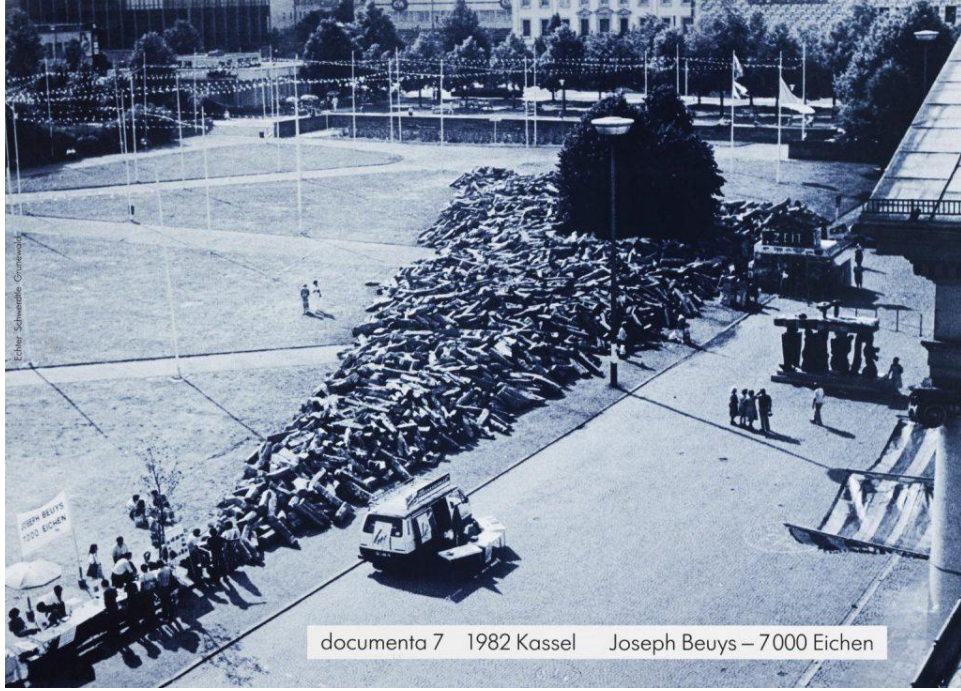
Bir diğer öncü sanatçı Walter de Maria ( 1935-) doğa olaylarını ve doğal afetleri çalışmalarının merkezine taşır. Doğal afetlere özel ilgi duyan sanatçı, ben doğal afetleri seviyorum ve bunların, bir deneyim biçimi olarak, en yüksek sanat biçimi olduğuna inanıyorum demiştir (Antmen, 2014). Sanatçının doğa olaylarına dönük en önemli çalışması ‘Yıldırım Tarlası’dır. Fırtınaların ve şimşeklerin eksik olmadığı New Mexico Çölü’nde 1977 yılında gerçekleştirdiği çalışmasında, düzene sokma ve ölçme sistemlerine olan ilgisini ortaya koymuştur. Dört yüz paslanmaz çelik direği belirli aralıklarla araziye yerleştirerek, şimşekleri 1 mil x 1 kilometrelik bir alana yönlendirmeyi başarmıştır. Işık yansımalarının bir araya gelmesiyle ortaya çıkan çarpıcı görsellik, dünyanın dört bir yanından insanları buraya çekmiştir (Resim 2). “Yıldırım Tarlası New Mexico’nun güneyinde, uzak dağların huşu uyandıran manzarasına karşı düz, yarı kurak bir havzada kurulmuştur... Söz konusu sit alanının ıssız güzelliği, sistemin ötesindeki yıldırımların oyunu aracılığıyla evine en dramatik şekilde geri dönen doğanın gücüyle, zamanın ötesinde var oluyor gibidir”(Fineberg, 2014, s. 312).



**Resim 2.** Walter de Maria, Yıldırım Tarlası (The Lightning Field), 1977, Paslanmaz Çalılık Direkler, Ortalama Yükseklik: 6.29 m., 1609.34 x 1005.84 m., Quemado, New Mexico yakınlarında. (<https://news.artnet.com/art-world/is-walter-de-marias-the-lightning-field-still-a-protected-work-64395>)

Çevrecilik hareketinin başlamasıyla birlikte bu konuyu sanatsal platformda ele alan iki önemli sanatçı Joseph Beuys (1921-1986) ve Alan Sonfist'tir (1946-). Bu sanatçılar doğanın sanayileşme ve kentleşme sonucunda tahrip edilmesine karşı eleştirel bir yaklaşım sergilemişler ve ağaçlandırma projeleriyle Çevresel Sanat disiplini içinde yer almışlardır. Her iki sanatçı da bu çalışmalarında zaman / süreç olgusunu devreye sokmuşlardır. Happening, performans, Kavramsal Sanat gibi geniş bir yelpazede işler üretmiş olan Joseph Beuys'un bu kapsamda ele alacağımız çalışması, 7.000 meşe fidanı dikme performansıdır. Bu çalışma doğanın insan eliyle tahribine karşı gerçekleştirilmiş kapsamlı bir Çevresel Sanat projesidir. "Sanatçı bu eylemini, dünyayı yeniden yeşillendirme girişiminin de başlangıcı olarak görmüştür. Doğa tahribinin, Almanya'nın endüstri merkezlerinde başlayarak, dağıldığına inanan Beuys, bu nedenle yenileme girişimine bir endüstri kenti olan Kassel'de başlamayı uygun görmüştü" (Atakan, 1998, s. 77). Toplumsal hareketliliği sanat olarak nitelendirdiği 'Sosyal Heykel' kavramı bağlamındaki proje 1982'de Kassel'deki uluslararası çağdaş sanat sergisi Documenta 7 kapsamında başladı, 1987'deki Documenta 8'in açılışında son ağaç dikilerek tamamlandı. Her ağaç bir bazalt taşıyla eşleştirildi ve proje başlangıcında 7.000 bazalt taşı Documenta 7 sergi binasının bahçesine yerleştirildi (Resim 3) ve Beuys ilk fidanın dikimini gerçekleştirdi (Resim 4). Bu çalışma, tahrip edilmiş doğanın, yapıcı bir müdahaleyle,

doğal süreçler sonunda kendisini nasıl onarabildiğini gösteren etkileyici bir Çevresel Sanat / çevrede sanat uygulamasıdır.



**Resim 3.** 7000 Meşe Ağacı, Joseph Beuys 1982, Müze Bahçesinde Bazalt Taşları, Kassel.  
(<http://www.tate.org.uk/art/work/AR00745>)



**Resim 4.** Joseph Beuys, J. Beuys bir çukur kazıyor / ağaç dikiyor, 1982, Documenta 7, Kassel  
(<https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/>)

Çalışmaları Ekolojik Sanat kapsamına sokulan Alan Sonfist için doğal döngü ve geçicilik kavramları önemlidir. Ona göre, “organik büyüme ve geçiciliği aksettirmek, ölümü tekrar

doğa oluşumunun devamlılığına bağlamakla ilgilidir. Sanat doğa olaylarının bilincine kavuşturulmalıdır” (Ögel, 1977, s. 95). Sanatçı, ‘Zaman Manzarası’ projesiyle, bir kentin yapılaşma sürecinde yok edilmiş bitkisel örtüsünün yeniden yaratıldığı yeşil alanlar oluşturmayı amaçlayan bir tür çevresel heykel tasarısı geliştirdi (Resim 5). “Metropolitan Müzesi için bir tür ‘Zaman Manzarası’ yaratmayı öneriyorum... Kentin belli bölgelerinde tarihsel ‘Zaman Manzaraları’ yer alacaktır. Bunlar aracılığıyla, artık kentte bulunmayan kayın, meşe ve akçaağaç ormanları kente geri dönecektir. Her manzara, zamanı belli ölçüde geri sararak, kentin betonlaşmasından önceki doğal ortamları görünür kılacaktır” (Antmen, 2014, s. 257).



**Resim 5.** Alan Sonfist, New York Şehrinin Zaman Manzarası, (1965-1978-Günümüz), Açık Alan Yerleşimesi.

(<http://photos1.blogger.com/blogger/136/3132/1600/sonfitalan-viewofthetimelandscape-1978.jpg>)

Sonfist, yeryüzünün insan doğa, hayvanlar ve bitkilerle ekolojik bir bütünlük içinde olduğunu, yalnızca insanlığın değil, tüm yaratık ve bitkilerin de kutlanması ve anılması gereken bir geçmişi olduğunu belirtmektedir.

Tam olarak Çevresel Sanat kapsamına dâhil edilemese de, Süreç Sanatı / Process Art mensubu sanatçılar da yağ, kauçuk, ahşap, ot, buz, talaş gibi organik maddelerle belirli bir sanatsal form oluşturmak yerine (estetğin reddi), bunları zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakarak çalışmayı öneriyorlardı. Robert Morris’in rastlantısal olarak malzemeleri belirli bir alana yığılması, Hans Haacke’in 1963-65 arasında gerçekleştirdiği “suyun, galerideki ışık ve ısı değişimine göre yoğunlaştığı ya da buharlaştığı” ‘Yoğunlaşma/Buharlaştırma Kübü’ (Atakan, 1998, s. 75), Eva Hesse’nin yumuşak ve esnek malzemeleri, yerçekimiyle etkileşime bıraktığı çalışmalar bu yaklaşıma örnek verilebilir.

Günümüz sanatında çevresel konular pek çok sanatçının ilgi alanına girmekte ve farklı ifade biçimleriyle ele alınmaktadır. Çarpık kentleşme sonucu doğanın tahribatına ilişkin

Andy Goldsworthy, küresel ısınma ve sonuçları bağlamında Olafur Eliasson, etkili Çevresel Sanat uygulamaları gerçekleştirmişlerdir.

Britanyalı çok yönlü bir sanatçı olan Andy Goldsworthy (1956 / Cheshire, Birleşik Krallık) İskoçya’da yaşamaktadır. Doğada ve doğal malzemelerle gerçekleştirdiği çalışmalarıyla bilinen sanatçı Arazi Sanatının günümüzdeki en önemli temsilcilerinden birisidir. Doğal çevrede geçici uygulamalar yanı sıra kalıcı anıt heykeller de (Holokost anıtı gibi) gerçekleştirmiştir. Çevreci yanıyla da bilinen sanatçı doğa yasalarına aykırı biçimde gelişen kentleşmeyi sorgulayan çalışmalar ortaya koyar. “Andy Goldsworthy, acımasız kent yaşamına karşı eleştiri getiren, insani duyarlıkları doğayla yüceltmeye çalışan bir kişiliktir. Eserleri Land Art, ekolojik-yerinde sanat olarak çok basit görünmekle beraber kavramsal anlamda önemli mesajlarla yüklüdür” (Atalay Aktuğ, 2003, s. 8).

Sanatçının burada ele alacağımız çalışması, yılın en uzun günü olan 21 Haziran 2000’de Londra’da Barbican Sanat Merkezinde ve sokaklarda gerçekleştirdiği ‘Yaz Ortasında Kartopları’ adlı projesi / yerleştirmesidir. Bu çalışma için karlar İskoç kırsalından (Dumfriesshire) getirilmiştir. Sanatçı kartoplarını içine doğal malzemeler (çam kozalakları, taşlar, dallar, kuş tüyleri, çiçekler vb.) koyarak biçimlendirmiştir. ‘Gizli Hazineler’ dediği doğal malzemeler karların erimesiyle ortaya çıkacaktır. Süreç karlar eriyene kadar (üç-beş gün) fotoğraflarla belgelenir. İzleyici de bu sürece canlı olarak tanık olur (Resim 6).

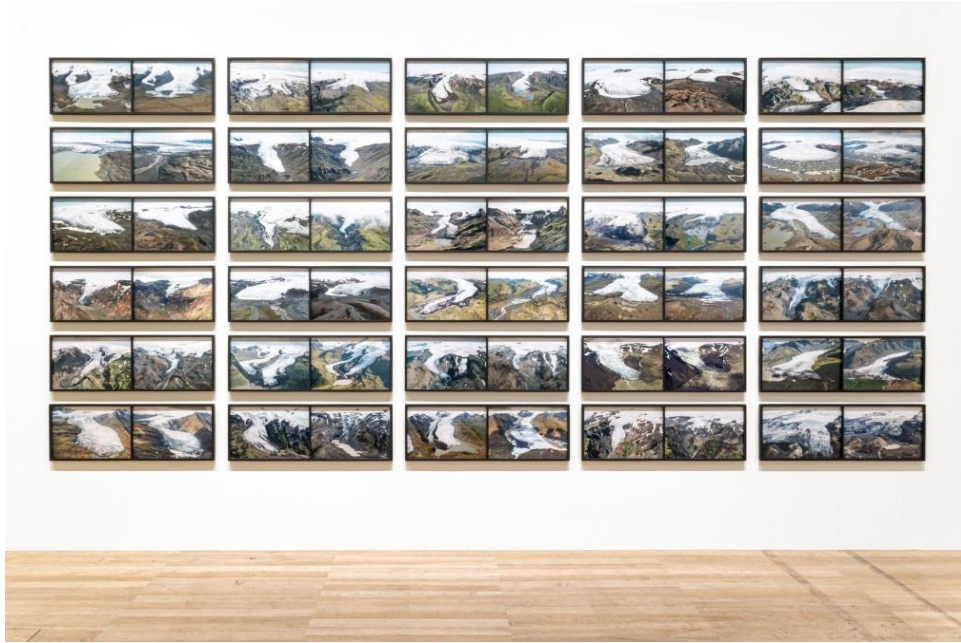


**Resim 6.** Andy Goldsworthy, Yaz Ortasında Kartopları, 2000, Barbican Sanat Merkezi ve Londra Sokakları. (<https://www.livingyourwildcreativity.com/art-gallery-1-mitchell-1>)

Doğa hareketlerini izleyerek doğayı anlamaya çalışan sanatçının bu çalışması “on üç büyük kartopu ve içindeki yapraklar, bitki tohumları, dallar doğanın soğuk sadeliğini,

kuşatılmış ve fazla ısıtılmış yoğun kent atmosferiyle bir karşıtlık oluşturmak amacıyla tasarlanmıştır” (Atalay Aktuğ, 2003, s. 11). Sanayileşme sonucu ortaya çıkan doğa tahribatı, çarpık kentleşme ve bunun sonucu olan yabancılaşma kavramlarına eleştirel bir yaklaşım getirir. Bu eleştirisini ılımlı ve sembolik bir dille gerçekleştiren sanatçı, insanları doğanın kutsallığına ve güzel bir çevreye yaklaştırmayı amaçlar. Goldsworthy burada ısı ve erime / sıcak ve soğuk gibi doğa unsurlarına zaman kavramını da dâhil ederek bir tür süreç sanatı uygulaması ortaya koymuştur.

Olafur Eliasson (1967, Kopenhag) İzlanda’dan Danimarka’ya göç etmiş bir aileye mensuptur. Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisindeki eğitiminden sonra “1996 yılında mimar ve geometri dahisi modern çağın Da Vinci’si Einar Thorsteinn ile çalışmaya başlar. Büyük ustadan aldığı geometri ve uzay-mekân bilgilerini sanatının her alanında sıkça kullanır” (Ateş, 2020). Ele aldığı konular ve projelerin gerektirmesi nedeniyle sanatçı 2007 yılından bu yana Berlin’de kurduğu stüdyosunda mimar, mühendis gibi teknik elemanlar ve asistanlardan oluşan geniş bir ekip ile çalışmaktadır. Yaşadığı coğrafyadan da kaynaklanan sebeplerle çalışmaları hava, iklim koşulları, ışık, su ve ısı gibi doğa unsurlarıyla ilgilidir. Bunun sonucunda çevresel konularla aktif bir biçimde ilgilenen sanatçının küresel ısınma sonucu eriyen buzullarla ilgili ‘The Glacier Melt Series - Eriyen Buzul Serisi 1999 / 2019’ ve Kopenhag, Paris ve son olarak Londra’da gerçekleştirdiği ‘Eriyen Buzdağları Yerleştirmeleri’ adlı çalışmaları, doğal süreçlerin insan eliyle nasıl olumsuz bir biçimde değiştirildiğinin altını çizer. Eliasson ‘Eriyen Buzul Serisi 1999 / 2019’ çalışmasında İzlanda civarında 1999 yılında fotoğrafladığı bölgenin 2019 yılında tekrar fotoğraflarını çeker ve bunları birlikte sergi mekânına yerleştirerek, bu süreçte oluşan doğa ve buzullar aleyhindeki değişimleri gözler önüne serer (Resim 7).



**Resim 7.** Olafur Eliasson, Eriyen Buzullar Serisi 1999-2019, 2019 Tate Modern, Londra.  
(<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110917/the-glacier-melt-series-19992019#slideshow>)

Doğal süreçleri çalışmalarının parçası haline getirmekle ilgili olarak Eliasson kendisiyle yapılan söyleşide şunları söylüyor: “Doğa basitçe, bizi çevreleyen şeydi. Halbuki doğa yaptığımız her şeyi ve onu nasıl yaptığımızı tanımlayan bir güç. Dolayısıyla benim iklim, ışık gibi konulara ilgim, etrafımıza bakmak, bizi nasıl etkilediğini, bizim onun üzerindeki etkimizi anlamak ve sonunda tüm bunları izleyenler için görünür hale getirmekle ilgili” (Türkey, 2018).

Sanatçının erime sürecini vurguladığı diğer çalışması ‘Ice Watch / Eriyen Buzdağları Yerleştirmelerinin’ Londra ayağı için buz kütleleri, Grönland’daki Nuup Kangerlua fiyortundan çıkartılarak, balıkçı gemileriyle soğuk hava ambarlarında Londra’ya taşındı ve vinçlerle şehrin merkezine yerleştirilerek erimeye bırakıldı. “Bu buz blokları yerleştirildiğinde bir ila altı ton ağırlığındaydı. Eliasson ve projedeki ortağı, jeolog Minik Rosing'e göre, bu boyutta 10.000 blok her saniye eriyor” (Singh, 2018). Eliasson her iki çalışmasında da doğal süreçleri eleştirel bir biçimde çalışmalarına dâhil etmiştir (Resim 8).



**Resim 8.** Olafur Eliasson, Ice Watch (Eriyen Buzullar Yerleştirmeleri), 2018, Tate Modern Bahçesi, Londra, Foto: Justin Sutcliffe. (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>)

## Sonuç

1960’ların alternatif sanatsal arayışlarının bir ürünü olan Çevresel Sanat, ortaya çıktığı andan bu yana ilgi görmeye devam etmekte, günümüzde de birçok sanatçı bu konuda iş üretmeyi sürdürmektedir. Bunda Çevresel Sanatın kentsel ve doğal çevrede sonsuz



uygulama olanaklarına sahip bir sanat hareketi olmasının rolü büyüktür. Bu süreçte, doğal, yapay birçok malzemeyle birlikte doğanın kendisi de bu çalışmaların konusu olmuş, doğa unsurları / olayları ve doğanın döngüsü kendiliğinden bu çalışmaların temeli haline gelmiştir. Doğanın ve kamusal alanın sanatçıların doğrudan kendilerini ifade ettikleri bir mekâna dönüşmesi, sanatın toplumla etkin bir biçimde buluşmasını da sağlamıştır. Burada ele alınan sanatçılar ve çalışmaları, insanın doğayla ilişkisinin sorunlu hale geldiği günümüzde uyarıcı olması ve farkındalık yaratması açısından kritik bir öneme sahiptir.

