

Tykhē

Sanat ve Tasarım Dergisi

CİLT 06 > SAYI 11 > ARALIK 2021

E-ISSN: 2667-6818

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



Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi / Ulusal, Hakemli e-dergi
Aralık 2021 / Cilt 06 / Sayı 11
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 Fehime Elem YILDIRIM / Düzce Üniversitesi

Yardımcı Editör

Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL / Düzce Üniversitesi

Yazım ve Dil Editörü / Son Okuyucu

Arş. Gör. Dr. Pınar İNCEEFE

Alan Editörleri

Sinema: Doç. Dr. Tunç YILDIRIM / Düzce Üniversitesi

Müzik: Doç. Dr. Haluk YÜCEL / Düzce Üniversitesi

Heykel: Dr. Öğr. Üyesi Evren SELÇUK / Düzce Üniversitesi

Resim: Doç. Dr. Burcu GÜNAY / Düzce Üniversitesi

Görsel İletişim Tasarımı: Doç. Dr. Açelya 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 Sok. 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

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. Açıyla Betül 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 / Maltepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin YANIKKAYA / Maltepe Üniversitesi

Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Melih APA / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Cemal APAY / Düzce 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. Zuhul 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

Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem YILDIRIM / Düzce Üniversitesi: fehimeyildirim@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Tevfik Altan DOYRAN / Düzce Üniversitesi: altandoyran@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Gülizar ÖZTÜRK / Düzce Üniversitesi: gulizarozturk@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Selim BEYAZYÜZ / Düzce Üniversitesi: selimbeyazyuz@duzce.edu.tr

Dergi Kapak ve Görsel Tasarım

Doç. Dr. Açıya Betül GÖNÜLLÜ

Sayfa Düzenleme

Arş. Gör. Tevfik Altan DOYRAN

Web Tasarım

Öğr. Gör. Çağatay AY / Düzce Üniversitesi Bilgi İşlem Dairesi

Web Güncelleme

Doç. Dr. Açıya Betül GÖNÜLLÜ

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS

Arş. Gör. Tevfik Altan DOYRAN

TYKHE SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ ¹

Prof. Dr. Mehmet Yılmaz (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Remzi Yağcı (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Prof. Dr. Sefa Çaliksap (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Doç. Dr. Ayşe Nahide Yılmaz (Düzce Üniversitesi)

Doç. Dr. Bilcan Gökçe (İğdır Üniversitesi)

Doç. Dr. Burhan Yılmaz (Düzce Üniversitesi)

Doç. Dr. Canan Zöngör (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Doç. Dr. Çağatay Yücel (Dicle Üniversitesi)

Doç. Dr. Harika Esra Oskay Malicki (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Doç. Dr. Nihat Sezer Sabahat (Ordu Üniversitesi)

Doç. Dr. Reyhan Şahin (Uludağ Üniversitesi)

Doç. Dr. Sevgi Avcı (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat (Süleyman Demirel Üniversitesi)

¹ Hakem listesi, unvan ve soyada göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

İÇİNDEKİLER

- 1. Sadık ARSLAN** 127-140
POSTMODERN SANATTA NEGATİF ALAN
NEGATIVE SPACE IN POSTMODERN ART
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 2. Ümmügülsüm SOYSÜREN, Canan ZÖNGÜR** 141-160
MERET OPPENHEIM VE HEYKELLERİ
MERET OPPENHEIM AND HER STATUES
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 3. Nazire Müge SELÇUK** 161-177
GÖRMENİN POLİTİKASI VE SANAT TARİHİNDE ERKEN
KAMUSAL İMGE KURGUSU: ASUR DUVAR KABARTMALARI
*THE POLICY OF SIGHT AND EARLY PUBLIC IMAGE IN ART
HISTORY: ASSYRIAN WALL RELIEF*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 4. Yasemin YILMAZ** 178-215
TARİH ÖNCESİNDE SANAT VE BAĞLAMLARI
PREHISTORIC ART AND ITS CONTEXTS
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 5. Parvin GHORBANZADEH DİZAJI** 216-240
PERS İMPARATORLUĞU (AKHAİMENİD) DÖNEMİ ERKEK GİYİM KUŞAMI
ÜZERİNE BİR İNCELEME
REVIEW ON MEN'S CLOTHING IN THE PERSIAN EMPIRE (ACHAEMENID) PERIOD
Makale Türü: Araştırma Makalesi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

POSTMODERN SANATTA NEGATİF ALAN

Sadık ARSLAN¹

ÖZ

Negatif, formun oluşmasını sağlayan boşluktur; formun görünür kılınmasını sağlayan gizil bir güçtür. Sanatta negatif ise iki veya üç boyutlu formun çevresindeki boşluktur. Formun görünür olmasını sağlamaktadır. Salt negatiften oluşan bir form, aslında yokluktan var olmaktadır. Bu durum negatif sanatı, pozitifin otoriter içeriğinden farklılaştırmaktadır. Çünkü yokluktan var edilen negatif alan sanatı, aslında iç dış diyalektiğinin tersine çevrilmesi demektir. Tersine çevirme ise gerçek olan evrenden uzaklaşmayı ve yeni bir sanat dili yaratmayı gerektirir. Bu çalışmada amaçlanan, negatif alanı sanatının merkezine koyan postmodern sanatçıların işlerinden hareketle sanatta negatif kavramını incelemektir. Bu sanatçıların çalışmalarında negatif alanın anlamı ve kavramsal içeriği tartışılırken nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. Araştırmada negatif alandan üretilen sanatın, pozitifin yerleşik sanat ilkelerinin reddi, iç-dış diyalektiğinin tartışılması ve gizil olanın ortaya çıkarılması anlamına geldiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Negatif Alan, Sanatta Boşluk, Postmodern Sanat

¹Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID NO.: 0000-0002-8909-022X, bahtiyar165@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 23 Eylül 2021 **Kabul Tarihi:** 14 Aralık 2021

NEGATIVE SPACE IN POSTMODERN ART

ABSTRACT

Negative is the emptiness that enables form; It is a latent power that makes the form visible. Negative in art is the space around a two or three-dimensional form. It makes the form visible. A form consisting of negative actually exists out of nothing. This situation differentiates the art of the negative from the authoritarian content of the positive. Because negative art, created out of nothingness, actually means the reversal of the inside-out dialectic. Reversing requires moving away from the real universe and creating a new art language. The aim of this research is to examine the concept of negative in art, based on the works of postmodern artists who put the negative space at the center of their art. While discussing the meaning and conceptual content of negative space in the works of these artists, the document analysis method, one of the qualitative research methods, was adopted. In the research, it was concluded that the art produced from the negative space means the rejection of the established art principles of the positive, the discussion of the internal-external dialectic and the revealing of the hidden.