Çevrede sanat uygulamalarının öncüsü sayılan R. Smithson ve W. De Maria çalışmalarında, insanın doğayla ilişkisinin manevi / ruhsal boyutlarını sorgulamışlar ve doğa ile özdeşleşme eğilimi içinde olmuşlardır. Onların bu eğilimi, doğaya ve insanlara hükmetmekten ziyade, doğal güçlerle işbirliği içinde olmayı, onlara saygı göstermeyi ve insanın da tümüyle doğanın bir parçası olmasını gerektiriyordu.

Çevreci hareketlerin ortaya çıkmasıyla birlikte, bu konuya duyarlı sanatçılar çevreci davranışlarını sanatsal platforma taşıdılar ve doğal döngüyü, süreçleri çalışmalarının temeli haline getirdiler. Joseph Beuys, çevreci hareketlerin sanatsal platforma taşınmasına, A. Sonfist Ekolojik sanat kavramının güncel bir sanat hareketine dönüşmesine öncülük etmiştir. Her iki sanatçı da yeryüzünün flora ve fauna dengesinin yeniden kurulması için önerilerini sanatsal yolla etkili bir biçimde dile getirmişlerdir.

Güncel bir çevresel sorun haline gelmiş bulunan küresel ısınma, Goldsworthy ve Eliasson tarafından, erime ve çözülme süreçleri temel alınarak sorgulanmış ve sanatçıların bu çalışmaları aracılığıyla da doğal dengenin bozuluşu konusunda etkili mesajlar verilmiştir.

Doğanın kendisinin, doğal süreçlerin ve döngülerin Çevresel Sanat aracılığıyla sanatsal platforma taşınması sanat, hayat ve doğa bütünlüğünün kurulması açısından önemli bir adımdır. Eski kültürlerde sanat kendiliğinden ve doğal bir biçimde yaşamın içinde yer alıyordu. İşlevsel, sanatsal ayrımı yoktu ve bunlar doğal bir bütünlük içindeydi. Bu organik bütünlük zamanla bozuldu. Bu ayrışmanın son aşaması modernizmin sanatı yaşamdan ve hayattan koparıp fildişi kulesine taşıyan kibirli, elitist tutumudur. Sanatı yeniden yaşamla ve doğayla bütünleştirmek için doğanın kendisini ve unsurlarını merkeze alan sanatçıların çabaları büyük önem taşımaktadır. Yeryüzünün ve üstünde yaşayan canlıların geleceği açısından bu türden çalışmalar gün geçtikçe daha da önemli hale gelecektir.

İnsanın doğa yasalarına aykırı her hareketi, onunla ilişkisini sorunlu hale getirir ve doğa, afet ve yıkımlarla kendi kurallarını hatırlatır. İnsan doğa ve yeryüzü ile arasında oluşan uzaklığı aşmak, yabancılaşmayı kırmak, barışı ve bütünlüğü yeniden kurmak zorundadır. Bu barışma sürecine, doğanın kendisini ve unsurlarını kullanan sanatçıların farkındalık yaratan, uyarı niteliğindeki çalışmalarının katkısı şüphesiz çok önemlidir.

## Kaynakça

- Atalay Aktuğ, C. (2003). Kent ve Doğa Sanatı: Andy Goldsworthy, *Sanat ve Çevre*, 7. *Ulusal Sanat Sempozyumu, 19-21 Eylül 2003, Ankara, Türkiye. Bildiriler içinde* (8-14). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (1998). *Araışlar – Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ateş, N. (2020). *Beş Duyumuza Hitap Eden Sanatçı: Olafur Eliasson*. Arttv. <https://www.arttv.com.tr/yazi/bes-duyumuza-hitap-eden-sanatci-olafur-eliasson-yazan-nurdan-ates>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat / Varlık Stratejileri*. (Çev: S. Atay Eskier, G. Erinç Yılmaz). Karakalem Kitabevi.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (Çev: E. Hoşsucu). Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: C. Çapan, S. Öziş). Remzi Kitabevi.
- Ögel, S. (1977). *Çevresel Sanat (Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama)*. İTÜ Mimarlık – Mühendislik Fakültesi Yayınları: 121.
- Singh, A. (2018, Aralık 11). *Sanatçı Olafur Eliasson Eriyen Buzulları Londra'nın Merkezine Yerleştiriyor*. Telegraph. <https://www.telegraph.co.uk/news/2018/12/11/artist-olafur-eliasson-installs-melting-icebergs-heart-london/>
- Türkay, B. (2018, Ekim 5). *Olafur Eliasson*. XOXO The Mag, Sonbahar/Kış 2017-2018. <https://www.xoxodigital.com/post/12383/olafur-eliasson-xoxo-74>

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## BABA-ÇOCUK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA İTAAT VE SANATTA KURBAN<sup>1</sup>

Rabia DEMİR<sup>2</sup>, Tansel TÜRKDOĞAN<sup>3</sup>

### ÖZ

*Ataerkil toplum düzeninde baba figürü toplumsal yapı, ailedeki hiyerarşik yapı ve otoriteyi simgeleyen toplumsal cinsiyet figürü olarak kurgulanmaktadır. Baba, toplumsal kurumlardan biri olan ailenin otoriter reisi olarak iktidarın denetim görevini üstlenir. Babanın otoriter kimliği çocuğun gelişiminde önemli bir rol oynar. Otoriter baba karşısında çocuk kendini gerçekleştiremezken babanın yokluğundan kaynaklanan otorite eksikliği de çocuğun sosyo-psikolojik gelişiminde ve kimlik inşasında bazı olumsuzluklara neden olabilmektedir. Otoriter baba ve çocuk arasındaki ilişki, insanlığın ortak meselelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Baba otoritesi ile karşılaşan çocuk otorite ile çatışma, otoriteye itaat, otoriteden kaçma, otosansür gibi farklı tavırlar sergileyebilmektedir. Baba otoritesine itaat eden çocuk, ya gönüllü olarak rıza göstermekte ya da sosyo-kültürel yapıya bağlı olarak rıza göstermek zorunda kalmaktadır. Bu çalışma otoriter baba figürü ve çocuk arasındaki ilişkiyi çocuğun bir davranış biçimi olarak sergilediği itaat kavramı bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışma, mitolojide ve dini anlatılarda karşılaşılana baba otoritesine rıza göstererek boyun eğen ve itaat eden çocukların babaları tarafından kurban edilmesinin sanattaki yansımalarına odaklanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Baba, Çocuk, İtaat, Kurban

<sup>1</sup> Bu makale Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Prof. Dr. Tansel Türkdoğan danışmanlığında yürütülen “Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Baba ve Otorite” adlı Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Dr. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü, Orcid No: 0000-0003-1475-9133, rabiad3547@gmail.com

<sup>3</sup> Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Orcid No: 0000-0001-2345-6789, tanselturkdogan@gmail.com

**Makale Geliş Tarihi:** 3 Ekim 2020 **Kabul Tarihi:** 14 Aralık 2020

## OBEDIENCE IN THE CONTEXT OF THE FATHER-CHILDREN RELATIONSHIP AND SACRIFICE IN ART

### ABSTRACT

*In patriarchal social order father figure is constructed as a gender figure symbolizing the social structure, hierarchical structure and authority in the family. As the authoritarian head of the family, one of the social institutions, the father undertakes the control of power. The authoritarian identity of the father plays an important role in the child's development. While the child cannot realize himself/herself before the authoritarian father, the lack of authority due to the absence of the father can also cause some negativities in the socio-psychological development and identity construction of the child. The relationship between authoritarian father and child is regarded inevitably as one of the common issues of humanity. The child confronted with the father's authority and s/he may display different attitudes such as conflict with authority, obedience to authority, escape from authority, and self-censorship. The child, who obeys the authority of the father either voluntarily gives consent or has to give consent depending on the socio-cultural structure. This study aims to consider the relationship between authoritarian father figure and child in the context of the concept of obedience that the child exhibits as a way of behavior. In this context, it focuses on the reflections of the sacrifice of children who submit and obey by consenting to the father's authority, as encountered in mythology and religious narratives, in art.*

**Keywords:** *Father, Child, Obedience, Sacrifice*

## Giriş

Birey doğuştan gelen kişilik özelliklerini toplumsal normlar çerçevesinde biçimlendirir ve ‘diğerleri’ ile ilişki kurarak kendi kimliğini oluşturur. Başka bir ifadeyle bireyin kendini inşasının ve kimlik oluşturma sürecinin, ‘diğerleri’ ile kurduğu ilişkiyle şekillendiği söylenebilir. Bireyin anne-baba ile kurduğu ilişki, ‘diğerleri’ ile kurduğu ilk ilişki olduğu için çocukluk dönemi, kimliğin ve kişiliğin biçimlendiği ilk yıllar olarak önemli bir yere sahiptir. Çocuğun ebeveynleri ile kurduğu ilişki onun aynı zamanda karşılaştığı ilk otoriteyi oluşturmaktadır. İlk kez otorite ile karşılaşılana ya da otorite eksikliğinden kaynaklanan bu dönemde yaşanan başarısızlık, hastalık, ölüm, korku gibi travmatik olaylar ya da mutlu ve başarılı geçirilen çocukluk bireyin hem otobiyografik belleğinin hem de kimliğinin oluşumunu etkilemektedir.

Ataerkil toplumda birey, aile, okul, ordu gibi mikro-iktidar biçimleriyle hem toplumsal cinsiyet rollerini öğrenmekte hem de onları içselleştirerek kurgulanmaktadır. Bu toplumsal kurumlar aynı zamanda bireyi gözetleyerek “denetim altında tutmaktadır” (Connell, 2017, s. 113). Ataerkil toplum bireyi denetim altında tutarken zor kullanmak yerine birçok söylem geliştirerek tahakküm altına alır (Civelek, 2013, s. 96). Bu söylemler toplumsal kurumlar aracılığıyla bireye öğretilmekte ve bireyin bunları içselleştirmesi beklenmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenildiği ve uygulandığı temel toplumsal kurumlardan biri olan aile, Michel Foucault’ya (2017) göre mikro-iktidar biçimlerinden biridir. Ataerkil toplum düzeninde iktidarın denetim mekanizmalarından biri olan aile ve ailenin reisi olan baba figürü, iktidar ile özdeşleştirilmektedir. İktidarın yetersiz kaldığı durumlarda denetim görevini baba üstlenir. Otorite üzerine çalışmaları ile tanınan Alexandre Kojève *Otorite Kavramı* (2007) isimli kitabında Skolastik veya Tanrıbilimsel Baba Kuramında ilk ve mutlak otorite olarak Tanrı’yı kabul etmiş, diğer otorite türlerinin hemen hemen hepsinin Tanrı’nın otoritesinin bir tür çeşitleri olduğunu söyleyerek birçok toplum ve kültürde babanın Tanrı/Kral, Devlet/Baba otoritesinin aile içindeki bir yansıması olarak görüldüğüne dikkat çekmiştir. Böylece ataerkil toplumda otoritesini ve gücünü iktidar ve dini söylemlerden alan babanın ona tabi olan ailenin diğer fertleri üzerinde hegemonya kurması söz konusudur. Güçlü olanın güçsüz olan üzerinde kurduğu hâkimiyet olarak tanımlayabileceğimiz hegemonyayı Gramsci (2011, s. 28) “egemen sınıfın, karşıt gruplar üzerinde zorunlu olarak uyguladığı zorlama” olarak tanımlamış ve politik toplumun zora (tahakküme) dayalı yapısının karşısında sivil toplumun hegemonya alanında gerçekleştiğine dikkat çekmiştir. Hegemonya ve tahakküm zıt kavramlar gibi görünse de Gramsci, zor ve rıza, tahakküm ve hegemonya kavramlarını birbirine yakın anlamda ele almıştır. Gramsci’ye göre devlet, “siyasal toplumda diktatörlük yani zor ile sivil toplumda ise ideolojisini kitlelerin rızasına dayandırması ile yani hegemonya ile tesis eder” (Aksoy ve Can, 2016, s. 66). Bu bağlamda baba-çocuk ilişkisini ele alırsak, babanın hegemonyasının kurulması ve devamlılığının sağlanması için çocuğun otoriter ideolojiye rıza göstermesi ve itaat etmesi önemli bir etken olarak kabul edilir.

Otorite, hegemonyasını ona itaat edenlerin rızası ile oluşturmaktadır. Bunun bir örneği olarak ataerkil toplumlarda çocuğun, ailenin reisi olarak baba figürüne ve otoritesine itaat etmesi gösterilebilir. Brown (2016, s. 67) Marx ve Engels'in ailedeki işbölümünü ele alarak, kadın ve çocukların erkeklerin mülkü olarak görüldüğüne ve erkekler tarafından baskılandığına, böylece erkeğin hegemonyasına tabi olan kadın ve çocukların itaat etmek zorunda kaldıklarına dikkat çeker. Ayrıca Brown (2016, s. 227), baba figürünün aile üzerinde tam bir otoritesi olduğunu ifade ederek bireyin kimliğinin oluşumundaki önemine dikkat çekmiştir. Otorite baba-çocuk ilişkisinde çocuk, "otorite ile çatışma", "otoriteye itaat", "otoriteden kaçma", "otosansür" gibi farklı davranış biçimleri sergileyebilmektedir. İtaati bir "boyun eğme" olarak tanımlayan Fromm'a (2001, s.11) göre insan itaat etmeye eğilimlidir. Ayrıca Fromm, kişinin devlete, kiliseye ve kamuoyunun gücüne itaat ederek kendini korunaklı ve güvende hissedeceğini belirtmiştir. İtaat etmeye eğilimli olan insanın itaat ettiği ilk otorite olarak baba otoritesine itaat eden çocuk, ya gönüllü olarak rıza göstermekte ya da toplumsal ve kültürel yapıya bağlı olarak rıza göstermek zorunda kalmaktadır.

Karacaoğlu'nun "Baba Demek, Çatışma Demek: Edebiyatın Temel Meselelerinden "Baba-Oğul İlişkisi" Ekseninde "Ulysses" (2013) adlı makalesinde söz ettiği gibi, insanlığın ortak bilincinin derinlerine kök salan baba-çocuk ilişkisi edebiyatın, sanatın hatta tarihin de temel meselelerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bu çalışmada, baba-çocuk arasındaki ilişki evrensel bir konu olarak kabul edilerek baba-oğul, baba-kız çocuğu gibi cinsiyete dayalı ifadeler yerine baba-çocuk ifadesinin kullanımı tercih edilmiştir. Çocuk kelimesi, 'küçük kız' ya da 'erkek çocuk' için değil 'evlat' ya da 'birey' kelimeleri yerine kullanılmıştır. Ayrıca çalışma, baba-çocuk ilişkisini, çocuğun baba otoritesine karşı aldığı bir tavır olarak itaat bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın örneklemini sanatta sıkça ele alınan konulardan biri olan *babaları tarafından kurban edilen çocuklar* oluşturmaktadır. Çalışmada, mozaik, minyatür, heykel, resim, opera, sinema, serigrafi ve fotoğraf gibi farklı sanat disiplinlerinden eserler nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel analiz ile incelenmiştir. Bu bağlamda incelenen sanat eserlerinin birçoğunun konusunu mitolojide ve semavi dinlerde anlatılan benzer söylenceler oluşturmaktadır. Çocuğun kurban edilmesinin anlatıldığı mitlerde ve dini anlatılarda ister kız çocuk olsun ister erkek çocuk ortak bazı noktalar dikkat çekmektedir. Bu söylencelerde çocukların kral ya da peygamber olan babalarının kendilerini kurban olarak sunmalarına rıza göstererek hem baba otoritesine hem de Tanrı'nın emrine itaat ettiği aynı şekilde babanın da Tanrı'nın buyruğuna rıza göstererek itaat ettiği görülmektedir. Hem çocuğun babaya hem de babanın Tanrı'ya itaat ettiği her iki durumda da kendinden daha güçlü olana karşı gösterilen itaat dikkat çekmektedir. Çocuklar babalarının verdikleri sözlerin ya da yaptıkları bir eylemin cezasını çekmeye razı olurken toplum için bedel ödemeyi, kurban edilmeyi kabul etmiş olmaktadır.

## Baba-Çocuk İlişkisinde Bir Tavrı Olarak İtaat

Çocuğun varlık nedeni olan anne ve baba aynı zamanda onun karşılaştığı ilk otorite olarak yetiştirilmesinde ve birey olarak kendini inşasında önemli bir yere sahiptir. Anne ve baba çocuğun bakımı, eğitimi, kişiliğinin kazandırılması gibi konularla sadece biyolojik varlığının değil aynı zamanda psikolojik kimliğinin oluşumunu da etkilemektedir. Çocuk anne ve babanın ilgi ve bakımına muhtaçtır. Bu ihtiyaca bağlı olarak da anne-baba otoritesini kabul etmektedir. Böylece anne-baba otoritesi çocuk için ‘güven duygusu’ ve ‘otoriteye itaati’ beraberinde getirmektedir.

Birey çocukluktan itibaren aidiyet, ideoloji, güç ve çıkar ilişkileri, meşruiyet, iktidar ve hegemonya ile kurduğu ilişkilerle kimliğini oluşturmaktadır (Başat, 2006, s. 89). Bu süreçte bireyin kişiliği bedeni aracılığıyla kurgulanmaktadır. Beden ise iktidar tarafından çeşitli kurumlar aracılığıyla denetlenmektedir. Foucault *Hapishanenin Doğuşu*’nda iktidarın bireyi bedeni ile denetlediğini söylerken bireyin de rızasına dikkat çekmektedir. Foucault’a göre, toplumsal yapıyı ve toplumsal cinsiyeti düzenleyen iktidar, bedeni ‘zor’ kullanmak yerine ‘rıza’ ile tahakküm altına alarak denetlenmektedir. İktidar bunu yaparken hem ideolojik söylem geliştirmekte hem de mekânı ve gündelik yaşamı düzenleyerek bedeni bastırmakta, terbiye etmekte aynı zamanda onu çalıştırarak, arzu yaratarak, ya da bilgi üreterek denetlenmektedir (2017, s. 63). Akay’a (2016, s. 40) göre, Foucault’da iktidar bu denetimi, bedeni biçimlendirerek, şekillendirerek yaparken insanları susturmak yerine konuşmalarını istemekte böylece düşüncelerini de öğrenerek yönlendirmektedir. Böyle bir tahakküm hem rızayı beraberinde getirmekte hem de bireyin itiraz edemeyeceği bir şekilde otoritenin daha derine nüfuz etmesini sağlamaktadır. Akay, Foucault’nun iktidarı “bir baskı aracı değil, güçler ilişkisi” olarak tanımladığını böylece iktidarın devlet formu veya resmi ideoloji gibi belli bir biçim ya da forma sahip olmadığına, şekilsiz ve birçok mikro-iktidar biçimlerinden oluştuğuna dikkat çekmektedir. Ayrıca Akay (2016, s. 26) iktidar ve bireyin tahakküm altına alınmasını şöyle açıklamaktadır: “İktidar; sadece bizi itaat etmeye zorlayan bir mekanizma değildir, aynı zamanda eskiden beri ve bilhassa Hristiyanlıktan beri bizi gerçeği söylemeye iten, kim olduğumuzu, ne düşündüğümüzü, nasıl hareket ettiğimizi, hangi suçlara meyilli olduğumuzu, nasıl başkalarıyla ilişkiye geçtiğimizi öğrenmek için bizi itirafa doğru iten bir mekanizmadır.”