Keywords: *Negative Space, Emptiness in Art, Postmodern Art*

1. Giriş

Evren, en genel hâliyle zıtlıklardan meydana gelmektedir; varlık ile yokluk, doluluk ile boşluk, form ile formsuzluk, anlam ile anlamsızlık, düzen ile düzensizlik gibi. Bu yaşamsal karşıtlıklar, birbirini tamamlayarak bir bütüne dönüşmekte ve anlam kazanmaktadır. Örneğin boşluk doluluğun, doluluk ise boşluğun anlam ve nitelik kazanmasını sağlamaktadır. Bu durumda boşluk dolu olanı, doluluk ise boş olanı dönüştürmektedir. Boşluk, Tao felsefesine göre, yaşamın iki zıt gücünü temsil eden Yin-Yang'ın arasındaki yaşam kaynağının ve enerjisinin olduğu yerdir (Cheng, 2006, s. 50; Laozi, 2016, s. 11). Bu yüzden boşluğun varlığı hayatıdır. Kilden yapılmış bir kabın içindeki boşluğun, kabın kendisinden daha önemli bir işleve sahip olması bunu kanıtlamaktadır. Heidegger, bunun için kabın özelliğinin malzemesinde değil, içindeki yoklukta yattığını ifade eder (akt. Taylor, 1987). Dolayısıyla boşluk olmadan kap işlevini yerine getiremez. Bu bağımlı ilişki, formun varlığı için de yaşamsaldır. Maddi olmayan ve elle tutulamayan boşluk, aslında yok olanın varlığını tanımlayan şeydir. Bu yönüyle boş kısımlar negatif alanlar, dolu kısımlar ise pozitif alanlar olarak tanımlanabilir.

Negatif ve pozitif alanın birlikteliğinden form ortaya çıkar. Formun etrafındaki boşluk negatifi, formun kendisi de pozitifini oluşturur. Boşluk, formun bilinmesinde güçlü bir etkiye sahiptir. Çünkü form, etrafındaki boşluk sayesinde algılanır. Aksi takdirde form algılanamaz. Dolayısıyla boşluğun (negatif) etkisi, formu (pozitif) görünür kılar. Sanatta negatif ise iki veya üç boyutlu biçimlerin çevresindeki alanı (boşluğu) temsil etmektedir. Pozitif ise negatif alanın arasında kalan iki veya üç boyutlu biçimlerdir (Bird, 2016, s. 202). Dolayısıyla görsel imgeler, bu iki zıt alanın birlikteliğiyle kavranmaktadır. Bu anlamda negatif pozitif ilişkisi, sanatta oldukça geniş bir alanda kullanılmaktadır. Fakat sanatta negatif alana biçilen değerın uzun bir geçmişı vardır. Öyle ki sanatın, negatif alanı tanımlayan bir gölgeden doğduğu iddia edilmektedir.² Günümüzde ise negatif alan, özellikle postmodern sanatta başlı başına bir konudur. Salt negatif alanı çalışmaların merkezine koyan bazı sanatçılar, içeriği güçlü işler üretmektedir. Hem sosyal hem de içsel anlatımlar, negatif alanın konusu olabilmektedir. Çünkü tersine bir çevirmeyle mevcut olandan değil, tam aksine 'var olmayan'dan hareket edilmektedir. Bu durumda yapılan işin sınırı, algılanın dünyanın gerçekliğini aşmakta, düşsel ve hatta felsefi olana evrilmektedir. Dolayısıyla negatif alandan hareketle yapılmış çalışmalarını çözümlemek, mevcut tanımlardan çok daha fazlasını gerektirir.

² MS I. yüzyılda Antik Dönem filozoflarından Plinius, ilk resmin bir kadının savaşı giden kocasının duvara düşen gölgesinin etrafını çizmesiyle meydana geldiğini iddia etmiştir. Böylece bir gölgeden (negatif) oluşan sanat, sonrasında aşama aşama derinlik yanılması kazanmıştır (Stoichita, 2006).

Bu makalede postmodern sanatta negatif alanı sanat pratiklerinin merkezine koyan sanatçıların yapıtları üzerinden sanatta negatif alan konusu tartışılmıştır. Bu bağlamda Mary Miss'in 1977-78 tarihli *Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar (Perimeters/Pavilions/Decoys)*, Massimo Uberti'nin 2014 tarihli *Bir Çizimin Çizimi (Drawing of a Drawing)*, Rachel Whiteread'ın 1993 tarihli *Ev (House)* ve Asta Gröting'in 2016 tarihli *Berlin Cepheleleri (Berlin Fassaden) serisinden Mozole (Mausoleum)* adlı eserleri incelenmiştir. Bu yapıtlardan hareketle sanatta negatif alanın iç-dış diyalektiği tartışılmakta ve negatif alanın duyuşsal karşılığı değerlendirilmektedir. Bu makalede benimsenen nitel araştırma yönteminde ilkin konu ile ilgili ulusal ve uluslararası elektronik ve basılı kaynaklar incelenip gerekli veriler toplandıktan sonra, doküman analizi yöntemi ile sanatta negatif alan konusu irdelenmiştir. Bu çalışmada Türkiye'de sanatta negatif alan konusunda yaşanan literatür eksikliğini gidermek ve bu sayede negatif alanı çarpıcı bir biçimde kullanan sanatçıların işlerinin anlaşılmasına katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

2. Postmodern Sanatta Negatif Alan Pratikleri

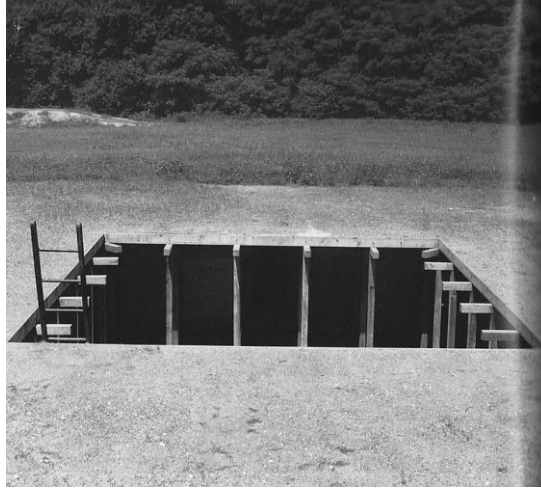
2.1. Mekânın Negatifi

1960 ve 70'li yılların kültürel avangardı sanat nesnesinin konumuna ve onun sergilendiği alana (galeri) yönelik tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar, resmin çerçevesiz, heykelin ise kaidesiz kalmasına ve bunun sonucunda sanatın dışarıya doğru genişlemesine yol açmıştır. Bu büyük paradigma değişimini Richard Serra, 20. yüzyılın büyük kırılması ve başka açılımlara neden olan diyalektik bir geçiş olarak tanımlamıştır. Ona göre, heykelin kaidesinin kaldırılması, heykeli hem 'davranışsal mekânın' maddî dünyasına inmekte özgür bırakmış hem de herhangi bir özgül yerin ötesinde idealist bir dünyaya yükseltmiştir (Foster, 2015, s. 213). Bunun yanı sıra heykelin konumundaki değişimi kavramsallaştıran eleştirmen Rosalind Krauss (2002) "Sculpture in the Expanded Field" (Mekâna Yayılan Heykel) adlı makalesinde 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan yapıtlarda heykelin göçebeleştiğini savunur. Artık heykel, "bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dâhil olmayan ya da manzarada bulunup da manzaraya dâhil olmayan şey"e dönüşmüştür (s. 105). Krauss (2002), bu yılların postmodern sanat pratiklerini heykel sorunsalı üzerinden kavramsallaştırırken heykelin tarihsel sınırlarına göndermede bulunur:

Yine de ben heykelin ne olduğunu gayet iyi bildiğimizi söyleyeceğim. Bildiğimiz şeylerden biri de bunun evrensel değil, tarihsel sınırları olan bir kategori olduğudur. ...Heykel mantığı anıt mantığından ayrılamaz. Bu mantık sayesinde heykel anma işlevi gören bir temsildir. Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ya da kullanımını hakkında simgesel bir dille konuşur... Temsil ve işaretleme mantığıyla bağlantılı olarak işlev gördükleri için heykeller normalde figüratif ve dikeydirler; kaideleri, gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi gördükleri için yapının önemli birer parçasıdır (s.104).

Temsil ve işaretleme mantığından uzaklaşan modernist heykel (pozitif alan), kaidesiyle (negatif alan) birleşerek ilk göçebeliği yaşamıştır. Fakat bu göçebelik, 1960'lı yıllardan itibaren kaidesi alınıp heykelin mekâna yayılmasıyla tamamlanmıştır (Krauss, 2002, s.104). Hem heykelin kendisinin (pozitif) hem de kaidesinin (negatif) genişlemiş alana yayılması, bu iki alan arasındaki sınırları muğlaklaştırmıştır. Bu durum heykel sorunsalını gündeme getirdiği gibi bu alanların yeniden tanımlanma ihtiyacını doğurmuştur. Bu

bağlamda arazi sanatı örneklerinden Mary Miss'in 1977-78 yılında gerçekleştirdiği *Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar (Perimeters/Pavilions/Decoys)* adlı mimarî içerikteki uygulaması, hem heykelin göçebeleşmesi hem de negatif pozitif sorunsalı bakımından oldukça dikkat çekicidir (Resim 1).



Resim 1. Mary Miss, *Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar (Perimeters/Pavilions/Decoys)*, 1977-1978, Araziye Müdahale.

(<http://socks-studio.com/2014/06/22/mary-miss-1977-1978-perimeterspavilionsdecoys/>)

Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar yaklaşık dört dönüme yayılan beş parçalı bir enstalasyondur. Yerel inşa teknikleriyle yapılan bu enstalasyon, üç adet benzeri kule yapı, iki adet yarı dairesel höyük ve bir yeraltı avlusundan oluşmaktadır (Miss, 1978). Çok parçalı bu yapıt, pozitif ve negatif olarak adlandırılabilir kısımlardan meydana gelmektedir. Çevrede bulunan kule yapılar, bu işin pozitif kısmı oluştururken, merkezde bulunan ve yüzeyin altında kalan avlu yapı ise negatif kısmı oluşturmaktadır. Belirli alanda bireyin hareketine ve deneyimine odaklanan bu dış mekân işi, sanatçının ifadesiyle, “bir mekânın tarihini, ekolojisini veya çevrenin fark edilmeyen yönlerini vurgulayan durumlar yaratmaktadır” (Lucarelli, 2014). Bu enstalasyonun doğal yapısı ve inşa edilme biçimi, genel olarak mekânın geçmişini ve çevresel özelliğini gün ışığına çıkarmaktadır. Bu çalışmada mekânın hem bedensel hem de görsel bir algısını deneyimleyen biri, sınırları ve mesafeleri sorgularken bulunduğu konumdan emin olamamaktadır. Burada heykelin konumu için meydana gelen genişlemiş alan, Krauss'un (2002) ifadesiyle: “modernist kategori olarak heykeli kendi aralarında askıya alan bir karşıtlıklar kümesinin sorunsallaştırılmasıyla yaratılır” (s. 109). Bu genişleme içinde izleyici, muhakemede bulunurken hiçbir şeyi heykele indirgeyemez. Miss'in çalışmasında heykel, artık kendisinden farklı olan iki şey arasındaki ayrıcalıklı orta terim değildir. Burada heykel, Krauss'un belirttiği gibi: “daha çok, içinde farklı biçimde yapılaşmış başka olasılıkların da bulunduğu bir alanın çevresindeki terimlerden sadece biridir” (s. 109).