Foucault bireyin toplumsal mekanizmalarla gözetlenmesini modern hapishane sisteminin doğuşunu anlatırken kullandığı “Panoptikon” metaforu ile açıklamaktadır. “Pan; bütün” ve “opticon: gözlemlemek” kelimelerinden oluşan panoptikon, göz önündeki yer anlamına gelmektedir. 1790’de Jeremy Bentham tarafından hazırlanmış olan hapishane projesinde gözetleme kulesindeki gözetleyici, mahkûmları sürekli olarak gözetim altında tutabilecek biçimde yerleştirilmiştir. Panoptikon dairesel plandaki bir bina ve merkezinde bulunan gözetleme kulesinden oluşmaktadır. Kulenin etrafını gören geniş pencereleri bulunmaktadır. Bina ise mahkûmların kaldığı hücrelere bölünmüştür. Gardiyan geriden gelen ışıkla birlikte tek bir mahkûma baktığında diğerlerinin silüetini görmektedir. Foucault bunu “kafes sayısınca bireyselleşmiş ve tek başına olan oyuncunun olduğu ve sürekli olarak görülebildiği bir tiyatroya” benzetmektedir (2017, s. 285). Mahkûmlar ise

kule de kendilerini gözetleyen birinin olup olmadığını hiçbir zaman bilmemelidir. Böylece ne zaman, nasıl ve kim tarafından gözetlendiğini bilmeyen mahkûmlar, her an gözetlenebilecekleri düşüncesine sahip olmalıdırlar. Panoptikon birçok insanı aynı anda tek bir insan tarafından görünebilir kılması ile iktidarın gözetlenebilir nesnesi haline getirmektedir. Bu durumda iktidar aile, okul, ordu, hapisane gibi toplumsal mekanizmalarla bireyin bedenini gözetleyerek onu denetlemektedir. Böylece birey, tıpkı mahkûmlar gibi gözetlendiğini, denetlendiğini düşünse bile bunun kim tarafından nasıl yapıldığını bilmemekte ve sisteme uyum sağlamaktadır.

İktidar bedeni denetlerken çeşitli söylemler geliştirmektedir. Bu söylemler ataerkil toplumlarda toplumsal cinsiyet rolleri ile kurgulanmakta ve içselleştirilmektedir. “Bir toplumun ya da kültürün kadın ve erkeğe yüklediği anlamlar ve onlardan beklenen davranışlar bütünü” (Bayhan, 2012, s. 153) olarak tanımlayabileceğimiz toplumsal cinsiyet, henüz çocuklukta bireyin kimliğinin oluşumunu şekillendirmektedir. Giddens toplumsal cinsiyeti, toplumun ‘erkeklik’ ve ‘kadınlık’ kavramını nasıl ele aldığı ve bu kavramlardan ne beklediği (aktaran Bayhan, 2012, s. 155) şeklinde tanımlar. Benzer şekilde Connell, toplumsal kurumlar aracılığı ile kadın ve erkekten “cinsiyet rolü” yani “erkek rolü/eril rol” ve “kadın rolü/dişil rol” (2017, s. 85) sergilemelerini beklemek şeklinde tanımlamıştır. Toplumsal cinsiyet çocukluktan itibaren kadını anne ve eş, erkeği baba ve otorite olarak kurgulamakta ve onlardan beklenen davranış modelleri konusunda algı yaratmaktadır. Connell bu algıda toplumun erkeği “hegemonik erkeklik”, kadını ise “ön plana çıkarılmış kadınlık” (2017, s. 268) ile şekillendirdiğini böylece kadından kadınlığı içselleştirerek erkeğin hegemonyasına tabi olmasını beklediğine dikkat çekmektedir. Burada aynı şeyi çocuk için de söylememiz mümkündür; toplum ebeveynlerinin bakım ve sevgisine ihtiyaç duyan çocuğun özellikle ailenin reisi olarak babanın hegemonyasına tabi olmasını ve ona boyun eğerek itaat etmesini beklemektedir.

Connell’ın “hegemonik erkeklik” olarak tanımladığı erkeklik rollerinden biri olan baba otoritesini Say (2015, s. 140) “[s]alt yöneten ve yönetilen ilişkisine indirgenemeyecek karmaşık bir sosyal ilişkiler bütünü” olarak tanımlamıştır. Bu ilişkilerin sosyo-kültürel yansımaları, Antik Yunan’dan günümüze hemen hemen her toplumda ve kültürde görülebilmektedir. Roma ve Mezopotamya’da babası hayatta olan bir erkek, kendisi baba olsa dahi aile reisi sayılmamaktadır. Babanın ölmesi durumunda ise aile reisliği ailenin en büyük oğluna geçmektedir. Antik Yunan’da bazı sitelerde baba otoritesine sınırlar getirilmiş olsa da baba, çocuklarını cezalandırma ve satabilme hakkına sahiptir. Benzer şekilde Çin’de baba, gerek gördüğünde çocuklarını satabilmektedir. İran’da kadın ve çocukların babaya karşı itaati mutlak kabul edilmektedir. Çocuğun babaya karşı gelmesi ise cezalandırılmasına neden olmaktadır. Babil hükümdarı Hammurabi tarafından hazırlanan kanunlara göre babasını döven bir çocuğun eli kesilerek cezalandırılmalıdır. Benzer şekilde bazı toplumlarda ise baba otoritesine karşı gelen çocuk ceza ile yetinilmeyerek toplum tarafından dışlanmaktadır (Demir, 2012, s. 38-42). Geleneksel Türk aile yapısının da otoriter baba figürü ile şekillenen hiyerarşik bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde geniş aileler yerini çekirdek ailelere bırakmış olsa



da özellikle Anadolu’da erkek çocuk ailenin güvencesi ve soyun devamı olarak görülürken evin en yaşlı erkeği de ailenin otoritesi kabul edilmekte, ailenin tüm bireylerinin babanın hegemonyasına tabi olması beklenmektedir.

Çocuk için otoritenin önemine değinen *Otorite* kitabının yazarı Richard Sennett (2005, s. 27) otoritenin herkesin gerek duyduğu “temel bir gereksinim” olduğuna vurgu yaparak özellikle çocukların “kendilerine yol gösterecek ve güven verecek bir otoriteye” ihtiyaç duyduklarına dikkat çekmiştir. Toplumsal cinsiyetin çocuktan baba otoritesine itaat etmesini beklemesinde geliştirdiği söylemlerden biri, otoriter babanın çocuğunun ihtiyaç duyduğu ‘iyi bir rol model’ olarak kabul edilmiş olmasıdır. Çocuğun başarılı olması, ‘iyi bir yol göstericiye/rol modele’ sahip olmasına, benzer şekilde başarısız olması da ‘iyi bir yol göstericiye/rol modele’ sahip olmamasına bağlanır. İyi bir yol gösterici olan baba, çocuk için; “arkadaş, öğretmen, eğitmen kısaca tam anlamıyla bir rehberdir” (Parla, 2018, s. 52). Benzer şekilde Oktan ve Akyol da, otoriter babayı yapıcı ve yol gösterici bir öğretmene benzeterek bir babanın çocuğunun nerede, kimlerle çalışacağı, ne iş yapacağı, nerelere gidebileceği, dini nasıl yaşaması gerektiği, boş zamanını nasıl geçireceği, kime âşık olacağı ve kiminle evleneceğine kadar her türlü kararda hegemonya hakkını elinde bulundurduğunu böylece, oğulun makbul bir erkek olarak inşa edilmesinde bir anlamda müteahhitlik ettiğini belirtmişlerdir (2016, s. 101).

Bu algıya bağlı olarak, iyi bir rol göstereni olmayan çocuğun kolaylıkla yanlış yapabileceği düşüncesi ve geçirilen kötü çocukluk döneminde yaşanan travmatik olayların birey üzerindeki etkisi, Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* (2015) romanının ana karakteri C.’de açıkça görülmektedir. Babasından nefret eden ve onu öldürmeyi isteyen C. bunu başaramadığı gibi tıpkı Freud’un “Oidipus Kompleksi”nde olduğu gibi babası ile bir özdeşleşme de gerçekleştirememiştir. Oidipus Kompleksi’nin Freud’un otoanalizlerinde ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır; Freud, bu otoanalizlerinde annesine âşık olduğunu ve babasını kıskandığını itiraf etmiştir (Jaccard, 2016, 15). Ayrıca Freud, dünya edebiyatının önemli yapıtlarından Sophokles’in “Kral Oidipus”, Shakespeare’in “Hamlet” ve Dostoyevski’nin “Karamazov Kardeşler” yapıtlarında geçen baba katli üzerinden baba-oğul ilişkisini inceleyerek “Oidipus Kompleksi”ni geliştirmiştir. Adını Sophokles’in “Kral Oidipus” adlı tragedyasından alan bu kompleks, erkek çocukların annelerine âşık olması ve anneye karşı beslenen cinsel arzular nedeniyle babalarından önce nefret etmeleri, kendisini baba ile özdeşleştiren ve onun yerine geçmek isteyen çocuğun bunu yapamayacağını kabul ederek baba ile özdeşleşmesi, babanın davranışlarının içselleştirilerek erkek cinsel kimliğini kazanmaya başlaması (Freud, 2018, s. 17-18) olarak özetlenebilir. Çocuğun babanın gücünü kabul etmesinde babaya karşı duyulan korkunun da etkisi vardır. Böylece Oidipus Kompleksini çözümlen çocuk, babaya karşı beslediği düşmanca dürtülerini ve nefret duygularını bilinçdışına itmektedir. Freud “Oidipus Kompleksi”ni çözümlerken “bir erkek çocuğun babasıyla olan ilişkisini kararsız bir ilişki” olarak tanımlar (2018, s. 17). Ayrıca çocuk, “bir rakip olarak babadan kurtulmayı isteyen bir nefrete ilaveten genel olarak ona şefkat de duyar. Bu iki zihinsel tutum birleşerek babayla özdeşleşmeyi ortaya çıkarır” (Freud,

2018, s. 17). Baba ile özdeşleşemeyen çocuk ise C.'de de olduğu gibi çevresine yabancılaşarak, uyumsuz olmakta ve tutunamamaktadır. Benzer bir durum Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (2014) romanında da karşımıza çıkar. Doktor Ramiz romanın ana karakteri Hayri İrdal'da baba kompleksinin olduğunu, babayı aşamayan ve onunla özdeşleşemeyen İrdal'ın hep çocuk kalarak hayata tutunamadığı gibi kendine sürekli baba yerine koyabileceği figürler aradığını söyler. Hem C.'nin hem de Hayri İrdal'ın başarısızlığının ve tutunamamasının nedeni Oidipus Kompleksini çözememelerine bağlanmıştır. Böylece her ikisi de baba ile bir özdeşleşme gerçekleştirememiştir. Baba ile çatışma yaşayan ve onunla özdeşleşemeyen çocuk babayı aşmayı başaramayacak ve bir türlü kendini gerçekleştiremeyecektir. Freud, “sanki başarının temeli babadan daha öteye gitmekmiş gibi ve babanın aşılması her zaman yasakmış gibi cereyan eder her şey” (aktaran Jaccard, 2016, s. 21) diyerek çocuğun kendini gerçekleştirmesinde baba ile özdeşleşerek Oidipus kompleksini çözümlenmesi ve babayı aşması gerektiğine vurgu yapar.

Ataerkil güç ilişkisini kendi varlığında içselleştiren bir toplumsal cinsiyet figürü olarak baba otoritesi, Gerard Mendel'in (2005, s. 30) otorite tanımıyla, güç kullanmadan, fiziksel zorlama ve tehdide başvurmada tabii olanların itaatini sağlayan iktidara dönüşmektedir. Bir şeye inanmanın uygulaması olan itaat, içten gelen bir boyun eğme ve rıza ile inanmanın dışa yansımadır (Özkan ve Polat, 2016, s. 140) ve insanlık tarihi boyunca bir erdem olarak kabul edilmiştir (Fromm, 2001, s. 13). Dolayısıyla çocuktan beklenen otoriter babaya itaat etmesidir. Otoriter baba gücünü ona gönüllü ya da zorunlu olarak itaat eden çocuğun varlığından almaktadır. Sosyolog Marx Weber, “bir kişiye rızası dışında herhangi bir şeyi yaptırabilme gücünü iktidar, rıza ile sağlanan iktidarı ise otorite” (aktaran Küçükalp, 2001) olarak tanımlayarak otoritenin gücünü rızadan aldığına dikkat çeker. Burada çocuğun baba otoritesi karşısında boyun eğmesi, rıza göstererek itaat etmesi otoriteyi güçlendiren etken olarak görülür. Aynı zamanda baba figürü “güven, üstün bir yargılama gücü, disiplin uygulama yeteneği ve korku uyandırma kapasitesi” (Weber, 2018, s. 30) ile otoritesini güçlendirmekte ve çocuk bu güce itaat etmek zorunda kalmaktadır.

İtaatte, Özkan ve Polat'ın tanımıyla “gönüllü bir boyun eğiş” (2016, s. 140) söz konusudur. İtaati ‘içe dönük itaat’ ve ‘dışa dönük itaat’ olarak iki biçimde ele alan Fromm (2001, s. 10) dışa dönük itaati bir insana, kuruma ya da güce yönelik boyun eğme olarak tanımlamaktadır. Fromm bu boyun eğmede ‘otorite’ ve ‘vicdan kavramlarını öne çıkararak itaatın kaynağını ‘otoriter vicdan’ ve ‘insani vicdan’ kavramları ile ele alır. Otoriter vicdan, bireyin karşısındaki kişi, kurum ya da gücü hoşnut etmeye gönüllü olması, ondan onay almayı beklemesiyken insani vicdan, kişinin dışındaki herhangi bir güçten bağımsız olarak yaptığı gönülden itaattir. Fromm'un otoriter vicdan kavramı Freud'da çocuk tarafından korku nedeniyle kabul edilen içsel emirleri ve babanın yasaklamalarını içeren “Üst benlik” (süper-ego) kavramı olarak karşımıza çıkar: “Eğer baba zor, sert ve zalimse süper-ego bu özellikleri ondan alır ve egoyla onun arasındaki ilişkilerde

bastırılması gerekir” (Freud, 2018, s. 19). Dolayısıyla Freud’da Süper-ego, baba figürünün ve toplumsal düzenin içselleştirilmesidir.

Freud’da anne-baba ve çocuk arasındaki otorite ilişkisinde çocuk, hem anne-babayla rekabet halindedir hem de onların bakım ve şefkatine ihtiyaç duymaktadır. Çocuk, tek başına yaşamını sürdürmedeki güçsüzlüğünün farkında olduğu için ebeveynlerinin gücüne âşıktır. Çocuğun bu durumunu Freud, “otorite aşkı” (2018, s. 18) olarak tanımlamaktadır. Benzer şekilde Sennett (2005, s. 14), çocuğun anne ve baba otoritesine karşı güven duyduğunu ve hiçbir çocuğun bakım duygusu olmaksızın büyüyemeyeceğini kabul etmektedir. Sennett ayrıca çocuğun güven ve bakım duygularının da duygusal yarar ile ilişkili olduğuna dikkat çekmektedir. Bu noktada Sennett, aynı durumun yetişkin bireyler için geçerli olmadığını belirtmiştir. Tıpkı çocukta olduğu gibi yetişkin bir bireyin otoriteye karşı duygusal yarar peşinde olmasının, onları “uysal birer köleye” çevirebileceğini söylemektedir (2005, s. 14). Yetişkin bir birey ebeveyn otoritesine karşı çocuktan farklı bir davranış içerisinde olmalıdır. Çünkü yetişkin bir birey artık ebeveynin bakım, ilgi ve korumasına muhtaç değildir.

### **Kurban Ritüeli ve Sanatta Kurban İmgesi**

Hemen hemen her toplumda var olan ve kökeni Paleolitik döneme kadar uzanan kurban ritüeli sanat tarihinde çok sık ele alınan konulardan biri olarak sanatın her döneminde ve her formunda görülmektedir. Antik Yunan erken dönem vazo resimlerinden günümüze rölyef, mozaik, heykel, gravür, fresko ve tuval resimlerinde tema olarak karşımıza çıkan kurban, çağdaş sanatta performans ve fotoğraf gibi yeni formlar ile ele alınmaktadır. Kurban Mezopotamya uygarlıklarından, Antik Mısır, Hint, Çin ve İran’a kadar geniş bir coğrafyada tüm pagan ve semavi dinlerde var olan bir ritüeldir (Çetin, 2009, s. 200). Kurban ritüelinin kökenine dönük geliştirilen teoriler ‘teoloji’ ve ‘bilimsel’ teoriler olmak üzere ikiye ayrılır. Teoloji kaynaklarını kutsal kitaplar oluşturur. Bilimsel teoriler ise 20. yüzyılda yapılan araştırmalarla ortaya atılmıştır. Bu araştırmalara göre psikolojik, sosyolojik ve antropolojik açılarından ele alınan kurban teorilerini Çetin (2009, s. 200), “hediye teorisi, komünyon teorisi, ilişki teorisi, büyü teorisi, psikanalitik teori, mimetik teori, analitik teori ve arketip teoriler” şeklinde incelemektedir.