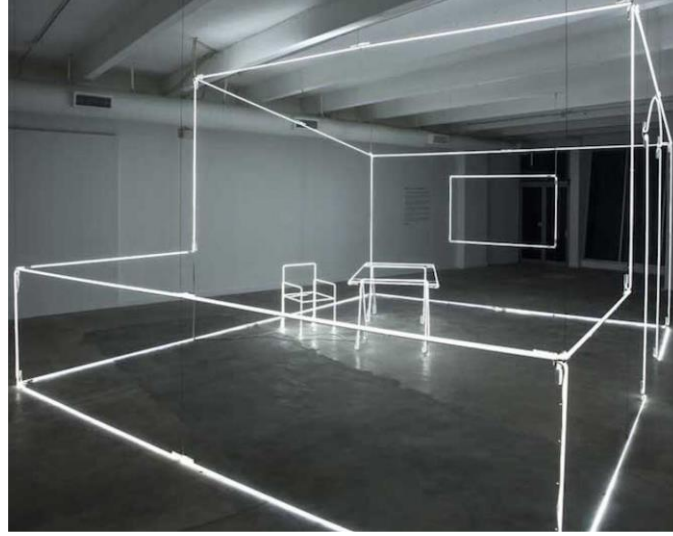
Miss'in bu çalışmasındaki mimari yapılar, çevreyle ilişkiyi gündeme getirirken negatif ve pozitif alanların yeniden tanımlama gereksinimini doğurur. Fakat böyle bir tespitin oldukça güç olduğunu belirtmek gerek. Yine de yerden yükselen veya yerin altına inen birbirinden bağımsız mimarî bölümler, bu uygulamanın negatif ve pozitif alanlarına dair ipuçlarını verebilir. Örneğin aşağıya doğru sarkıtılmış merdiven sayesinde izleyicinin fark edebildiği işin negatif kısmı, yüzeyin altına inşa edilmiştir. Avluya benzeyen bu kısım, tek negatif kısım olarak tüm işin merkezinde bulunmaktadır. Bu mimarî düzenleme, negatif yönüyle diğer kısımlardan ayrılmaktadır. Sanatçının bu türden bir düzenleme tercihi yani yüzeyin altına kullanım biçimi, işi belirsizleştirmektedir. Fakat iş, diğer kısımlarıyla birlikte düşünüldüğünde, özellikle kulelerin pozitif alanlar olarak yerden yükselmesi, sanatçının buradaki negatif alan tercihini anlamlı kılmaktadır. Negatif alan, tersine bir çevirmeyle enstalasyonun çevre ile ilişkisine dair sorunsalı gündeme getirir. Bu sorunsal ise yeni anlamlandırılmaya başlanmış olan postmodern çağda heykelin konumu ve geldiği noktada irdelenebilir.

Günümüz inşa olanaklarıyla ve çevresiyle uyumlu bir biçimde inşa edilen *Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar*, arazinin çeşitli bölgelerinde bulunan höyük ve çukurlarıyla mimarî manzara kavramını ortaya çıkarmıştır. Mimarî kısımlardan oluşan işin bölümleri, kaidesi üzerinde bulunan modern heykelden uzaklaşarak araziye dağılmıştır. İşin merkezindeki negatif alan, işin parçası olarak yukarıya doğru yükselen pozitif alanlardan farklılaşmıştır. Burada artık ilk mimarî yapıların işlevsel özelliklerinden çok, yapıtın felsefî içeriği önem kazanmaktadır. Tersine bir çevirmeyle yapıt diğer kısımlarıyla negatif ve pozitif karşıtlığını içermektedir. Bu durumda artık işlevsel bir heykel veya mimarî düzenlemeden bahsedilememektedir. Dolayısıyla dönemin kültürel avangardının dönüştürdüğü yapıt, heykel tarihi açısından bir geçiş döneminin temsili olarak düşünülebilir.

2.2. İçerisi ve Dışarı

Postmodern dönemin sanatının belki de en belirgin tarafı, galerinin yapısının ve işlevinin sorgulanması sonucu sanat yapıtının geleneksel sınırlarının erimesidir. Bunun sonucunda ortaya çıkan yapıtların sınırlarının kaybolması ve malzeme tercihlerinin oldukça geniş bir alana yayılmasıdır. Böylesi büyük bir dönüşümde minimalizmin etkisi yadsınamaz. Hal Foster'ın (2009) belirttiği gibi, minimal sanat, tüm kısıtlamalara rağmen keşiflerine devam ederek bugünün ileri çalışmaları için yeni bir alanın önünü açmıştır. Ona göre, minimalizmle birlikte heykel, artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşmiş ve ortama özgü olarak tanımlanmıştır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekân anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilmiştir. İzleyici malzeme özelliklerinin topoğrafi haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı bir şekilde incelemek yerine artık belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilmiştir (s. 64-65). Minimalizmin postmodern sanatın dönüşmesindeki öncü

rolü, sonraki süreçte yenilikçi pratiklere ilham vermiştir. Hem malzeme tercihi hem de negatif ve pozitif alanları kullanma biçimiyle Massimo Uberti'nin çalışmaları dikkat çekicidir. Postmodern sanatın mekân ve malzemeye getirdiği esnekliği güçlü bir biçimde kullanan sanatçı, neon ışıklarından yarattığı mekânsal çalışmalarıyla minimalizmden beslenmektedir. Minimalizmin sanat nesnesinin konumuna ve malzemesine getirdiği yeniliklerden etkili biçimde yararlanan sanatçı, kaidesi kaldırılmış ve mekâna yayılmış heykellerinde izleyiciyi yapıtın yüzeyinden çok, onun algısal sonuçlarına yöneltmektedir.



Resim 2. Massimo Uberti, *Drawing of a Drawing*, 2014, Yerleştirme.

(<http://massimouberti.it>)

'Az çoktur' ifadesi, Uberti'nin mimarî içerikli çalışmalarında karşılığını bulur (Resim 2). Burada azlık, sınırları sadece neon ışıklarından seçilebilen çizgisel yapıda görülmektedir. Birer mimarî yapıdan oluşan bu ışıklı enstalasyonlarda yapının içi ve dışı arasındaki sınır belirsizleşmekte ve yapının gerçekliği sorgulanır hâle gelmektedir. Sınır çizgilerini oluşturan neon ışıkları, boşluğu şekillendiren ve onu bir yapıya dönüştüren yegâne araç olmaktadır. Bu sayede yapının negatif ve pozitif alanları belirlemektedir. Fakat yapıt, izleyicinin pozitif alandan (yapıtın dışından) negatif alana (yapıtın içine) geçip orayı deneyimlemesine izin vermektedir. Bu geçişgenlik, içerisi ve dışarı arasında sınırların olmadığı gerçeküstü bir evren yaratır. Gaston Bachelard'ın (2017) belirttiği gibi, dışarı ve içerisi, bir tür parçalara ayırma diyalektiğini oluşturur ve bu diyalektiği farkına varmadan tüm olumlu (pozitif) ve olumsuz (negatif) düşüncelere kumanda eden bir hayal tabanı haline getiririz (s. 255). Dolayısıyla Uberti'nin işlerinde iç ve dış alanlar, her ne kadar ayrı görülse de aslında bu alanların geçirgenliği, yapıta bir tür gerçeküstü duyguyu hâkim kılar. Duvar gibi bilindik sınırlar belirsizleşir ve hayalî bir engele dönüşür. Mekânı ayıran duvar, artık gerçek olmayan bir engel olarak sadece kişinin zihninde oluşur.

Uberti, enstalasyonlarında negatif alanı görünür kılarak aslında bir tür mahremiyet alanını ifşa eder. İzleyici, pozitif alandan negatif alanı görebilir ve hatta sınırı aşarak negatif alanı deneyimleyebilir. Bu da yapıtı, hayalî bir mekâna dönüştürür. Mekân, boşluğun kurgulanmasıyla meydana gelen bir yapıdır. Boşluk olmazsa mekân da olmaz, çünkü mekânı var eden boşluktur. Fakat Uberti'nin enstalasyonunda mekân, boşluğun çizgisel bir formla kesilmesinden meydana gelmektedir. Dolayısıyla burada mekân, boşluğun neon ışıklarıyla biçimlenmesiyle ortaya çıkar. Bu durumda mekânın varlığı, tamamen ışığın varlığına bağlıdır. Aksi takdirde ışığın olmaması, mekânın da kaybı anlamına gelmektedir. Figen Girgin'in (2018) belirttiği gibi, Uberti'nin çalışmalarında ışsızlık, onları özlerinden ve şiirsel güçlerinden yoksun bırakır ve böylece ışık, yalnızca eseri ortaya çıkarmakla kalmaz aynı zamanda onun maddî formunu da ortaya çıkarır (s. 2322).

Uberti'nin çalışmalarında yaratılan düşsel mekânda içerisi (negatif) ve dışarı (pozitif) arasındaki duvar somut olarak yoktur. Önay Sözer'in (2019) belirttiği gibi, duvar iki uzay bölümü arasındaki sessiz bağlantıyı keser ve bir ayrılık meydana getirir (s. 165). Uberti'nin mekânlarında duvarlarının yokluğuna rağmen, iç ve dış uzamının bağlantısını sağlayan kapılar mevcuttur. Bir giriş ya da geçidin açık yerini kapatmaya yarayan bir düzen olan kapılar, Uberti'nin mekânlarında kapatma işlevinden uzaktır. Dolayısıyla yapının iç ve dış (negatif ve pozitif) geçirgenliği, burada kapı olgusunu ve işlevini de tartışmaya açmaktadır. Sonuç olarak Uberti'nin işlerinde negatif ve pozitif alanın geçirgenliği, hayalî bir mekân yaratmaktadır. Burada negatif alan, neon ışıklarının sayesinde hacmi ve ağırlığı olmayan, sadece zihinde kavranan bir forma yani pozitifte dönüşmektedir.

2.3. Maddileşen Boşluk

Boşluk, evrende var olmayan şeyin varlığıdır. Bir şeyin varlığı, boşluk olduğunda görünür olmaktadır. Bu yüzden boşluk, evren için hayattır. Boşluk, ayrıca Georges Perec'in (2017) ifadesiyle, dışımızda olan, etrafımızı kuşatan mekândır (s. 13). Boşluk, ayrıca mimarî yapıları anlamlı kılan ve onların niteliğini belirleyen şeydir. Taocu filozof Lao Tzu'nun belirttiği gibi, duvarlar ve kapılar evi oluşturabilir fakat içindeki boş alanlar evin asıl özüdür (akt. Fernández, 2007). Bu yüzden boşluk, sonsuz imkânlarla gebe kullanışlı bir kaynak olarak sanatta var olmaktadır.