Teolojide kutsal bir eylem olarak kabul edilen kurbanın, tanrıları memnun etmek, tanrılara ait olanın geri verilmesi, kötülüklerden korunmak, şükran duymak, tanrıdan bir şeyler istemek, ölümlerin ruhlarına hediye sunmak, bir günahtan dolayı af dilemek ve bağışlanmayı istemek gibi farklı nedenlerinin yanı sıra doğum, bayram ve tören gibi herhangi bir olayı kutlamak, bir şeyin gerçekleşmesi için bir adakta bulunmak gibi çeşitli nedenleri vardır (Çetin, 2009, s. 202). Kurban ritüelinde boğa, koyun, kuzu, at gibi hayvanların yanı sıra pirinç, buğday un gibi tahıllar, şarap ve kan hatta insanlar kurban olarak sunulmuştur. Dilimize İbranice ‘korban’ sözcüğünden geçen kelime, Türk Dil Kurumu’na göre “dinin buyruğunu veya bir adağı yerine getirmek için kesilen hayvan” anlamına gelmektedir. Kurbanı, “ilah olarak kabul edilen ya da yüceltilmiş bir varlığa

sunulmak üzere kesilen canlı hayvan” olarak tanımlayan Kahyaoğlu (2008, s. 104), çok tanrılı dinlerde kurban kesmenin, “kutsal bir eylemde bulunmak ya da bir şeyi kutsallaştırarak onu tanrılar dünyasına katmak” anlamına geldiğine de vurgu yapmaktadır.

Kurban çoğu kültürde benzer anlam ve nedenlere dayanırken uygulamada bazı farklılıklar görülmektedir. İnsanın kurban edildiği Antik Mısır, Aztekler, Mayalar, Keltler ve Sami kabilelerinde, kurban edilecek kişinin seçimi, kurban etme eylemi ve kurbanın sunulma biçimi birbirinden farklıdır. Mayaların, esir aldıkları bir düşmanı kurban etmeleri, Antik Mısır’da çocuklar veya bakire genç kızların kurban olarak sunulması, Antik Yunan’da ölen kişi ile birlikte eşyaları, eşi ve kölelerinin de gömülerek kurban edilmesi kurban edilecek kişinin seçimindeki farklı nedenlere örnek olarak gösterilebilir (Karaca, 2018). Kurban edilme biçiminde kurban edilen kişinin başına sert bir cisimle vurulması, boynunun kırılması, derisinin yüzülmesi, henüz ölmeden kalbinin veya başka bir organının çıkarılması (Mayalar) ya da ölüme terkedilmesi (Antik Mısır’da kurban için seçilen insanların Nil Nehri’ne bırakılması) bu farklılıklardan bazılarıdır. Kurban sunma biçimine gelince, bazı kültürlerde insan, hayvan ve bitkilerin bir bölümü ya da tamamı yakılırken kimi kültürlerde kurbanın kanının tören alanına döküldüğü görülmektedir (Öğüt, 2016, s. 2115).

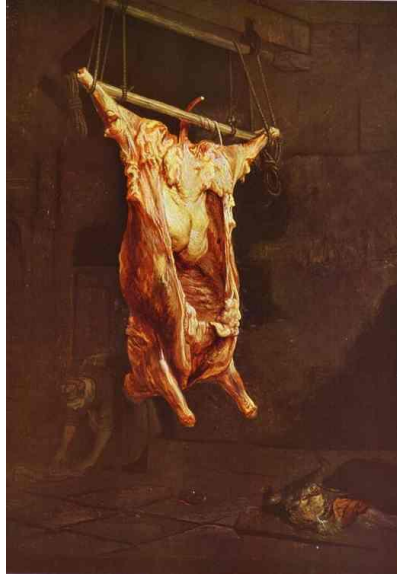
Kurbanda önemli uygulamalardan birinin *ilk ürünün* kurban edilmesi olduğu görülmektedir. Yılın ilk tarım ürününün, sürünün ilk hayvanının, ailenin ilk erkek çocuğunun kurban edilmesinde, tüm bunların aslında “Tanrı’ya ait olduğu ve Tanrı’ya ait olanın ona geri verilmesi düşüncesi” yatmaktadır. İlk ürünün Tanrı’ya sunulması Habil ve Kabil (Tevrat’ta Kayın) -ilk ürün ve ilk hayvanın kurbanı-, İbrahim ve İsmail (Tevrat’ta İshak) -ilk oğul’un kurbanı- hadiselerinde görülmektedir. İlk ürünün Tanrı’ya sunulmasına örnek oluşturan her iki hadise de Eski Ahit’te ve Kur’an-ı Kerim’de anlatılır. Habil ve Kabil, Âdem ve Havva’nın ilk çocuklarıdır. Çoban olan Habil ve çiftçi olan Kabil ilk ürünlerini Tanrı’ya sunarlar. Habil’in sunusu kabul edilirken Kabil’inin kabul edilmemesi üzerine Kabil kardeşini kıskanır ve onu öldürür. Habil ve Kabil’in Tanrı’ya sundukları bu ilk ürünler Kurbanın da ilk örneği olarak kabul edilmektedir.

Yahudilikte Hz. İbrahim’le başlayıp, İshak ve oğlu Yakup’la devam eden kurban Tanrı’ya bağlılık, saygı göstermek, Tanrı’nın teveccühünü kazanmak, verdiği nimete şükretmek ve af dilemek amacıyla kanlı ve kansız olmak üzere iki türdür. Kanlı kurban hayvan kesmeyi, kansız kurban ise çeşitli yiyecek ve içeceklerin takdimini kapsar. Hristiyanlıkta kurban sunma ritüeli bulunmaz. Âdem ve Havva tarafından işlenmiş ‘İlk Günah’ yüzünden insanların günahkâr olarak doğduğuna inanılır. İnsanların bu günahını temizlemek için Tanrı, kendi oğlu İsa’yı dünyaya göndermiş, insanlığın günahını temizlemek için onu kurban etmiştir. “Lekesiz kuzu” olarak da anılan İsa’nın Romalı askerler tarafından çarmıha gerilmesi, insanların günahlarına karşı kefarete kabul edilmiştir. Böylece İsa, Tanrı’ya sunulan son kurbandır. İsa havarileri ile yediği son akşam yemeğinde ekmeğin kendisinin etini, şarabın da kanını temsil ettiğini şöyle ifade eder: “İsa ekmeğe aldı, şükran duası edip parçaladı şakirtlere verdi ve dedi: Alın, yiyin, bu benim bedenimdir. Ve bir kâse alıp şükretti, onlara vererek dedi: Bundan hepiniz için.

Çünkü bu benim kanım, günahların bağışlanması için birçokları uğrunda dökülen ahdin kanıdır.” (Yeni Ahit/Matta/26, 27, 28).



**Resim 1.** Francisco de Zurbarán, Tanrı'nın Kuzusu, 1635-1640, Prado Müzedi, Madrid.  
(<https://www.sanatabasla.com/2015/08/agnus-dei-zurbaran/>)



**Resim 2.** Rembrandt, The Slaughtered Ox, 1638.  
(<https://geraldthomasblog.wordpress.com/2009/07/>)

Tanrı'ya sunulan son kurban olarak İsa, Francisco de Zurbarán tarafından yapılmış olan resimde siyah bir fon içerisinde ayaklarından bağlanmış kurbanlık kuzu betimlemesinde görülür. Resimdeki kuzu, Latince Agnus Dei “Tanrının Kuzusu” anlamına gelmekte ve İsa'yı temsil etmektedir. Kuzu, sakinliği ile kurban edilmeye razı, hazır haldedir bu haliyle İsa'nın alçakgönüllülüğünün ve uysallığının bir sembolüdür (Yılmazok, 2015). Ayrıca Avrupa resim sanatında sıkça ele alınan “Son Akşam Yemeği”, “İsa'nın çarmıha gerilmesi”, “karkasa gerilmiş hayvan” betimlemeleri de insanlığın günahları adına kendini kurban olarak sunan İsa ile özdeşleştirilir. Bu özdeşliğin bir örneği de

Rembrandt'ın kurban edilmiş ve bir karkasa geçirilmiş öküz resimlerinde görülür. Özkan'ın (2015, s. 53) belirttiği gibi karkasa geçirilmiş kurban resimleri “tasvirlerle sembolik anlamlar yükleme ve bu yolla ahlaki dersler verme geleneğinin görsel açıdan artırılıp saflaştırılmış bir halini ortaya koyar.”



**Resim 3.** Hermann Nitsch, 1st Actions (İlk Eylem), 1962  
(<https://cvltnation.com/art-transgression-6-historic-performances-will-totally-freak/>)

Hristiyanlıktaki kurban inancı, 1962’de ilk performansını gerçekleştiren Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch’in kanlı eylemlerinde yeniden karşımıza çıkar. Bu ilk performansta Nitsch, katharsis halindedir, yardımcılarını izleyici önünde kestikleri bir koyunun/kurbanın bağırsaklarını çıkararak, kanını sanatçının üzerine dökerler. Sanatçının eylem olarak isimlendirdiği ve numaralandırdığı bu performanslar “Freud’un psikolojik çözümlenmelerine (saldırganlık) ve hareketli soyut resme gönderme” (Atakan, 2008, s. 43) yapsa da hem hayvanların kanının akıtılması hem de çarmıha gerilmiş insanlar, İsa’nın kurban olarak sunulması inancının bir yansıması olarak yorumlanmaktadır.

Bu eylemleri genel olarak “Orgien Mysterien Theatre (Ayinler ve Gizemler Tiyatrosu) olarak adlandıran Nitsch, bu ilk performanstan sonra çeşitli hayvanları keserek, parçalamaya devam eder. Hayvanların iç organlarını kimi zaman yerde ya da bir masanın üstünde yatan kimi zaman çarmıhta gerilmiş halde olan insanların vücutlarına sarar, onlara hayvanın kanını içirir. Sanatçı ayrıca resimlerini de bu törenlerde kesilen hayvanların kanları ile yapmıştır. Nitsch’in performanslarını “Ayin, Kurban ve Sanat” başlıklı yazısında ele alan Kahraman (2009), dinsel bir anlam taşıyan ve ayin anlamına gelen ‘orji’ sözcüğünün modern çağlarda “ortak/toplu cinsel eylemlere” de verilen bir ad olduğuna dikkat çekerek Nitsch’in geniş katılımlı orjilerini, dinsel ve gizemli olanla, cinsel olanın yani insanın ilkel çağlardan, dinsel yapılardan gündelik hayata, bilinçaltına taşıdıklarının sorgulanması olarak yorumlar. Ayrıca aynı yazıda “cinselliğin, kurban olma/edilmeyle ilişkisi, cinselliğin bir bedensel süreç olması, cinsellikte bedeninin karşı tarafa açılması, her bedenin kendi içinde sakladığı iktidarın çözülmesi”nin Nitsch’in sorguladığı gerçeklikler arasında bulunduğunu söyler.



**Resim 4.** Sami Yetik, Kurban Bayramı, 1936, Kontrplak üzerine yağlıboya, 64.50 x 55.00 cm.  
(<https://artam.com/muzayede/317-online-muzayede/sami-yetik-1878-1945-kurban-bayrami>)

İslâm inancına göre ‘Beş Emir’den biri olan kurban Hz. İbrahim’in İsmail’i kurban etmesine dayandırılır. Bayram olarak da kutlanan kurbanda, her yıl yüz binlerce Müslüman Mekke’ye yaptıkları Hac ziyaretinde kurban keserek, Hz. İbrahim ve İsmail’in yaşadıklarını anarak Allah’a teslimiyetlerini sunarlar. Türk resim sanatında kurban bayramının ele alındığı resimlerden biri Sami Yetik’in 1936’da yaptığı ‘Kurban Bayramı’ isimli resimdir. Resmin merkezinde kurbanlık koyunlar ve kurban kesilmesini izleyen çocuklar yer alır. Resimde kurbanlık üç koyun ve ikisi erkek biri kız üç çocuk görülmektedir. Resmin sağ orta kısmında eğilmiş bir adam kurban kesmekte, sol üstte görülen kız çocuğu kurban kesilmesini kapı aralığından izlemektedir.



**Resim 5.** Cihat Aral, Kurban, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 81x100 cm.  
(<http://www.leblebitozu.com/yasayan-20-turk-ressam-ve-tablolari/>)



**Resim 6.** Cihat Aral, Kurban, 2012, Tuval üzerine yağlıboya  
(<https://twitter.com/sunayakin/status/433975229048950784>)

Cihat Aral'ın 2012'de yaptığı "Kurban" serisi resimlerinde ise düğün töreninde kesilen adaklık kurbanlar görülür. Aral'ın resimlerindeki kurbanların gözleri kırmızı bir kurdele ile bağlanmıştır. İslam dininde Hz. İbrahim'in İsmail'i kurban edeceği sırada gözlerini bağlamasına dayanan bu gelenek günümüzde hala devam etmektedir. Bu geleneğin devam ettirildiği çoğu yerde kurbanın gözleri beyaz bir tülbentle bağlanırken Aral, kurbanın ve gelinin gözlerini kırmızı kurdele ile bağlamıştır. Bu bağlamda sanatçı kurbanın kesildiğini görerek korkmaması için mi gelinin gözlerini bağlı olarak betimlemiştir, yoksa gelini istemediği bir evlilik yaptığı için kurbanlık koyuna mı benzetmiştir soruları akla gelmektedir. Resme dikkatli bir şekilde bakıldığında gelinin küçük olduğu fark edilir. Kurban serisinde Güneydoğu'daki çocuk gelinlerin dramını betimleyen Aral'ın diğer resminde birden çok gelin ve damat, ön planda davul ve zurna çalan müzisyenler ve kurban olarak kesilen koyunlar görülür. Aral'ın kurban serisindeki resimlerin bu yönüne dikkat çeken Özsezgin (2012) bu resimlerin kurbanlıkların yanında, Anadolu'da yaygın olarak görülen çocuk gelinler olgusu ile bağlantısına dikkat çekerek "çocuk gelinlerin de töre kurallarına adanmış birer kurban" olduğuna vurgu yapar.

### **Sanatta Babaları Tarafından Kurban Edilen Çocuk Teması**

Çocuktan beklenen bir tavır olarak otoriteye itaati mitolojide ve semavi dinlerde anlatılan kurban ritüellerinde görmek mümkündür. Baba otoritesine itaat eden ve kurban edilmeye razı olan çocuğa örnek olarak Truva Savaşı'nda Aka ordusunun komutanı Agamemnon'un kızı İphigenia'yı kurban etmesi gösterilebilir. İphigenia'nın Artemis'e kurban edildiği bu olayda, İphigenia'nın baba otoritesine karşı çıkmadan emirlerine itaat etmesi dikkat çekmektedir. Bulfinch'in (2012, s. 187) anlattığı mite göre Troya'ya karşı sefere çıkmaya hazırlanan Yunanlı askerler Agamemnon önderliğinde birleşerek iki yıl süren uzun bir hazırlık yapmış ve Boeotia'daki Aulis Limanı'nda toplanmıştır. Hazırlıklar sırasında avlanan Agamemnon, Artemis (Diana) için kutsal sayılan bir geyiği



öldürmüştür. Buna karşılık Artemis, Agamemnon'un ordusuna salgın hastalık vererek, rüzgârın çıkmasını engelleyerek gemilerin/ordunun limandan ayrılmasına engel olmuştur. Kâhin Kalkas tüm bunlara neden olanın Artemis'in öfkesi olduğunu, Tanrıçanın sunağında bir bakirenin kurban edilmesi gerektiğini Artemis'in öfkesinin ancak bu şekilde geçebileceğini söylemiştir. Bu bakire ise Artemis'in geyiğini avlayan Agamemnon'un kızı İphigenia'dır. Agamemnon istemese de kızını kurban etmeye razı olmuştur. İphigenia'a sessizce kaderine boyun eğmiş, tam kurban edileceği sırada Artemis ona acımış ve sunaktan alarak yerine dişi bir geyik bırakmıştır.



**Resim 7.** İphigenia'nın Kurban Edilmesi, Helenistik dönem heykeli.  
(<https://doganalpdemir.com/2016/09/14/kurban/>)



**Resim 8.** Yorgos Lanthimos, Kutsal Geyiğin Ölümü Filminden bir kare, 2017.  
(<https://www.filmloverss.com/kutsal-geyigin-olumu-the-killing-of-a-sacred-deer/>)

Yorgos Lanthimos'un 'Kutsal Geyiğin Ölümü' (2017) filmi İphigenia'nın kurban edilmesi mitinden esinlenmiştir. Filmde Agamemnon'u, iki çocuğu ve eşi ile mutlu bir hayat sürdüren aynı zamanda kalp cerrahı olan Stephen (Colin Farrell) canlandırmaktadır. Artemis ise babasının ölümünden doktoru sorumlu tutan Martin adlı çocuk olarak

görülmektedir. Zamanla doktorla arkadaş olan ve ailesinin içine kadar giren çocuk, Stephen'dan babası yerine kendi çocuklarından birini öldürmesini istemiştir. Agamemnon gibi Stephen da neden olduğu ölümden dolayı kendisi dışındaki aile fertlerinden birini kurban etmek zorunda kalmıştır. Çocukların ikisi de babaya itaat ederek ölmeye razı olurken anneleri de çocuklardan birinin öldürülmesi gerektiğini kabul etmek zorunda kalmıştır. Her ne kadar film, İphigenia'nın kurban edilmesi mitinden esinlenmiş olsa da Agamemnon'nun kız çocuğunu kurban olarak sunmasının aksine filmde baba kız çocuğu yerine erkek çocuğunu kurban olarak sunmuştur.

Agamemnon'un İphigenia'ı kurban etmesi miti, Tevrat'ta anlatılan "İsrail'in komutanı Yiftah'ın kızını kurban etmesi" olayında yeniden görülür. Birçok toplumda olduğu gibi İsrail toplumunda da baba otoritesine tabi olan kız çocuğunun yaşamıyla ilgili tüm önemli kararlar babaları tarafından alınmaktadır. Yiftah'ın kızı babasının Tanrı'ya verdiği söze hiçbir şekilde itiraz etmemiş ve babasını yargılamadan onun andını yerine getirmesini beklemiştir. Yiftah, Ammonlularla yaptığı savaşı kazanmak için "gerçekten Ammonlular'ı elime teslim edersen, onları yenip sağ salim döndüğümde beni karşılamak için evimin kapısından ilk çıkan, Rab'be adanacaktır. Onu yakmalık sunu olarak sunacağım" (İncil: Hâkimler 11, s. 30-40) diyerek adakta bulunmuştur. Savaş'ta Yiftah büyük bir zafer kazanarak Ammonlulara çok büyük kayıplar verdirmiş ve Ammonlular İsraililerin boyunduruğuna girmiştir. Yiftah evine döndüğünde onu ilk olarak karşılayan tek çocuğu olan kızıdır. Yiftah büyük bir acı ile durumu kızına söylediğinde kızı babasına rıza göstererek verdiği sözü yerine getirmesini ister. Yiftah'ın kızını kurban edip etmediği ile ilgili farklı yorumlar bulunmaktadır. Bunlardan biri "iki ay sonra babasının yanına döndü. Babası da içtiği andı yerine getirdi" (Hâkimler 11:39) ayetine dayanarak Yiftah'ın kızını kurban ettiği görüşüdür. Bir diğer yoruma göre Yiftah kızını kurban etmemiş, kızı ömür boyu bekâr kalarak Tapınak'ta Tanrı'ya hizmet etmiştir.