Negatif alanlar (boşluk), Uzak Doğu'da gizil gücünden ötürü oldukça önemsenen bir unsurken, Batı'da tam tersine korku unsurudur. Bu korku, özellikle Rönesans ve Viktorya Dönemleri'nde oldukça belirgin biçimde görülmektedir. Özgür Taburoğlu (2016), Batı'da soylular ev içi boşluk korkusunu aşmak için çok sayıda sanat eserinin evlere doldurduğunu ifade eder (s. 165). Meta üretimin yaygınlaşmasıyla oluşan eşya bolluğunun evlerde sergilenmesi ve özellikle bu dönem eserlerinde abartılı ve ayrıntılı süslemelere başvurulması bu iddiayı doğrular niteliktedir.

Viktorya Dönemi Batı toplumunun boşluk korkusundan hareketle işlerini oluşturan Rachel Whiteread, evin boş yani negatif alanlarını işlerinin merkezine koyar. Sanatçı,

genel olarak iç mekânlardaki boşlukları maddileştirerek onları pozitif kısımlarından ayırıştıran bir sanat pratiğine sahiptir. Evlerin boş alanlarını betonlaştırdıktan sonra etrafındaki dolu kısmı sökerek yapıtını tamamlar. Dolayısıyla Whiteread, kimsenin dikkatini çekmediği ve hatta önemsemediği boş alanlardan hareketle işlerini oluşturmaktadır. Çoğunlukla Viktorya Dönemi'nin mimarisini taşıyan atıl durumda olan ev mekânların boşluklarıyla ilgilenmektedir. Sanatçı, bu evlerdeki boşluklardan hareketle aslında evin yaşanmışlığını ve belleğini maddileştirmektedir. Dolayısıyla evlerin hareket edilebilir alanları, Whiteread'ın işlerinde artık negatif alanlar olarak kullanım dışıdır. Evlerin içeri girilebilme özelliğini yitirilmiştir. Birey, evin dışında artık bir izleyicidir. Çünkü yaşamsal alanlar, betonlaştırılarak yok edilmiştir. Boşluğun maddileşmesiyle negatif alan, form kazanmış ve pozitif dönüşmüştür.



Resim 3.Rachel Whiteread, *House*, 1993, Sıvı beton püskürtme

(<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibitionseries/unilever-series/unilever-series-rachel-whiteread-embankment-1>)

Whiteread'a ait *Ev (House)* adlı çalışma, Viktorya tarzı harabe bir evin tüm boş kısımlarına beton dökümünün yapıldığı iddialı işlerinden biridir (Resim 3). Jonathan Fineberg (2014), evin dökümünde (negatif) kalan pek çok detay, evde daha önce var olan yaşama dair derin düşüncelere yol açmakta olduğunu ve bunun dökümün detaylarındaki izlere yansıdığını ifade eder (s. 476). Bu sayede Whiteread'ın negatif heykellerinde anlatılmak istenen yokluk, dokunaklı bir biçimde anıtsallaştırılır. Çünkü ev, bir mahrem alanı olarak insanın yaşamına dair birçok anı barındırır. Dahası evin yapısı insanın ihtiyaçlarına göre şekillenir. Frederick Kiesler, evi insan bedenine benzetir. Ona göre ev, kanlı canlı yaşayan bir organizmadır; fiziksel varlığıyla insanlar gibi duygularda ve düşlerde yaşamaktadır (akt. Altun, 2014, s. 416). İlk bakışta çok güçlü bir geometriye sahip bir nesne olan ev için Gaston Bachelard (2017) ise akılsal biçimde analiz

edildiğinde ilkin elle tutulabilir gerçekliğini gördüğümüzü savunur (s. 79). Ona göre ev, bir geometriden çok daha fazlasıdır; insanın dünyadaki ilk mekânıdır. Dolayısıyla ev, düşlemi barındıran ve düş kurmayı sağlayan bir evrendir (s. 36).

Whiteread'ın maddileştirdiği negatif alanlar (boşluklar), aslında gerçekte yokmuş gibi algılanır. Çünkü insan algısı, pozitif olanı kavramaya meyillidir; negatif alan, daima pozitif alanın gölgesinde kavranır. Dolayısıyla burada algı açısından daha gerçek bir şey aranacaksa, o da pozitifin daha gerçek olduğudur. Tıpkı ışığın gölgeden, gürültünün sessizlikten daha gerçek olması gibi. McDaniel Kris'in (2010) belirttiği gibi, gölge, ışığın varlığıyla meydana gelmektedir. Dolayısıyla ışık gölgeden daha gerçektir. Sessizlik ise gürültünün içinde algılanır çünkü tek başına bir anlam ifade etmez. Bu da göstermektedir ki ışık ile gürültü, gölge ile sessizlikten daha gerçektir. Karşılaştıklarında ancak değer kazanırlar (s. 634). Dolayısıyla Whiteread, çalışmalarında aslında daha az gerçek olan bir şeyden yani negatiften (boşluk) hareket etmekte ve onu görünür kılmaktadır. Görünmeyen uzay, bu sayede maddeye bürünerek varlığını ortaya koymaktadır.

Heidegger, mekânın matematiksel olarak kavranan mekânla değil, insan deneyimiyle kavranan yer ile varlık bulunduğunu ifade eder (akt. Sharr, 2017, s. 53). Dolayısıyla evlerde boş alanlar, insan yaşamı ve deneyimiyle varlık veya kimlik bulur. Whiteread ise bu varlık alanını bir yandan görünür kılarken, öte yandan ona dâhil olmayı engeller. Çünkü betonlaşan boşluk, artık girilmez durumdadır. Burada artık gerçeklik yitirilmiştir. Gaston Bachelard'ın (2017) belirttiği gibi, 'aralık kalma' kozmosu olan, arzulara ve yasak olana duyulan açma eğilimine sahip kapının işlevi yitirilmiştir (s. 266). Whiteread'ın işlerinde yaşam alanına girmeyi sağlayan aralık (kapı), tüm mahrem alanlar gibi dondurulmuştur. Sonuç olarak Whiteread, işlerinde negatif uzamı görünür kılarken, ona dâhil olmayı da engellemiştir. Negatif alanı hacmi ve ağırlığı olan bir forma yani pozitif dönüşmüştür.

2.4. Geçmişin İzi

Geçmiş yaşantıların, zamanla tekrar hatırlanabilmesi için belleğe ihtiyaç duyulur. Çünkü bellek, bireyin geçmiş yaşantı ve anılarının birer kaydıdır; onun öznelliğidir. Enzo Traverso (2019), belleğin son derece öznel olduğunu, tanık olunan olgu ve olayların ruha kazınan izlenimlere bağlı olduğunu ifade eder. Ona göre, bellek yaşamdır ve bu durum belleği, unutma ve hatırlama diyalektiğine maruz bırakır (s. 30). Dolayısıyla unutulmuş şeyin kaydı, onu hatırlatan şeylerle mümkün olmaktadır. Bu şeylerden biri ise o şeyin varlığından alınmış izlerdir. Bu anlamda yaşanmış olanın izi, aslında bir tür bellektir. Çünkü iz, hatırlatma ediniimi olarak insan algısında güçlü bir etkiye sahiptir. Dolayısıyla nesnelere negatif kalıpları, geçmişe dair yaşanmışlıkların, anıların ve olayların bir izi olduğu gibi belleği de olabilir. İzleri çalışmalarının konusu yapan Asta Gröting, savaş yıllarından kalan yapıların negatiflelerini alarak bir tür bellek oluşturmaktadır.

Negatif alandan yararlanan Gröting'in çalışma pratiğinde geçmişe dair lirik bir anlatım görülmektedir. Sanatçı, özellikle son yüzyılda dünya savaşlarında Almanya'nın trajedilerinin belleğini öznel bir deneyimle görselleştirmiştir. 2016 ve 2018 yılları

arasında *Berlin Fassaden (Berlin Cepheleri)* serisinden *Mozele (Mausoleum)* çalışmasını, İkinci Dünya Savaşı'nda zarar görmüş binaların cephelerinin negatif kalıplarını alarak oluşturmuştur (Resim 4). Bu kalıplar, mimari yapının izlerini çıkarmanın yanı sıra kurşunlardan tahrip olmuş yüzeylerin girinti ve çıkıntılarına ait yıllarca birikmiş toz ve kiri ortaya çıkarmaktadır. Bu sayede zarar görmüş yüzeylerin silikondan elde edilmiş kalıpları, geçmiş olayların bir haritasıymış gibi bir tür bellek sunmaktadır. Dolayısıyla sanatçı, yüzeylerde geçmiş trajedinin izlerini oldukları gibi kaydetmektedir (Carlier, 2019). Böylece trajedinin izleri, kaybolmadan geleceğe taşınmakta ve geçmişe dair bir bellek oluşturulmaktadır. Fakat burada Gröting'in tek amacının bellek oluşturmak olmadığını, bunun yanı sıra insana dair olanı da açığa çıkarmak olduğunu belirtmek gerekir.



Resim 4. Asta Gröting, *Mausoleum*, 2016, Yerleştirme, Silikon, 373 x 373 x 10 cm.

(<https://www.koozarch.com/interviews/berlin-fassaden/>)

Gröting, işlerinde mimari yapıların yaralarından ve eksikliklerinden hareketle aslında geçmişin insanî tarafına vurgu yapmaktadır. Sanatçı, bunu yaparken yokluğun negatifini alıp onları maddileştirerek gerçekleştirmektedir. Deborah Levy (2018), sanatçının kendi çalışmalarında yokluğa konuşması için izin verdiğini ifade etmektedir. Çünkü Gröting'in çalışmalarında iç kısım ve yarıklardan oluşan negatif alanlar, genel olarak izleyicinin dikkatini insanlar ve nesnelere arasındaki yokluğa çekmektedir. Bunu, anıtsal heykelin biçim dilini tersine çevirerek yapmaktadır.

Gröting, *Berlin Fassaden* serisi için yaptığı negatif heykelleri, yavaş pozlamalı fotoğraflar olarak tanımlamaktadır. Sanatçı, bu negatif heykellerin, kurşunun cepheye çarptığı 1945 yılından silikonun uygulandığı 2017 yılına kadar tek bir uzun pozlama fotoğraf olduğunu ifade etmektedir (Kooza, 2019). Kir, toz ve sıva parçacıkları gibi ince

ayrıntısına kadar her şey, yüzeye sürülen silikona yakalanmaktadır. Dahası mermi delikleri, dışarı çıkmakta ve ters haliyle izleyiciye doğru çıkıntı oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu negatif heykeller, geçmişin nesnelere sürekli olarak yeniden keşfedilmek üzere yüzeye çıkarmaktadır. Bu sayede heykellerde oluşan izlerden tek bir an değil, tekrarlardan oluşan bir bellek meydana gelmektedir. Negatif heykeller sayesinde geçmiş ile olan duygusal ve politik ilişki gün ışığına çıkmaktadır. Bu durumda geçmiş görmek ve bu noktadan geleceğe yeni bir farkındalıkla bakmak önem kazanmaktadır.