**Resim 9.** Mozart, Idomeneo Operası, New York Metropolitan Opera, 2017.

(<https://www.haberler.com/mozart-in-ilk-buyuk-operasi-idomeneo-istanbul-9414465-haberi/>)

Yiftah'ın ilk gördüğü kişiyi Tanrı'ya adak sunacağını söylemesi ve bunun kendi çocuğu olması, Mozart'ın Idomeneo operasına da konu olan Girit kralının oğlunu kurban olarak

sunduğu mitte görülür. Yiftah gibi Truva savaşından dönerken gemisi büyük bir fırtınayla karşılaşan Girit Kralı Idomeneo da deniz tanrısı Poseidon'a, karaya sağ çıkarsa ilk göreceği insanı kurban etmeyi adar ve ülkesine döndüğünde ilk olarak oğlu Idemante ile karşılaşır. Idomeneo Poseidon'a verdiği sözü yerine getirmek yerine oğlunun Girit'ten kaçmasını ister, oğlu yerine de kendisini Poseidon'a kurban olarak sunmayı planlar. Idamante'nin gemisinin Girit'ten ayrılacağı sırada büyük bir fırtınanın kopması Poseidon'un Idomeneo'nun verdiği sözü yerine getirmesini istediği şeklinde yorumlanır. Idomeneo bunu yapmak istemese de oğlu Idamante babasının verdiği sözü yerine getirerek kendisini kurban olarak sunmasını ister. Bu kabul üzerine Poseidon, Idomeneo'nun Girit krallığını oğluna bırakması koşuluyla baba ve oğlu bağışlar (Öğüt, 2016).

Baba otoritesi karşısında çocuğun itaat etmesi ve rıza göstermesi Kur'an-ı Kerim'de ve Tevrat'ta anlatılan İbrahim ve oğlu İsmail arasında geçen "kurban" olayında görülmektedir. Tevrat'ta ve Kur'an-ı Kerim'de geçen kurban olayı birbirlerine benzese de bazı farklı yönleri bulunmaktadır. İslam'a göre 86 yaşında olan İbrahim'in hiç çocuğu olmamıştır. İbrahim bir çocuğu olması için Allah'a yalvarmış ve bir oğlu olursa onu kurban edeceğini söyleyerek dua etmiştir. Hz. İbrahim'in duası kabul olmuş ve Hacer'den oğlu İsmail doğmuştur. İsmail 7 yaşına geldiğinde İbrahim'e üç gece art arda adağı hatırlatılmıştır. Bu olay Kur'an-ı Kerim'de şöyle anlatılmıştır:

“Ey Rabbim! Bana dürüst ve erdemli olacak bir erkek çocuk bağışla!”. Bunun üzerine ona kendisi gibi yumuşak huylu bir erkek çocuk müjdeledik. Ve bir gün çocuk, babasının tutum ve davranışlarını anlayıp paylaşacak olgunluğa eriştiğinde babası şöyle dedi: ‘Ey yavrucuğum! Rüyamda seni kurban ettiğimi gördüm: bir düşün, ne dersin?’, İsmail: ‘Ey babacığım’ dedi, ‘sana emredilen neyse onu yap: İnşallah beni sıkıntıya göğüs gerenler arasında bulacaksın!’. Fakat ikisi Allah’ın emri olarak gördüklerine kendilerini teslim edince ve İbrahim onu yüzüstü yatırınca, kendisine seslendik: Ey İbrahim, sen şimdiden o rüyanın amacını yerine getirmiş oldun!’. İşte iyilik yapanları Biz böyle ödüllendiririz: çünkü bu, gerçekten apaçık bir sına idi.” (Saffat Suresi 23 /100-106).



**Resim 10.** Hz. İbrahim'in İsmail'i Kurban Etmesi ve Nemrut tarafından mancınıkla ateşe atılması, 56,5 x 32 x 5 cm. Zübdetü't Tevarih. (<https://tr.pinterest.com/pin/412360909611066158/>)



**Resim 11.** İbrahim'in İsmail'i kurban etmesi, Şiraz'da basılmış bir minyatür, (Gülbenkyan koleksiyonu, Lizbon) 1410-11. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0brahim>)

Zübdetü't-Tevarih<sup>4</sup> adlı eserde yer alan minyatürde, Hz. İbrahim'in İsmail'i Kurban etmesi, Hz. İbrahim'in mancınıkla atışa atılması ile birlikte betimlenmiştir. Resmin ön tarafında ateşler içindeki İbrahim görülürken resmin sol üst köşesinde başlarında ateşten haneler bulunan İbrahim ve İsmail yer alır. İbrahim ve İsmail yerde yan yana oturmaktadır. İbrahim kurbanı hazırlanırken İsmail elleri önünde sakin bir yüz ifadesi ile oturmaktadır. Bu ifade onun babası İbrahim'e olan teslimiyetini gösterir. Resmin sağ üst köşesinde ise kucağında tuttuğu koçla gelen melek görülmektedir. Sağ tarafta bulunan minyatürde ise Hz. İbrahim elindeki bıçağı önünde dizleri üzerinde duran İsmail'in boğazında kesmek üzereyken koçu getiren Cebrail ve arka planda dört melek görülmektedir. İslam kaynaklarında, Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'in isteği üzerine ellerini ve gözlerini bağladığı, Hz. İbrahim birkaç defa bıçağı İsmail'in boğazına götürdüğü ama bıçağın kesmediği anlatılır. Bunun üzerine Hz. İbrahim bıçağı yakınlarında bulunan bir taşa vurmuş taş ikiye ayrılmıştır. Anlatının aksine her iki minyatürde de İsmail'in elleri arkadan bağlanmış olarak betimlenmezken, gözleri ise sadece sağdaki minyatürde beyaz bir bezle kapatılmıştır. İslam sanatında konunun ele alındığı diğer kaynaklardan bazıları Kısas-ı Enbiya (Peygamberlerin Hayatı), Hadikatü's Süeda (Ermişlerin Bahçesi), Külliyyat-ı Tarih, Camiü't-Tevarih ve Falname'dir.

<sup>4</sup> Zübdetü't-Tevarih / "Tarihlerin Özü":1583'de Seyyid Lokman tarafından yazılan eserin minyatürleri Nakkaş Osman tarafından yapılmıştır. Genel İslam tarihi olan eserde peygamberler ve mucizeleri minyatürlerle canlandırılmıştır. Osmanlı tasvir sanatında peygamberler tarihiyle ilgili minyatürlerin görüldüğü ilk eser olarak kabul edilmektedir.

Tevrat'ın Tekvin bölümünde ise İbrahim'in oğlu İshak'ı kurban ettiği anlatılır. İbrahim ve eşi Sara'nın çocuğu olmamıştır. İsmail'in annesi ise İbrahim'in Mısırlı cariyesi olan Hacer'dir. Hamileliği boyunca Sara'dan kötü muamele gören Hacer, başını alıp gitmiş, bir melek tarafından ona bir oğlu olacağı ve adını "Tanrı işitir" anlamına gelen İsmail koyacağı söylenmiştir. İbrahim 99 yaşına geldiğinde Tanrı ona görünmüş ve artık isminin "yüce baba" anlamına gelen Avram yerine "çoğunluğun babası" anlamına gelen İbrahim olacağını söylemiştir. Bir yıl sonra İbrahim 100 yaşında karısı Sara 90 yaşındayken bir oğlu olmuş ve İbrahim onun adını İshak koymuştur (Cömert, 2008, s. 146-149). Tanrı İbrahim'den oğlu İshak'ı kurban etmesini istemiştir. Tanrının isteğine boyun eğen İbrahim yanına oğlunu, iki uşağını, hazırladığı odunları ve eşeğini alarak yola çıkmış, üç gün sonra gitmek istediği yere ulaştığında uşakları ve eşeğini dağın eteklerinde bırakarak oğlu İshak'la birlikte dağa çıkmıştır. Yolda İshak, babasına Tanrıya kurban edecekleri koçun nerde olduğunu sormuştur. İbrahim'de koçun Tanrı tarafından gönderileceğini söylemiştir. Uygun yere geldiklerinde İbrahim bir sunak hazırlayarak üstüne getirdikleri odunları ve onun da üstüne elleri arkadan bağlanmış durumda olan oğlu İshak'ı yerleştirmiştir. Tam oğlu İshak'ı kesmek üzereyken bir melek ismiyle ona seslenerek durmasını istemiştir. İbrahim, Tanrı'ya inancının sınıdığı bu sınavdan başarıyla geçmiştir (Tekvin, 22, s. 1-19).



**Resim 12.** Ghiberti, İbrahim, Üç Melek ve İshak'ın Kurban Edilişini Gösteren bir Mozaik, Ravenna.  
(<https://salutatorium.com/2018/08/21/ibrahim-uc-melek-ve-ishakin-kurban-edilisi/>)

Ghiberti tarafından yapılmış olan mozaikte, İbrahim'e bir oğlu olacağını söylemek için gelen üç melek ve İbrahim'in İshak'ı kurban edişi bir arada gösterilmektedir. Resmin sol bölümünde İbrahim, masaya oturmuş üç meleğe yiyecek getirmekte en solda karısı Sara, onların konuşmalarını dinlemektedir. Sağ bölümde, hazırlanan sunak üzerinde kurban edilmeyi bekleyen İshak ve İbrahim yer alırken resmin üst bölümünde İbrahim'i durduran melek, ön düzlemde ise İbrahim'in ayakları dibinde, Tanrının gönderdiği koç bulunmaktadır.



**Resim 13.** Ghiberti, İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi, 1401-1403.  
(<https://veritasdixi.blogspot.com/2018/10/cennetin-kaplar-porta-del-paradiso.html>)



**Resim 14.** Brunelleschi, İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi, 1401-14  
(<https://veritasdixi.blogspot.com/2018/10/cennetin-kaplar-porta-del-paradiso.html>)

İbrahim'in İshak'ı kurban etmesi, 1401'de Floransa'da düzenlenen bir yarışmanın da konusu olmuştur. Floransa kentinin Vaftizhanesinin ikinci tunç kapısı için "İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi" öyküsünü konu alan bir yarışma düzenlenmiştir. Giorgio Vasari'ye göre bu konunun seçilmesinde "içinde doğa, insan ve hayvan figürlerinin olması ayrıca öndeki figürlerin tam rölyef, ikincilerin yarı rölyef ve üçüncülerinde alçak rölyef şeklinde yapılabilecek olması" etkili olmuştur (aktaran Kahyaoğlu, 2000, s. 107).

Yarışmaya Jacopo della Quercia, Filippo Brunelleschi ve Lorenzo Ghiberti'nin de aralarında olduğu dönemin önemli sanatçıları katılmıştır. Finale Lorenzo Ghiberti ve Filippo Brunelleschi kalmış, yarışmayı ise Ghiberti kazanmıştır. Bu iki resim de İsmail/İşhak'ın İbrahim'e/babaya, İbrahim'in ise tanrıya itaati görölmektedir. Rembrandt ve Caravaggio'nun aynı konuyu ele aldıkları resimlerde ise uysal itaat yerini korku, tedirginlik ve endişeye bırakmıştır.



**Resim 15.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Hz. İbrahim'in İsmail'i kurban etmesi, 1635, Tuval üzerine yağlıboya, Saint Petersburg Ermitaj Müzesi. (<https://www.oceansbridge.com/shop/artists/r/res/rembrandt/the-slaughtered-ox-1638>)



**Resim 16.** Michelangelo Merisi da Caravaggio, İşhak'ın Kurbanı, 1598-1599, Tuval Üzerine Yağlıboya. (<http://www.gazetebilkent.com/klasik-resimde-kurban-imgesi/>)

Caravaggio'nun "İshak'ın Kurbanı" resminde İbrahim bir eliyle İshak'ın başını tutarken diğer elini gökten gelen melek tutarak ona koyunu göstermektedir. Rembrandt tarafından yapılan kompozisyon da benzerlik gösterir. Her iki resimde de İbrahim'in şaşkınlığı ve korkusu görülmektedir. Rembrandt resimde elleri arkadan bağlı olan İshak'ın yüzünü İbrahim'in eliyle kapatırken Caravaggio'nun resminde İshak'ın yaşadığı korku, gözlerinde ve korkudan açık kalan ağzında görülmektedir. Soyşekerci (2020), ressamın resme işkence havası katmak için İshak'ın ağzını açık çizdiğini ve gözlerindeki korkunun görülmesini istediğini söyleyerek İbrahim'i, "âdeta bir işkence makinasında acılar içinde kıvranarak bağırarak oğlunu kesmeye hazırlanan cellada" benzetir. Avrupa resim tarihinde sıkça ele alınan ve İbrahim ve İshak'ın teslimiyetini betimleyen resimlerin aksine hem Rembrandt hem de Caravaggio'nun resimlerinde teslimiyet yerine ölüm korkusu ve ölüme direnme dikkat çekmektedir.



**Resim 17.** Bülent Şangar, İsimlessiz (Kurban), 1994, Tuval üzerine Serigrafı, 240x170 cm. Özel Koleksiyon. (Akay, 2009, s. 15).



**Resim 18.** Bülent Şangar, Kurban, 2008, Dört Fotoğraftan oluşan bir seri, 4 x (100 x 66 cm.) 1994-Özel Koleksiyon. (Akay, 2009, s. 33).



Çalışmalarında kendi belleğini yapı söküme uğratarak toplumsal ve kamusal alanda birey olmakla ilgili işler üreten Bülent Şangar, 1990'lı yıllarda gerçekleştirdiği çalışmalarda ölüm, kurban ve cinayet temalarını ele alır. 1994'de yaptığı kurbanı konu alan serigrafide, Taksim Meydan'ı görülür. Meydanda yere yatırılmış, kolları arkadan bağlanmış bir genç ve elindeki bıçakla gencin boynunu kesmek üzere olan orta yaşlarda bir adam bulunmaktadır. Resimde yer alan figürler Şangar'ın kendisi ve babasıdır. Kompozisyon gelenek ve modern arasındaki zıtlıklar üzerine kuruludur. Babanın geleneksel kıyafetlerinin aksine genç giydiği blue-jean ve t-shirtle modern bir görüntü içindedir. Resmin arka planında yer alan meydan da Taksim Anıtı, tramvay, tramvayın sol tarafında modern bir bina ve kilise görülmektedir. Resimde görülen Philips ilanı Akay'a (2009, s. 34) göre içinde tüketim toplumundan uluslararası sermayeye uzanan bir bütünlüğü sunmaktadır. Böylece resim modern bir kapitalizm ile arkaik bir mitolojik figürü neredeyse yan yana işlemiştir. Akay'ın ifadesindeki mitolojik figür diğer örneklerde de gördüğümüz İbrahim'in İsmail'i kurban etmesidir. Şangar bu resimde geleneksel anlatıda olduğu gibi kurbanın (kendisinin) gözlerini beyaz bir bezle bağlamıştır. Babanın çocuğunu kurban ettiği bu olay Şangar'ın resimlerinde aile içi ilişkilere gönderme yapmak için kullanılmıştır. Sanatçı bunu da 1994-97 yılları arasında aynı konuyu yeniden ele aldığı dört fotoğraftan oluşan 'Kurban' adlı seride evin bir odasını mekân olarak kullanarak yapmıştır. Her iki kompozisyon arasında mekândan başka neredeyse fark yoktur; sanatçının elleri arkadan bağlanmış, gözleri bağlı, başı bir yastıkta kurban edilmeye hazır halde görülmektedir. Yine babası elindeki bıçağı oğlunun boğazına tutarak onu kurban etmek üzeredir. İlkinde İsa'nın insanlığın affı için kurban edilmesi gibi, toplum için kendini kurban olarak sunan sanatçı/birey görülürken, fotoğraf serisinde baba-çocuk ilişkisi içerisinde kişisel bir tavırla kurban edilmeye razı bir çocuk görülmektedir.

## Sonuç

Baba kendi otoritesi ve gücünü çocuk üzerinde kullanmakta, çocuk ise babaya kendi varlığını onaylatmaya, kabul ettirmeye çalışmaktadır. Bu onay ve kabul beklentisinde çocuk, kendi kararlarını kendisi alarak baba tarafından bir birey olarak kabul görmek ister. Bireyin kişiliğinin oluşumunda önemli bir yeri olduğu kabul edilen çocukluk döneminde ebeveynleri ile kurduğu ilişki aynı zamanda otorite ile kurduğu ilk ilişki olduğu için bireyin kimliğinin oluşumunu da etkilemektedir.

Birey, iktidar tarafından aile, okul, ordu gibi toplumsal kurumlar aracılığıyla gözetlenip denetim altında tutulurken toplumsal cinsiyet rolleri ile kurgulanır. Toplumsal cinsiyet henüz çocuklukta bireyi belli kimlikler ve onlara özgü davranış biçimleri ile şekillendirmekte bunu dinsel, ahlaki ve yasal temellerde doğru ve yanlış olanı öğretmekle yapmaktadır. Böylece Foucault'nun ifade ettiği gibi iktidar bireyi zor kullanmak yerine rıza ile tahakküm altına almaktadır. Birey, cinsiyet bağlamında kadın ve erkek sosyolojik bağlamda çocuk-anne-baba gibi birçok rollerle tanımlanmaktadır. Ayrıca beden

aracılığıyla kurgulanan birey, çeşitli söylemlerle biçimlendirilip şekillendirilmekte ve bu rollere uygun davranışlar sergilemesi beklenmektedir. Connell'in "hegemonik erkeklik" ve "ön plana çıkarılmış kadınlık" kavramları toplumun erkek ve kadın rollerinden ne beklediğine örnek olarak gösterilebilir. Mikro-iktidar biçimi olan ailede evin reisi ve otoritesi olarak baba, kadın ve çocuklar üzerinde hegemonya kurmakta ve ona tabi olanların itaat etmesi beklenmektedir.

Baba otoritesi, gücünü ve devamlılığını itaatten alır. Gerard Mendel'in, *otoritenin gücünü, güç kullanmadan, zorlama ve tehdide başvurmadan tabi olanların itaatinden* aldığı söylemini baba-çocuk ilişkisinde görmek mümkündür. Baba da diğer otoriteler gibi güç kullanmadan, zorlama ve tehdide başvurmadan güven ve sevgi ile otoritesini kurar. Bunun tersinin olduğu durumlarda baba, güven ve sevginin yanında güç, disiplin hatta korku ile otoritesini sağlamaktadır. Böyle bir durumda çocuk, baba ile çatışma yaşayacak ve ona itaat etmeyecektir. Oysaki otorite ona itaat edenlerle var olmaktadır. Bu itaat Gramsci de 'rıza' olarak karşımıza çıkar ki bireyin tahakküm altına alınmasında önemli kavramlardan biridir.

O halde itaat edenler neden itaat etmektedir sorusunu bu çalışma kapsamında çocuk babaya neden itaat etmektedir şeklinde sorduğumuzda buna doğrudan tek bir cevap vermenin mümkün olmadığı görülmektedir. Çocuk toplumsal veya psikolojik birçok nedene bağlı olarak baba otoritesine itaat edebilmektedir. Babadan korkmak, ebeveynlerin ilgi ve sevgisinden yoksun kalmamak, toplum tarafından dışlanmamak, mirastan hak kazanmak, babanın yerine geçebilmek bu itaatın nedenleri arasında gösterilebilir (Ormanlı, 2009, s. 29). Otoriteyi Skolastik bağlamda inceleyen Kojève ise babanın Tanrı/Kral, Devlet/Baba otoritesinin bir yansıması olduğunu dolayısıyla babaya itaat eden çocuğun aynı zamanda Tanrıya/Krala/Devlete itaat ettiğini söylemektedir. Ki bunu hem mitolojide hem de kutsal kitaplarda anlatılan babaları tarafından kurban edilen çocuk örneklerinde görmek mümkündür. Bu örneklerde çocuklar kral ya da peygamber olan babalarına itaat ederek devlete ve tanrıya da itaat etmişlerdir. Ayrıca itaat bağlamında incelenen kurban örneklerinde çocuğun diğerleri için kendini kurban olarak feda etmekten kaçınmadığı görülmüştür. Psikanalitik yaklaşımla süper-ego (üst-benlik) baba figürünün ve toplumsal düzenin içselleştirilmesi anlamına gelir. Freud henüz çocuklukta yaşanan 'Oidipus Kompleksi'nin aşılması ile çocuğun baba ile özdeşleşerek kendini gerçekleştirebileceğini söyler. Freud ayrıca, çocuğun hem babadan nefret ettiğini hem de ona karşı sevgi beslediğini, diğer bir deyişle babaya karşı ikircikli bir duygu durumunun olduğunu söylerken çocuğun babayı aşılması gereken bir engel olarak gördüğüne de dikkat çeker. Yine de Freud çocuğun ebeveynlerinin bakım ve ilgisine ihtiyaç duyduğunu kabul eder ve çocuğun babaya olan tutumunun "otorite aşkı" olduğunu söyler. Dolayısıyla Oidipus Kompleksini aşan çocuk, otoriteye duyduğu aşk ya da güvenle babaya itaat etmektedir.

Sonuç olarak, çocuğun babaya itaatının nedeni her ne olursa olsun otoritenin buyruğunun gerçekleşmesini sağlayan şey, Başat'ın (2006, s. 8) ifadesiyle "itaatin varlığıdır." Gücünü bu itaatten alan otorite, itaatın bir erdem olduğu söylemiyle bireyi çocukluktan itibaren

baba/iktidar/tanrı otoritesine itaat etmeye yönlendirmektedir. Üzerinde tahakküm kurulan çocuk da babanın hegemonyasına gösterdiği rıza ve itaatle, baba otoritesinin devamlılığını sağlamaktadır.

### **Kaynakça**

- Akay A. (2009). *Bülent Şangar, Gerilim İmgeleri*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Akay, A. (2016). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*. Doğu Batı Yayınları.
- Aksoy, İ. ve Can, C. (2016). Hegemonya ve Karşı-Hegemonik Sızıntılar: Yeni Bir Kavramsallaştırma Denemesi. *PESA International Journal of Social Studies*, 2(3), 62-76.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. Karakalem Kitabevi.
- Atılğan, Y. (2015). *Aylak Adam*. Yapı Kredi Yayınları.
- Başat, İ. M. (2006). *Buyruk ve İtaat Kültürü, Sanat ve İktidar*. Everest Yayınları.
- Bayhan, V. (2012). Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet. *Doğu Batı*, (63), 147-164.
- Brown, H. A. (2016). *Marx'ta Toplumsal Cinsiyet ve Aile*. (Çev: G. Rastgeldi). Dipnot Yayınları.
- Bulfinch, T. (2012). *Klasik Yunan ve Roma Mitolojisi*. (Çev: Ö. U. Hoşafçı). İnkılap Yayınları.
- Civelek, H. Y. (2013). Kırmızı Kuşağın Kuramsallığı: Ataerkil Söylem ve Anadolu Kırsalında Kadın. *Doğu Batı*, (64), 87-121.
- Connell, R. W. (2017). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev: C. Soydemir). Ayrıntı Yayınları.
- Cömert, B. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*. De Ki Yayınları.
- Çetin, Ö. (2009). Kurban Teorileri. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9 (1), 189-221.
- Demir, A. (2012). Tarihten Günümüze Çocuk Hakları. *International Journal of Early Childhood Education Research*, 3(1), 37-47.
- Foucault, M. (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev: M. A. Kılıçbay). İmge Kitabevi.
- Freud, S. (2018). *Psikanaliz Üzerine Vakalar*. (Çev: F. Dikmen). Tutku Yayınevi.
- Fromm, E. (2001). *İtaatsizlik Üzerine*. (Çev: A Sayın). Kariyer Yayıncılık.
- Gramsci, A. (2011). *Hapishane Defterleri*. (Çev: E. Ekici). Kalkedon Yayınevi.
- Guiney, E. (Yapımcı) ve Lanthimos, Y. (Yönetmen) (2017). *Kutsal Geyiğin Ölümü* [Film]. Element Pictures.
- Jaccard, R. (2016). *Freud*. (Çev: I. Ergüden). Dost Kitabevi.

- Kahraman, H. B. (2009, Kasım 22). *Ayin, Kurban ve Sanat*. Sabah. [https://www.sabah.com.tr/pazar/2009/11/22/ayin\\_kurban\\_ve\\_sanat](https://www.sabah.com.tr/pazar/2009/11/22/ayin_kurban_ve_sanat)
- Kahyaoğlu, M. (2008). Rönesans İtalya'sından Bir Kurban Sahnesi. *Gastro Dergisi*, Metro Kültür Yayınları, 48(4) -104-109.
- Karaca, Ö. (2018, Mayıs 16). *Boğazlanan İnsan Kurbanları*. Belgesel Tarih. <https://www.belgeseltarih.com/bogazlanan-insan-kurbanlari/>
- Karacaoğlu, E. (2013, Ağustos 11). *Baba Demek, Çatışma Demek: Edebiyatın Temel Meselelerinden "Baba-Oğul İlişkisi" Ekseninde "Ulysses"*. Paslanmaz Kalem. <https://www.paslanmazkalem.com/baba-demek-catisma-demek-edebiyatin-temel-meselelerinden-baba-ogul-iliskisi-ekseninde-ulysses>
- Kojève, A. (2007). *Otorite Kavramı*. (Çev: M. Erşen). Bağlam Yayıncılık.
- Küçükalp, D. (2001). Toplumsal Organizmanın Bir Hastalığı: Otorite. *İş Güç Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi*, 3(1).
- Mendel, G. (2005). *Bir Otorite Tarihi*. (Çev: I. Ergüden). İletişim Yayınları.
- Oktan A. ve Akyol, K. (2016) Metinden İmgeye Metinlerarası Bir Figür Olarak "Arafta Olmak": "Babama Mektup" ve "Çoğunluk" Örneğinde Baba-Oğul İlişkileri. *The Journal of Academic Social Science Studies* (45), 95-112.
- Ormanlı, O. (2009). 1980'den Günümüze Türk Sinemasında Baba Oğul İlişkisi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öğüt, E. H. (2016). Opera Repertuarında Kurban Temasının Dönüşümü. *International Journal of Human Sciences*, 13(1), 2113-2124.
- Özkan, R. ve Polat, B. (2016). İtaat Kültürü ve Din. *ZfWT Journal of World of Turks* 8(3), 139-149.
- Özkan, S. (2015). Kuzey Avrupa Resminde Et Karkası İmgesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 4(16), 39-56.
- Özsezgin, K. (2012, Mart 19). *Toplumsalçı Çizgide*. Aydınlik Gazete. <https://www.aydinlikgazete.com/toplumsalci-cizgide-tamami-makale,9775.html>
- Parla, J. (2018). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim Yayınları.
- Say, Ö. (2015). İktidar İlişkilerine İndirgenmiş Babalık İmajı ve Postyapısalcı Otorite Analizinin Çelişkileri. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 138-151.
- Sennett, R. (2005). *Otorite*. (Çev: K. Durand). Ayrıntı Yayınları.
- Soysekeri, S. (2020). Tuvaldeki Korku: Rembrandt ve İbrahim'in Kurbanı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (66), 299-308.

- Tanpınar, A. H. (2014). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. Dergâh Yayınları.
- Weber, M. (2018). *Bürokrasi ve Otorite*. (Çev: B. Akın). Adres Yayınları.
- Yılmazok, Ö. (2015, Ağustos 25). *Agnus Dei – Zurbaran*. Sanata Başla.  
<https://www.sanatabasla.com/2015/08/agnus-dei-zurbaran/>

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## TRAVMANIN YARATICI ETKİNLİĞE YANSIMALARI<sup>1</sup>

Yeliz CANTEKİN<sup>2</sup>, Rahmi ATALAY<sup>3</sup>

### ÖZ

*Sanat her ne açıdan ele alınacak olursa olsun insansız bir düşünme geliştirmek eksik bir yaklaşım olacaktır. Duyu, duygu ve aklını kullanan insan, sanat vasıtasıyla öznel gerçekliklerini ifade eder. Bu çalışmada ruh biliminin ışığında psikolojik travmanın sanatçı üzerindeki etkilerinin eseri vasıtasıyla görünür kıldığı, üretim süreci ve sonucu olarak kendini yeniden kurgulama-aşma aracı-amacı olarak kullanılabilirliği ileri sürülmektedir. Bu amaçla önce birey olabilme yolunda 'ben'in ve 'benliğin' oluşum süreçleri psikoloji bağlamında ele alınmakta, ardından var edilen 'ben'in kendini gerçekleştirme, kendilik nesnesi ve travma olgularını sanat pratiği ile bağdaştırmaya gidilmektedir. Travmanın sanat aracılığıyla bir çözüm aracı olarak kullanımı verilen sanatçı örneklerinde kendi söylemleriyle desteklenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Kendilik, Kendilik Nesnesi, Travma, Sanat

---

<sup>1</sup> Bu makale Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde yapılmış olan, "Sanatçının Kendiliği ve Yaratıcı Etkinliğine Travma Üzerinden Bir Bakış" adlı sanatta yeterlik tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

<sup>2</sup> Arş. Gör., Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Heykel Bölümü, Orcid No: 0000-0002-2132-1001, yelizcantekin@gmail.com

<sup>3</sup> Prof., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Orcid No: 0000-0001-9680-1280, ratalay@anadolu.edu.tr

**Makale Geliş Tarihi:** 15 Ekim 2020 **Kabul Tarihi:** 15 Aralık 2020

## REFLECTIONS OF TRAUMA ON CREATIVE ACTIVITY

### ABSTRACT

*No matter what aspect of art is taken, it would be an incomplete approach to develop an unmanned thinking. A person using his/her senses, emotions and mind, expresses his/her subjective reality. This study proposes that, in the light of psychology, the effects of artist's psychological trauma can be made visible through his/her artwork, and as the production process and result, it can serve as a reconstruction/transgression tool/function. In accordance with this purpose, the creation processes of 'I' and 'self' on the way to becoming an individual are discussed, in the process behind self-realization of the established 'I', object of self, and traumas are associated through practice of art. The use of trauma as a solution tool through art is supported by their own discourses in the artist examples given.*

**Keywords:** *Self, Self-object, Trauma, Art*

## Giriş

Bireyin özgürleşme yolunda karşı karşıya kaldığı ihtiyaç, endişe ve suçluluk duyguları kendisiyle giriştiği ruhsal mücadelenin temellerini oluşturur. ‘Ben’i oluşturan bütünü parçaları ‘Ben’ ve ‘öteki’ arasında kurulan bilinç, bireyin duygu ve düşüncelerine dayanan bütünlüğüdür. İnsanın insanlığa yüzünü dönmesiyle birlikte ‘ben’in ihtiyaçları görünür olmuş, psikoloji de bu ihtiyaçları anlamlandırma ve çözüme ulaştırma adına yöntemler geliştiren bir bilim dalı olarak çeşitli kuramlar geliştirmiştir. Bireyin bugününü etkileyen unsurları araştırma alanına dâhil eden psikoloji, güçlü bir ifade gücüne sahip sanatçıyı ve ifade aracı olarak kullandığı sanat eserini de bu bağıntıyı çözümlenmek adına irdeler.

Bu çalışmanın anayolu, sanatçının geçmişte yaşadığı travmatik hikâyeleri sanatı vasıtasıyla nasıl görünür kıldığı ve aşma aracı olarak kullandığı üzerine odaklanmıştır. Konuyla bağlantılı olarak örneklendirilen sanatçıların travmatik geçmiş yaşantıları ve sanat üretimleri arasındaki bağ kendi söylemlerine yer verilerek desteklenmiştir. Vurgulanmak istenen örneklendirilen sanatçıların ortak noktalarının travmatik yaşantılarının sanat aracılığıyla nasıl bir kendini kabul etme, kendini keşfetme, kendini ortaya koyma, kendini gerçekleştirme, kendini tatmin etme ve kendini başarma örnekleri olduklarıdır.

## Özne ve Benlik Sorunsalı

Birey olabilme durumu fiziksel eylemlere ek psikolojik etkenleri de barındıran, insanın kendi içinde verdiği mücadeleler silsilesidir (Hançerlioğlu, 1982, s. 27). Birey olma yolunda duyulan ihtiyaç, endişe ve suçluluk duyguları eşliğinde ‘ben’ ile girilen ruhsal mücadelenin temelleri oluşturulur. Türk Dil Kurumu sözlüklerinde yer alan açıklamaya göre ‘ben’, ruh bilimi açısından “kişiyi öbür varlıklardan ayıran bilinç”, felsefe açısından ise “bir kimsenin kişiliğini oluşturan temel öge, ego” olarak tanımlanır (Türk Dil Kurumu, 2011). Ben, bireyin düşünce ve duygularına dayanan bütünlüğüdür. ‘Ben’ olabilmenin ilk adımı ise ‘ben’ ve ‘öteki’ arasında kurulan farkındalıktan doğar. ‘Öteki’nin algılanışı yoluyla ‘ben’in kendiliği şekillenir. Gelişen bu bilinç ‘ben’i özne kılar, böylece ben ve öteki arasındaki sınır belirginleşir ve kendisinin dışındaki ötekinin de farkında olur. Kendiliğin oluşumu için ‘öteki’ ile ‘ben’ arasındaki farklılık öznel bir bilinci mümkün kılar, şekillendirir. Benlik, ‘ben’in bakışını ve eylemini kendisine çevirdiği, kendisini dışarıdan görebilme, ben ve dışındakiler arasında ayırım yapabilme farkındalığıdır. Dış dünya ile iletişime geçilmeye başlanmasıyla, ‘ben’in ‘öteki’ ile kurduğu bağ dönemsel değişkenlikler göstererek kendilik oluşumu şekillenir (İzmir, 2019, s. 162).

Felsefe, teoloji, sosyoloji ve psikoloji gibi çeşitli bilimlerce ele alınan benliğin çok yönlü bir kavram olduğu görülmektedir. Ruh, zihin, özne ve bilinç kavramlarıyla birlikte irdeleniyor olması konunun daha karmaşık bir zeminde ilerlemesine neden olmaktadır (Yalçın, 2003, s. 107). İngilizcedeki kullanımı ‘self’ olan terim Türkçede ‘benlik’ ya da ‘kendilik’ kelimeleri ile karşılık bulur. Metin içerisinde de bu iki kelime anlamdaş olarak



yer almaktadır. Benlik kavramının farklı disiplinler üzerinden irdelenişine bakıldığında farklılıklar olduğu görülür. Nedeni kavramın çok boyutluluğundan ileri gelmektedir, dolayısıyla psikoloji, sosyoloji ve felsefedeki tanımlamalar birbiriyle farklılıklar gösterebilmektedir (Yalçın, 2011, s. 28).

Psikanaliz Sigmund Freud'un insan ruhunun bilinmezliklerini bilimsel bir zeminde çözümlenme amacıyla oluşturduğu psikolojik kuramları ve yöntemleri içerir. Freud'a göre geçmişte yaşanan deneyimlerin farkındalığı eşliğinde insan doğasının şekillenmesi mümkündür. Benlik duygusu geçmişte yaşananlarla bağıntılı olarak bireyin bugünü etkiler, şekillendirir (Freud, 2018, s. 32). Bilinçaltı ve dürtü odaklı yaşanan çatışmaların eşliğinde insan, ego tarafından unutulmuş ya da yok sayılan ve bilinçaltında bastırılan sorunlara sahiptir. Bu bağlamda kendini bilmek bireyin geçmişte yaşadığı ona acı veren ve çözümlenmemiş durumları irdeleyerek tahlil edebilme becerisiyle sağlanabilir. Freud'un geliştirdiği psikanalitik yöntemin amacı bilinçli zihni sekteye uğratan bilinçdışı eylemleri bilinçli zihne taşıma çabasıdır (Hutton, 1999, s. 105-106). Freud'un bilinçaltı dürtü çıkışlı tanımlamalarına karşı Carl Jung farklı yaklaşımlar geliştirmiştir. Jung'ın çalışmalarında gözlemlenebilen tinsel modele göre benlik, bireyin içinde yer almaz, birey benliğin içindedir. Bu modele göre benlik şahsi bir şekillendirilmeden ziyade mistik ve tanrısaldir. Toplumsal modele göre başkalarıyla karşılıklı olarak etkileşime girilen ve sonucunda günlük hayatın içinde birden çok oluşan benliklerden söz edilir. Her iki modelin tanımlamaları farklı olsa da benliğin bireyin dışına yerleştirildiği noktada birleşirler. Özcü model iki farklı tanımlama sunmaktadır. İlkinde oluşturulan bir benlikten ziyade keşfedilmesi, kabul edilmesi gereken, hali hazırda var olan bir benlikten bahsedilir. İkincisi ise gelişmesi mümkün olan, gizil gücünün bireyin elinde olduğu bir yaklaşımdır. Varoluşçu modelde ise benliğin hali hazırda var olan, keşfedilmeyi ve kabul edilmeyi bekleyen bir olgudan çok, bir süreç olduğu, içerdiği ve gerektirdiği savunulur (Randall, 2014, s. 55-56). Özetle görülebiliyor ki, benlik oluşumuyla ilgili çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. Konu insan ve derinliklerinde barındırdıkları olduğunda belki de çok net saptamalar yapmaktan kaçınılmalıdır.

### **Kendini Gerçekleştirme ve Kendilik Nesnesi Olarak Sanat**

Özne olabilme ereği, içinde bilinç ve iradeyi barındırır. Bilinç ve iradenin varlığı insanı etkin kılar. Ancak bilincin varlığıyla doğasal yapı aşılar ve kendi için var olabilme mümkün kılınabilir (Hançerlioğlu, 1982, s. 213). Peki, insanın kendini gerçekleştirme ne anlama gelir? Hümanist psikoloji, psikanalitik ve davranışçı okulların insan davranışlarını çözümlenmede dürtü-tepki odaklı çözümlenmelerinin yapı ve sınırlarını katı bir biçimde belirlenmesinin sınırlayıcı bir yaklaşım olduğunu savunur. Varoluşçu felsefeden, fenomenoloji ve gestaltçı okulların yaklaşım ve yöntemlerinden yararlanılarak geliştirilen görüşte fizyolojik ihtiyaçların (beslenme, barınma, korunma gibi) temel olduğunu ancak bunların yanında sevmeye, kabul edilme, başarı kazanma gibi insana özgü üst düzey ihtiyaçların olduğu savunulur. Hümanist psikologlar insanın sürekliliğini sağlayan, ona

yön veren ve davranışlarını yöneten en önemli gücün kendini gerçekleştirme güdüsü olduğunu savunurlar (Kuzgun, 1972, s. 169). Kendilik bilincinin gelişmesiyle, birey hayatını nasıl şekillendirmek istediğine karar verebilme yetisine sahip olabilir. İnsan sadece ihtiyaçlarını giderme odaklı değil bunların üstünde, gelişme ve ilerleme güdülerine de sahiptir. Amerikalı psikolog Abraham Maslow'un geliştirdiği ihtiyaçlar hiyerarşisi teorisinde bireyin belirli ihtiyaçlarının karşılanıyor olması onu bir üst seviye ihtiyaçlara ulaşma çabasına iteceği savunulur. En üst seviye olan kendini gerçekleştirmenin (yaratıcılık, problem çözme, ahlak gibi) ancak bireyin yemek, cinsellik, uyku, barınma, sağlık, ait olma, sevgi ve saygınlık gibi ihtiyaçlarının giderilmesinin ardından mümkün olabileceği savunulur. "Kendini gerçekleştirme yaşamı anlamlı kılmak, yani yaşanılan anda ve yaşanılan yerde elde edilebilen içsel ve dışsal tüm yaşantıların, kişinin varlığını etkileyebilmesi; bu etkinin de tutum ve davranışlarında gözlenebilir olması demektir" (Erinç, 2011, s. 33). Bireyin yaratıcılığını kullanabilmesi ve geliştirdiği bakış açısıyla sanat üretebilmesini mümkün kılabileceği bu en üst basamak, sanatsal üretim pratiğinde ilk olarak anlamlı bir algının varlığına ihtiyaç duyar. Bu algı yetisine sahip olabilme yolunda varılan nokta özgür ve farklı bir yaklaşım geliştirebilme kapasitesini barındıran, soyutlayarak düşünebilme becerisidir. Varılmış olunan bu son basamakta estetik bilinçle şekillenen eser, sanatçı ve izleyicisi için yaratıcılık bağlamında kendini gerçekleştirme olarak anlamlandırılır.

Psikoloji alanına bakıldığında kendilik kavramına farklı kapılar açan Amerikalı psikanalist Heinz Kohut'tur. Kohut'un geliştirdiği kendilik psikolojisi bireyin tutkuları ve idealleri arasında, beden ve ruh birlikteliğinin varlığını ve sürekliliğini sağlama deneyimini eş zamanlı yürütebilme ve sonucunda kendini bağımsız bir karar verme yetkisi ve algı merkezi olarak deneyimleme duygusunun temelini oluşturur. Tutku ve ideallerin oluşturduğu bu iki kutup, bireyin kendisi ve dünya ile arasında kurduğu bağ sonucunda oluşan içsel deneyimleridir (Kohut, 2017, s. 145). Kişinin kendini ve dış dünyayı algılama biçimi hem bilinçli hem de bilinç dışı süreçleri barındırır. Örneğin kendilik nesnesi çocukluğun ilk yıllarında anne, baba gibi bakım veren kişilerken, ilerleyen yaşlarla kendilik nesnesi eş, meslek, öğretmen, sanat olarak değişime uğrar. Burada bahsedilen nesne kavramı bireyin iç dünyasının dış dünyadaki nesnelere aracılığı ile karşılık bulmasıdır. Bu dış dünyadaki nesnelere kişinin nesne ve kişilerle kurduğu yaşantıları ifade eder (Akça, 2017, s. 3-4). Psikanalitik literatürde kişi, fikir veya anı gibi her türlü olgu duygusal enerji yatırımı yapılan nesnelere: "Dış nesnelere kişi, yer veya şeyler, iç nesnelere ise dış nesnelere bağlanmış düşünce, fantezi veya anılardır. Nesne ilişkileri ise benlik ile iç ve dış nesnelere arasındaki ilişkililerdir" (Güney, 1999, s. 43). Burada bahsi geçen nesne kavramıyla anlatılmak istenen, kişinin iç dünyasının dış dünyadaki nesnelere aracılığıyla karşılık bulmasıdır. Bu nesnelere aracılığıyla iç dünya ile dış dünya arasında kurulan bağıntı, kişinin gerçeklikle arasındaki köprüyü oluşturmaya yardımcı olan araçlarca sağlanır.

Bir sanat eserinde eserin kendisi ve izleyicisi de sanatçı için kendilik nesnesi olabilir. "Sanat ürünü olarak ortaya konan kendilik nesnelere, kendilik kapasitesini hem

duygulanım hem girişimde bulunabilme açısından destekler, besler ve benliğin bütünlüğünün devam etmesini sağlar” (Güney, 2011, s. 43, 50). Sanatçının eseri ile arasında yaşantısal bir bağ mevcuttur dolayısıyla eser barındırdığı duygular vasıtasıyla benliği etkiler. Bu etki hem sanatçı hem de izleyici üzerinde yaşanabilir. Sanatçı dış dünyayla arasında kurduğu bağda edindiği olumlu ya da olumsuz duyguları üretime çevirerek eseri yardımıyla dış dünya ile arasında bir anlam köprüsü kurmuş olur. Dışsallaştırılmış ve bir nesneye yüklenmiş olan içsel tahliller sanatçının kendisini dışarıdan gözlemlemesine, araştırmasına ve çözümlemesine olanak tanır. Bir başka deyişle, özne nesneleştirilerek onu yetkin izleyicinin bakışına sunma yoluyla benliği (kendiliği) özne olarak tekrar oluşturmuş olur. Böylece sanatçı ürettiği eserinin izleyicisi olarak üretim dinamiğinin arkasındaki gizil noktaları gözleme imkânına erişir. Gutman’ın ifadesiyle: “Kendisini dış dünyadan ayıran ‘yalnız bilinç’in soyutlanmasını ve yabancılaşmasını abartan hayal gücü, aynı zamanda yeni (hayali) bir dünyayı evcilleştirir. Öyle ki, bu ‘yeni yaratım’ın hayal gücünün işleyişi sayesinde, mutsuz bilinç, yitirdiğini yeniden kazanır ve böylece dünyayı yine yuvası olarak hisseder” (Gutman, 1999, s. 91).

### **Travma ve Sanat**

Travma yaralanma, zedelenme darbe alma anlamlarını taşır. “Tıp dilinde dokuların fiziksel bir dış etkenle zarar görmesi fiziksel travma anlamına gelir. Ruhsal ve zihinsel yapının, yine dış bir etkenle zarar görmesi ve bozulması olayı ise psikolojik travmadır” (Güney, 2011, s. 183, 184). İnsanlık tarihi boyunca hem doğal nedenlerle hem de insanların neden olduğu sayısız yıkım, kayıp, savaş, afet ve kişisel yaşantılarımız içinde çeşitli şiddet ve yoksunluklarla mücadele etmeye ve çözüm yolları üretmeye çabalarız. Yaşanan psikolojik travmalar örtük ya da açık bizlere nesiller boyu eşlik ederek tarihimizde, kültürümüzde ve ailemizde bıraktığı izlerle varlığını sürdürebilir. Bu izler zihinde, duygularda ve sosyal davranışlarda varlığını gösterebilir. Yaşam, içinde çeşitli engeller ve çatışmalar barındırır. Birey geliştirdiği benlik gücü olarak adlandırılacak mekanizmalarla, karşılaştığı engellere karşı savunmalar geliştirir. Bu engelleme ve çatışmalar yaşamın önemli parçaları ve etkenleridir. Bu süreçte benliğin gelişim ve olgunlaşması bireyin geliştirdiği baş etme ve çözüm yöntemleri geliştirebiliyor olmasına bağlıdır. Fakat verilen bu mücadeleler silsilesi her zaman sağlıklı bir sürece sahip olamayabilir ve travmatik (örseleyici) deneyimlere de evrilebilir. İçten ya da dıştan gelen ve üstesinden gelinemeyecek boyutlardaki uyarılar benliği sekteye uğratan süreçleri doğurur. Burada karşı karşıya kalınan uyarıların örseleyici bir niteliğe bürünmesi veya birey üzerindeki etkileri kişiden kişiye değişiklik gösteren göreceli durumlardır (Öztürk, 1997, s. 43). Travma sonrası stres alanında araştırmalar yürüten Psikiyatr Kolk’a göre travmatik geçmişe sahip bireylerde, “geçmişte olanlarla, şu anda içlerinde bir yerde olan şey arasında bilinçli bir bağ kurmadan, ‘orada’ başlayan travma, şimdi onların kendi bedenlerindeki savaş alanında yaşanmaktadır. Buradaki zorluk, kişinin başına gelen korkunç şeyleri kabullenmeyi öğrenmesi değil, içsel algılarının ve duygularının üstesinden gelebilmesidir. İçsel olarak olanları algılama, isimlendirme, tanımlama

iyileşmenin ilk adımıdır” (Kolk, 2019, s. 68). Sanatçının üretimine bakıldığında eser dışsallaştırılan içsel çözümlerinin nesneleştirilmiş halidir. Sanatsal bağlamda nesneleştirme süreci farklı algı yapısına sahip sanatçıda sorunu tespit etmeyi, detaylı irdelemeyi ve çeşitli çözüm yolları geliştirmeyi barındırır. Sonucunda başlı başına bir özne haline getirilen nesneleştirme süreci (yaratıcı süreç), Kolk’un da iyileşmenin ilk adımı olarak belirttiği tüm tahlilleri içinde barındıran bir süreçtir. Yaratıcılık “iç ve dış dünya ile ilgili belli sorunların ya da sorun olabilecek belli durumların önce saptanması, sonra da bunlara çözüm önerileri getirilmesi ya da bunların çözümlenmesi, bu sorunların çelişen, çatışan yönlerinin uzlaştırılmasını amaçlayan onarıcı, kotarıcı çözüm yollarının bulunmasıdır, bulunabilmesidir” (Erinç, 2011, s. 94). Yaratıcılık süreci “tüm duyuşsal ve düşünsel etkinliklerde, her türlü çalışma ve uğraşın içerisinde vardır. Yaratıcılık, yalnız sanatsal süreçlerde ya da sanat eğitimi ve öğretimine ilişkin etkinliklerde rol oynayan bir yeti olmayıp, insan yaşamının ve insanlığın evriminin tüm yönlerinde yer alan temel bir niteliktir” (Erinç, 2011, s. 94, 95). Görülüyor ki yaratıcılık insanda var olan ve sağlıklı bir ruhsal yapılanmada ihtiyaç duyulan bir unsur. Randall’ın öz yaratım olarak adlandırdığı, her insanın “kaçınılmaz olarak içine girdiği öne sürülen estetik uğraştır”. Onun sözleriyle bu uğraş yalnızca “resim, şiir ya da programlar üretme değil, aynı zamanda ve asıl olarak kendi benzersiz hayatlarımızı da üretme uğraşı”dır ve “her birimiz aynı anda yaratının hem kişisi hem ürünü hem de süreci”, aynı anda yaratıcılığın “hem faili hem eylemi hem de sonucuyuz”dur (Randall, 2014, s. 48). Amaç bireyin kendi ihtiyaçlarını tahlil edip, onları karşılayabilecek kendine has çözüm yöntemleri geliştirebiliyor olmasını ifade eder; sanatçı için de sanat yoluyla kendine has bir söylem geliştirebilmektir.

Travma geçmişi olan bazı kişilerde, yaşanan travmatik olaydan kaçınmak yerine yinelenmesini mümkün kılan eylemlerde bulunduğu görülebilir. Freud bu tür tekrar eden travmatik yeniden sahnelemelere yineleme zorlantısı terimini kullanmıştır. “Kaygı, rahatsız edici uyaranlara karşı bir ön hazırlık sağlar fakat dehşet yeterli kaygıdan yoksunluk ile gelişir ve uyaran kalkanını delerek bilinçaltına nüfuz eder. Böylelikle yineleme zorlantısı da anlam kazanmış olur. Kişi travmatik nevroza yol açmış kaygı eksikliğini geriye dönük bir biçimde geliştirerek uyaranla başa çıkmaya çalışır” (Bostan, 2019, s. 285). Freud bu durumun yaşanan travmatik olayı tekrar sahneleyerek duyulan acıyı kontrol altına alma çabası olduğunu ve sonucunda bireyin üstünlük ve çözümlenebilirliğine sahip olduğunu ileri sürmüştür. Sanatçının yineleme ihtiyacının kurtuluş ya da yeni alternatifler üretme arzusuna dayandırılabilen çeşitli motivasyon kaynaklarına sahip olması mümkündür. Sanatçının yaşadığı travmatik olayların duygu yoğunluğu altında eserlerinde çeşitli şekillerde yinelediği örnekler mevcuttur. İngiliz yazar Edgar Allan Poe 1809’da fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, 18 aylıkken babasını, üç yaşındayken de annesini kaybetmiştir. Gözleri önünde ölen annesinin ölü bedeniyle uzun süre baş başa kalması, sanatçının eserlerinde ölü kadın kahramanlar ve ağzından kan gelen ceset temaları olarak değerlendirilebilir. Pulitzer ödülünü alan ilk kadın yazar olan Edith Wharton (1862-1937), çocukken tifoya yakalanır ve haftalarca hastanede kalır. Bu süre zarfında tek görüşebildiği kişi hastalıktan korunmak için maskeli ve tepeden tırnağa beyaz giyinen doktordur. Sanatçı doktorunu bir hayalet olarak algılar. 12 yaşında

yazdığı ilk hayalet öyküsünde zatürre olan bir kahraman, ikinci öyküsünde eve hapsolan bir kadın ve bir başka öyküsünde de ayağını burkan yaşlı bir kadının 36 saatlik yalnızlığı bir hayalet hikâyesi olarak anlatılır. Belçikalı ressam René Magritte'in (1898-1967) eserlerindeki yüzü örtük figürleri, intihar eden annesinin ırmak kenarında yüzü geceliğiyle örtülmüş olarak bulunmasına dayandırılır. Geçirdiği kaza sonucu neredeyse cüce sayılabilecek bir gelişim bozukluğu yaşayan ressam Toulouse Lautrec (1864-1901) “eğer bacaklarım biraz daha uzun olsaydı hiçbir zaman ressam olamazdım” demiştir (Güney, 2012, s. 128-131). Sanatçı olabilme yetilerine sahip bireylerde yaşanan olumsuzlukların getirileri Lautrec'in de belirttiği gibi sanat vasıtasıyla bir tür kendini tatmin etme, özgüven, kendini kabul etme, kendini keşfetme, kendini ortaya koyma, kendini gerçekleştirme ve kendini başarma aracı olduğu söylenebilir. Yoğun duygu yüküyle, tekrar tekrar kurguladığı eserleriyle sanatçı kendi dünyasında başka bir gerçeklik kurgulama, acısına ve duygularına hükmetme, dizginleme ve çözümleme arzusuyla üretiyor olması mümkündür.

### **Sanatçı Özelinde Travmatik Anlatı ve Sanat**

Her çağda ve koşulda insan sanata ihtiyaç duymuş ve kendini bu yolla ifade etme yöntemleri geliştirmiştir. Sanatçı kendini duyumsayabilen bir beceriye sahiptir, bilinçdışında üstü örtük geçmiş anıların bilince çağrılmasını mümkün kılabilir. Bugünü etkileyen, ben'i ben yapan etkenlerin keşfiyle özgür olunabilir. Sanatçının kendiliği eserlerinde kullandığı geçmişinde iz bırakan olayları, kişileri ve öğeleri vasıtasıyla kendisi için de izlenebilir olur. Travmatik geçmiş hasta kılabilir ama sanat tedavi edici, kurtarıcı olabilir. Psikoloji ve psikiyatri literatürlerinde çeşitli konuşma teknikleri yardımıyla duyguların çözülebileceği savunulur. Travma bu yöntemlerin uygulanabilirliğini sekteye uğratarken, eseri vasıtasıyla konuşan sanatçı için durum farklıdır. Eserini kurgularken sanatçı acısı üzerine düşünür, anlamlandırır, ilişkilendirir ve çözümler. Deneyimlerinin acı gerçeklerini dillendirmekten sakınan insanlara kıyasla üreten sanatçı, acısını görünür kılabilir. Bu bağlamda Louise Bourgeois, Niki de Saint-Phalle ve Nan Goldin örnek olarak verilebilir.

Louise Bourgeois (1911-2010), 1911 yılında dokuma duvar halısı onarımcısı bir ailenin kızı olarak Paris'te doğmuş bir ressam ve heykeltıraştır. Yaşamı boyunca çalışmalarını hayatının sorunlu geçmişine geri dönüşler üzerinden oluşturan Bourgeois bir röportajında, heykellerindeki görüntülerin tamamen otobiyografik olduğunu belirtmiştir (Fineberg, 2014, s. 484). Sanatçının gerçek hayattaki çatışmaları, benzersiz bir sanat formu aracılığıyla deneyim ve mücadelelerini belgelemek için kullandığı bir dile dönüşmüştür. Bu sorunlu geçmişin ardında çocukluk anıları ve maruz kaldığı suiistimallerin aktörü bir baba vardır. Sanatçının kendi ifadelerine göre babası sürekli kendisiyle dalga geçen ve aşağılayan bir figürdür. Bunun yanı sıra annesini alenen aldattığı ilişkilerinin de şahidi olmuştur (Fineberg, 2014, s. 484). Bourgeois'a göre “sanatçı olabilmek biraz acı gerektirir. Bu yüzden sanatçılar kendilerini tekrar ederler çünkü başka bir tedaviye

ulaşamazlar” (aktaran Helfenstein, 2002, s. 12). Kadın kimliği, beden ve sorunlu aile meseleleri henüz sanat dünyası ve toplum tarafından sanatta ifade edilen konular olarak kabul edilmeden çok önce Bourgeois, üretiminin çıkış noktasını bu konulara dayandırıyor. Onun ifadeleriyle “ihtiyacınız geçmişi terk etmeyi reddetmekse, onu yeniden yaratmanız gerekir. Heykel yapmak zorundasınız” (aktaran Greer, 2010). Bu onun için merkezini bulmanın ve duygusal huzursuzluğunu dengelemenin bir yoludur (Fineberg, 2014, s. 485). Yine onun sözleriyle: “Bazılarımız geçmişe o kadar takıntılıyız ki, ondan ölürüz. Kayıp cenneti asla bulamayan şairin tutumu ve kimsenin tam olarak kavrayamadığı bir sebeple çalışan sanatçıların durumu gerçekten bu. Onu kovmak için geçmişe ait bir şeyi yeniden inşa etmek isteyebilirler. Bazı insanlar için geçmişin böyle bir tutuşu ve böyle bir güzelliği var” (Bourgeois, 1982, 43). Psikanalizin irdelediği bilinçdışı öğeler Bourgeois’da, yaratıcı yeti sayesinde kendi iç gerçekliğinin bizlere tercümesidir adeta. Bu süreç öncelikle kendini kendine tercüme etme ihtiyacı ve ardından gelen kişisel bir sağaltım metodudur. Kendi alfabetini geliştiren sanatçının kullandığı her ayrıntı, materyal, nesne, renk ve formun altında gizil bir anlatıyı barındırır ki bunların bir kısmı bizler için örtük, bir kısmı da görünürdür. Benliğimizi meydana getiren cinselliği, soyut bazı konularla irtibat kurmaksızın, anne-baba, erillik ve dişilik ilişkisiyle ele alan Bourgeois, kendini bir özne olarak tüm çıplaklığıyla ortaya koymuş, gündelik hayatı ve nesnelere görünür kıldığı sanatını kadın kimliğiyle bütünleştirmiş bir sanatçıdır. Sanatçının sözleriyle kendi heykeli,

“bir imge değildir, bir fikir de değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duyguyadır. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlemem için izin verir bana. Böylece onu uzaklaştırabilirim. Bugün heykelimde geçmişte çözemediğim şeyleri söylüyorum. Bu, bana geçmişi yeniden deneyimleyebilmeyi ve onun realistik boyutunda ve tarafsızlığında geçmişi görebilme fırsatını veriyor. Korku pasif bir durumdur ve maksadımsa onu aktifleştirmek ve kontrol edebilmek, onu, bugün ve burada yalnız bırakmaktır. Pasiflikten aktifliğe doğru bir hareket. Çünkü eğer geçmiş reddedilirse, bugün yaşayamazsınız. Geçmiş, korkuları beden işlevleriyle bağlantılandırıldığı için onlar beden olarak görünürler. Benim için heykelim bedenimdir, bedenimse heykelimdir” (İlter, 2006, s. 14).

İkinci bir örnek olarak Niki de Saint Phalle (1930-2002), 1930 yılında, Fransa’da varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş bir ressam, heykeltıraş, yönetmen, yazar, model ve kostüm tasarımcısıdır. Phalle aile içi şiddete ve babası tarafından cinsel istismara maruz kaldığını yazdığı otobiyografilerinde açıkça dile getirmiştir: “11 yaşımdan beri hayatımdan parçalar ve şiirler yazmayı çok sevdim. Aynı yıl babam bana tecavüz etti. Tecavüz her zaman benim için bir muamma olarak kalacak” (Webster, 1999). Sadece otobiyografilerinde değil ürettiği tüm sanat çalışmalarında da kişisel anlatıları gözlemlenebilir açıklığa sahiptir. Phalle psikolojik dengesini yitirmiş ve iki kardeşinin de intiharla sonlanan yaşamlarına benzer bir son yaşamaması adına akıl hastanesine yatırılmış ve bir süre tedavi görmüştür. Bu tedavi sürecini sürekli resim yaparak hızlandıran sanatçı “zihinsel çöküşüm uzun vadede iyiydi, çünkü kliniği ressam olarak terk ettim” (Levy, 2016) diyerek sanatın kendi üzerindeki iyileştirici etkilerini vurgular. Hastaneden çıktıktan sonra sanatçı çalışmalarına odaklandığı yeni bir hayat kurar. O dönemini şu şekilde tanımlamıştır: “Öfkeli bir genç kadındım, ama o zaman hala sanatçı

olamayan pek çok öfkeli genç kadın ve erkek vardı. Bir sanatçı oldum çünkü başka seçeneğim yoktu, bu yüzden bir karar vermeme gerek kalmadı. Bu benim kaderimdi. Yoksa yıllarca akıl hastanesinde kilitli kalırdım. Sanatımı kurtuluş ve bir zorunluluk olarak benimsedim” (Çınar, 2019b, s. 161). Ailesinin ve toplumun üzerinde oluşturduğu agresif duyguları sahip olduğu yaratıcı beceriyle sanata dönüşürken, bir taraftan da dışarı vurulan travmalar çözülmeye başlar. Kendi sözleriyle resim ruhunu “çalkalayan kaosu rahatlatıyor”, sanat yaparken eserlerinde “sürekli ortaya çıkan ejderhaları ehlileştiriyor”du (Arınç, 2017, s. 16). Travmatik hayatı ve üretim sürecini karşılaştırdığımızda olağanüstü kişisel, içsel bir keşfin ardından tüm açıklığıyla ve hiddetiyle gelen baş etme yönteminin sanat aracılığıyla yaratıcı bireyde nasıl bir devrim yarattığının örneğidir diyebiliriz.

Bir diğer örnek olarak Nan Goldin (1953), hayatının yıkıntılarına fotoğraf aracılığıyla anlam bulmanın peşinden koşan Amerikalı fotoğraf sanatçısıdır. Goldin için hayatın sadece acı verici anılarının peşinde koştuğunu söylemek eksik bir yaklaşım olacaktır. Sanatçı hayatın ondan aldıklarını ve ona kattıklarını, düşüş ve kalkış öykülerini, acı ve mutluluklarını tüm çıplaklığıyla gözler önüne seren öznel anlatısıyla izleyicisi arasındaki bağ, uyandırdığı ortak duyguların evrensel gücünden beslenmektedir. Goldin’in “göz kamaştırmadan dünyanın tam olarak neye benzediğini göstermek” istediği dünyası “kasvetli bir dünya değil, içinde acının bilincinin, iç gözlem kalitesinin olduğu bir dünyadır” (Norton, 2005, s. vii). Orta sınıf, geleneksel bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Goldin on sekiz yaşındaki ablasının intiharıyla derinden etkilenmiş, yaşadığı kayıp travmasına karşılık sevdiğilerini ve anılarını kaybetmeme takıntısını fotoğraf aracılığı ile ölümsüzleştirerek sağladığına inanmıştır. Kendi ifadesiyle:

“Ablamın öfkelerini ve acılarını görüyordum ve o tek çıkış yolu olarak intiharı seçti. O zamanlar on bir yaşındaydım. Tarihin tekrar etmesinden korkuyordum. On sekiz yaşında ölmek yerine fotoğraf çekmeye başladım. Bir daha hiç kimsenin hatirasını asla kaybetmemem gerektiği fikrine sapanıp kalmıştım” (Akkaya, 2015, s. 18).

Bu saplantılı fikri on beş yaşında tanıştığı polaroid kamerası sayesinde somut anılara dönüştürebilmesine olanak sağlamıştır. Böylece görsel bir günlük tutarcasına hayatının kaydını tutmaya başlar. Artık bu bir ihtiyaçtır Goldin için, “gerçekte gördüğü ve yaşadıklarının gerçek kaydını tutma” ihtiyacından ibaret bir eylemdir (Norton, 2005, s. 1). Eserlerin tümü zamansal bir dizgeye sahiptir. Diğer bir deyişle, kişilerin, ilişkilerin ve mekânların zaman içindeki değişimini izlemeyi mümkün kılan bir süreç söz konusudur. Goldin’in fotoğrafları başlayan ve biten ilişkilerin, sağlıktan ölüme evrilen hayatların, yaşlananların, büyüyen çocukların ve şehirlerin değişim süreçlerinin adeta şahitliğini yapar. Bu şekilde Goldin’in fotoğraflarında çoğunlukla arkadaşlarının portreleri yer alır: “Birisinin güzel görünmesini nasıl sağlayacağımı biliyorum ve asla tanımadığım birini fotoğraflamam. Kişiyi gerçekten fotoğraflayabilmek için onu tanımak zorundasınız. Ama onlara eğer istemiyorlarsa asla resimlerini göstermem. Çekmecelerim göstermeyeceğim harika fotoğraflarla dolu çünkü benden öyle istediler” (MoMa, 2016). Tanımadığı insanları fotoğraflamayan bir sanatçının en iyi tanıdığı kişi kimdir? Bu hikâyeler, yaşayanı da görünür olmadan eksik olurdu denilebilir. Kuşkusuz kadrajına kendisini de

dâhil eder. Goldin için bu onun geçmişidir, bu onun partisidir. Bu her zaman eğlenceli bir parti olmasa da içinde aşk, seks, şiddet, sevinç ve hüznün samimi ve sansürsüz bir anlatısı mevcuttur. Kendi ifadesiyle fotoğrafçılık hayatını kurtarmıştır, ne zaman korkutucu ve travmatik bir olay yaşasa, fotoğraf çekerek hayatta kalmaktadır (Goldin 2012).

Görülüyor ki ruh bilimi travmayı aşabilme adına çeşitli yöntemlere sahip olsa da yaşanan travma bu yöntemlerin uygulanabilirliğini sekteye uğratan bir unsur olabilmektedir. Fakat sanatçı için devam eden yaratıcı süreç bir çözüm ya da rahatlama yöntemi olarak varlığını sürdürebilir. Bu noktada belirtilmelidir ki yaşanan her süreç kişiye has gelişir ve seyreder. Elbette ki bir takım psikolojik rahatsızlıklara sahip sanatçıların varlığı olasıdır ya da her sanatçı yaratıcı etkinliğini kendine has yöntemlerle sürdürebilir. Fakat yoğun duygu yüküne, sıra dışı bakış açısına, davranış ve yaşayışa sahip her sanatçının da hasta olarak değerlendiriliyor olması hatalı bir yaklaşımdır. Psikolojinin normal ve nevrotik olarak iki kutuplu sınıflandırmasına ek olarak Otto Rank sanat olgusunu psikolojinin ötesi olarak ayrı bir çerçeve içinde ele almıştır. Bu yaklaşımla sanatçıyı psikanalizin ‘hasta’ olarak nitelendirdiği tanımından arındırıp başlı başına bir yaratıcı tip olarak değerlendirir (May, 2018, s. 19). Sanatçı ile nevrotik bireyin bilinçdışında yaşadıklarını belirten May’a göre nevrotik de sanatçı gibi “kendi nihilist ve yabancılaşmış yaşantısından (farklılığı kabul edilmemiş) doğan aynı çelişkileri” yaşar, fakat bu iç yaşantılara anlam veremez, “bu çelişkileri yaratıcı ürünlere dökmenin yetersizliğiyle, onları reddetmenin olanaksızlığı arasında” bocalar (May, 2018, s. 20). Eğer sanatçı hasta olarak kabul edilirse, iyileşme sağlandığında yaratıcılığın da değişime uğruyor olması gerekir. Bu noktada nevrotik ile sanatçı arasındaki farklılık da net bir şekilde çizilmektedir. Sanatçı yaşadığı acıyı yaratıcılığıyla yoğurarak yeni bir form verebilir. Sanatçının sonucunda elde ettiği kazanç, içinde hem kişisel hem de sanatsal getirileri barındırır.

## Sonuç

Duyu, duygu ve eylemlerin faili ‘ben’, insani eylemlerin çıkış noktasıdır. Yaratıcı özne ‘ben’in kendine dair bir bilince ulaşması sonucu insani edinimler mümkün kılınabilir. Ben’in kendilik bilincinin oluşumu, ben ve ben olmayan arasında bir ayırım yapabilme becerisiyle el ele ilerler. 19. yüzyılda psikoloji alanında yapılan çeşitli araştırmalar insanın benliği ve ihtiyaçlarını saptama üzerine yoğunlaşmıştır. Kendini gerçekleştirme bireyin belirli ihtiyaçlarının mevcudiyetinden sonra gerçekleşebilecek ulaşılması hedeflenen en yüksek düzeydir. Bu noktada temel ihtiyaçlar, güvenlik, sevmeye ve sevilme gibi gereksinimleri karşılanan birey problem çözebilen, yaratıcılığını kullanabilen tam bir birey olma yolunda ilerleyebilir. Psikanalist Heinz Kohut’un geliştirdiği kendilik nesnesi kavramı ile iç dünyanın dış dünyadaki nesnelere aracılığıyla karşılık bulması ifade edilir (Kohut, 2017, s. 145). Sanatsal bir üretimde eser kendilik nesnesi görevi görür ve kendiliğin bütünlüğünü sağlamada etken bir rol oynar (Akça, 2017, s. 3-4). Duygularını bir nesne aracılığıyla ifade eden sanatçı ile eseri arasında yaşantısal bir bağ kurulur. İçsel



ihtiyaç, eksiklik ya da gereksinimler yaratıcılık ve hayal kurma etkenleriyle bir nesneye atfedilir. Böylece dışsallaştırma eylemi gerçekleşir ve yansıtılan duygularla benlik etkilenir.

Sanatçı sahip olduğu yaratıcı bakış açısıyla hayal gücünü kullanarak yeni olasılıklar üretebilendir. Bu sayede ruhsal esnekliğini koruyabilen sanatçı travmatik anılar ile sanatsal üretim pratiğini kendini yeniden kurgulama-aşma aracı ve amacı olarak kullanabilir. Elbette ki bu yöntemin nihai bir çözüm sunduğu ya da tek doğru olduğu savunulamaz. Psikolojide tedavi süreçlerinde anıların dile getirilebiliyor olması çözülmenin ilk ve en önemli basamaklarından sayılır. Her bireyin kendine has ifade yöntemlerinin varlığı, sanatçıda da kendini sanatsal üretimi aracılığıyla görünür kılar. Bu kendini ifade etme sürecinde iç ve dış dünyasını irdeleyebilen sanatçı cesaret ve yaratıcılığının eşliğinde travmatik anılarıyla yüzleşir ve sonucunda kendini yeniden kurgulama edinimine sahip olabilir. Örnek olarak incelenen sanatçıların kendi söylemleri sanatın çözüm üretebilen bir unsur olabildiğini gösterir.

### **Kaynakça**

- Akça, S. (2017). Kohut'un Kendilik Nesnesi İhtiyaçları Bağlamında Kırılgan Narsisizmin İncelenmesi: Bir Vaka Örneği. *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi*, 4 (1), 1-13. DOI: 10.31682/ayna.470729
- Akkaya, Ş. (2015). Varoluşsal Bir Çaba Olarak Fotoğraf Yoluyla Kendini Gerçekleştirme: Nan Goldin Örneği. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2(2), 8-29. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2015.2.829>
- Arınç, Z. (2017). Portre: Niki de Saint Phalle. *İstanbul Art News*, (31), 16-17.
- Bostan, E. (2019). Korku'nun Bakışı: Peeping Tom. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (98), 277-299. <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.36784>
- Bourgeois, L. (1982). Child Abuse: A Project by Louise Bourgeois. *Artforum*, 21 (4), 40-47.
- Çınar, H. (2019). Niki de Saint Phalle'in Nana Serisi Üzerinden Heykellerinin İncelenmesi. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 5(14), 160-171.
- Erinç, S. M. (2011). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*. Ütopya Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat*. (Çev: S. A. Eskier, G. E. Yılmaz). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Freud, S. (2018). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (Çev: H. Barışcan) (6. Baskı). Metis Yayınları.

- Goldin, N. (2012, Nisan 10). *Nan Goldin on Cookie Mueller (2001)*. ASX. <https://americansuburbx.com/2012/04/theory-nan-goldin-on-cookie-mueller.html>
- Greer, G. (2010, Haziran 6). *Louise Bourgeois's Greatest Creation was the Contradictory Story of Her Life*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/06/louise-bourgeois>
- Gutman, H. (1999). Bir Benlik Teknolojisi: Rousseau'nun İtirafı. *Kendini Bilmek* (Çev: G. Ç. Güven) (3. Baskı) içinde (76-101). Om Yayınevi.
- Güney, M. (1999). Sanat, Benlik Nesnesi ve İlham. *Klinik Psikiyatri Dergisi* 1, 42-45.
- Güney, M. (2011). *Sanat ve Psikiyatri*. Grafik Çalışma.
- Güney, M. (2012). Sanatçının Travma Yaşayan Bir Çocuk Olarak Portresi. *Psikeart* 20, 128-131.
- Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Helfenstein, J. (2002). *The Early Work Louise Bourgeois*. University of Washington Press.
- Hutton, P. H. (1999). Foucault, Freud ve Benlik Teknolojileri. *Kendini Bilmek* (Çev: J. C. Yapıcıoğlu) (2. Baskı) içinde (102-109). Profil Kitap.
- İlter, İ. (2006). *Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- İzmir, M. (2019). *Öznenin Dyalektiği Hegel Sartre ve Lacan*. İmge Kitabevi.
- Kohut, H. (2017). *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*. (Çev: O. Cebeci) (4. Baskı). Metis Yayınları.
- Kolk, B. A. (2019). *Beden Kayıt Tutar Travmanın İyileşmesinde Beyin, Zihin ve Beden*. (Çev: N. C. Maral) (8. Baskı). Nobel Yaşam.
- Kuzgun, Y. (1972). Kendini Gerçekleştirme. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi* (10), 162-172. [https://doi.org/10.1501/Felsbol\\_0000000099](https://doi.org/10.1501/Felsbol_0000000099)
- Levy, A. (2016, Nisan 11). *Beautiful Monsters*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2016/04/18/niki-de-saint-phalles-tarot-garden>
- May, R. (2018). *Yaratma Cesareti*. (Çev: A. Oysal) (4. Baskı). Metis Yayınları.
- MoMA. (2016). *Nan Goldin The Ballad of Sexual Dependency*. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651?locale=en>
- Norton, J. (2005). *Nan Goldin: Fantastic Tales*. Everbest printing Co.
- Öztürk, M. O. (1997). *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları*. Hekimler Yayın Birliği.

Randall, W. L. (2014). *Bizi 'Biz' Yapan Hikayeler*. (Çev: Ş. S. Kaya) (2. Baskı). Ayrıntı Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2011). Ben. *Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/>

Webster, P. (1999, Haziran 20). *Sculptor Finally Exorcises Her Rapist Father*. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/world/1999/jun/20/paulwebster.theobserver>

Yalçın, Ş. (2003). Descartes ve Özne Olarak Benlik. *Felsefe Dünyası*, 38, 107-118.

Yalçın, Ş. (2011). Ben Neyim?. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 1 (2), 27-38.

# Tykhe

Tike: tr./ Τύχη: yun./ Tykhe: ing.

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

\* Kaynak : İstanbul Arkeoloji Müzesi

Zeytin yapraklarıyla bezeli şehir surlarını  
betimleyen taç

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

Bereket boynuzu içinde meyveler

Zenginliğin simgesi çocuk:  
Plutos