Sonuç

Bu araştırmada postmodern sanatçıların çalışmalarından hareketle sanatta negatif alan incelenmiştir. Negatif alanın, sanatçıların uygulamalarının kavramsal içeriğini zenginleştirdiği tespit edilmiştir. Çünkü boşluktan yani negatif alandan sanat üretmek, yokluktan form elde etmektir. Bu durum, olmayan bir şeyi görünür kılmak olduğundan sanat yapıtında ucu açık anlam dizgelerinin oluşmasına neden olmaktadır. Dahası sanat yapıtının içeriğinin, pozitif sanatın otoriter içeriğinden farklılaşmasını sağlamaktadır. Çünkü negatif alandan sanat üretmek, tersine çevirmeyle sanat yapıtının içeriğini dönüştürmekte ve anlam olasılıklarını çoğaltmaktadır. Dolayısıyla negatif sanatın hem kavramsal hem de pratik yönü, postmodern sanatın esnek diliyle örtüşmektedir. Bu yüzden negatif alan, bazı postmodern sanatçılar tarafından farklı uygulamalarda etkili bir biçimde kullanılmış ve geniş bir yelpazede yaratıcı uygulamalar ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca sanatta negatif alanın, iç-dış diyalektiğini tartışmaya açtığı tespit edilmiştir. Negatif alanları oluşturan iç kısımlar, görünür olmak için hacme bürünürken aslında dış kısımların kendisine dönüşmüştür. Bu durum, neyin iç, neyin dış olduğu tartışmasına neden olmuştur. Çünkü iç kısım, negatif olanın gizil varlığından pozitif olanın görünen varlığına dönüşmüştür. Bu durum, forma dönüşmüş olan negatifin kendi varlığını yok etmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bilinmeyen, tanımlanması güç olan bu uzam, forma dönüştüğünde görünür olmak için başka bir negatif alana ihtiyaç duymaktadır. Çünkü form (pozitif), ancak etrafındaki boşluk (negatif) olduğunda anlam kazanmaktadır. Bu yüzden negatif alandan hareketle sanat üretmek, iç-dış veya boş-dolu gibi evrenin var oluşunda hayati olan karşıt kavramların yeniden anlamlandırılması demektir. Bu, negatif alanın gizil gücünü ortaya çıkarmakta, metaforik çağrışımlara açık hâle getirmektedir. Bu yönüyle negatif alandan üretilen sanat, kategorize edilen modern sanatın içeriğiyle değil, postmodern sanatın içeriğiyle özdeşleşmektedir.

Sanatta negatif alanın incelendiği bu çalışmada, negatif alanın sanatçılara geniş anlam olasılıklarını sunduğu tespit edilmiştir. Negatif alandan güçlü bir biçimde faydalanan postmodern sanatçıların çalışmaları, bunu doğrular niteliktedir. Bu nedenle bu araştırmada ele alınanlar, sanatta negatif alan üzerine literatürde yaşanan eksiklikleri gidermeye katkı sunabilir. Bu makale, negatifin gizil varlığından yararlanmak ve bunu çalışmalarında etkili bir biçimde kullanmak isteyen sanatçı ve sanat öğrencilerine kaynak olabilir. Bu anlamda bu araştırmadan hareketle sanatta negatif alan üzerine daha fazla

araştırma yapılmasının bir gereksinim olduğu ve alana katkı sağlayacak farklı çalışmaların yapılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Altun, N. A. (2014). *Sürrealizm Mimarlık Mekân Sanatı*. (R. Akman vd., Çev.). İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*. (D. Öztok, Çev.). Literatür Yayınları.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (K. Özsegin, Çev.). İmge Kitabevi.
- Carlier G. (2019). *Not Feeling Too Cheerful: Reclining, Figures, Facades and More*.
<https://www.artland.com/exhibitions/not-feeling-too-cheerful:-reclining-figures-facades-and-more-1b5a95>
- Fernández G. (2007). *Hasegawa Tohaku-PineTrees*.
<http://www.theartwolf.com/landscapes/hasegawa-tohaku-pine-trees>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (A. Z. Tunç, Ed.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. (E. Hoşsucu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2015). *Sanat-Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği*. (S. Özaloğlu, Çev.). İletişim Yayınevi.
- Kooza, R. (2019, Ekim 09). *Interview with Asta Gröting*.
<https://www.koozarch.com/interviews/berlin-fassaden/>
- Krauss, R. E. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. (T. Birkan, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 82 (Heykel Özel Sayısı), 103-110.
- Laozi. (2016). *Tao Te Ching*. (S. Özbey, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Levy, D. (2018). *Press Release*. <https://www.artsy.net/show/carlier-gebauer-asta-groting-not-feeling-too-cheerful-reclining-figures-facades-and-more-1/info>
- Lucarelli, F. (2014, Haziran 22). *Mary Miss's 1977-1978 Perimeter/Pavilions/Decoys*,
<https://socks-studio.com/2014/06/22/mary-misss-1977-1978-perimeterspavilionsdecoys/>
- Mark C. T. (1987). *Altarity*. The University of Chicago Press.

- McDaniel, K. (2010). Being and Almost Nothingness. *Noûs*, 44(4), 628-649. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.405.1305&rep=rep1&type=pdf>
- Miss, M. (1977-1978). *1977-1978 Perimeter/Pavilions/Decoys*, <http://marymiss.com/projects/perimeterspavilionsdecoys/>
- Perec, G. (2017). *Mekân Feşmekan*. (A. Erkay, Çev.). Everest Yayınları.
- Sharr, A. (2017). *Mimarlar için Heidegger*. (V. Atmaca, Çev.). Yem Yayınları.
- Sözer, Ö. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*. (B. Aydın, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Taburoğlu, Özgür. (2016). *Boşluk Aşırılık ve Keyfilik*. Doğu Batı Yayınları.
- Traverso, E. (2019). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu*. (I. Ergüden, Çev.). İletişim Yayınları.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

MERET OPPENHEIM VE HEYKELLERİ

Ümmügülsüm SOYSÜREN¹, Canan ZÖNGÜR²

ÖZ

20. yüzyıl, sanatın felsefi ve edebi yönden sorgulandığı ve kırılmaların yaşandığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Meret Oppenheim bu tartışmaların içinde sanat hayatına başlamıştır. Kadının rolünün aile ile sınırlandığı, seçme- seçilme hakkının bile olmadığı toplumsal bir ortamda sanat çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı, sanat dünyasının da kadına aynı rolleri yüklediğini ve sanat çevresinin toplumun diğer kesimlerinden farklı olmadığını gözlemlemiştir. Bu durum onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu bağlamda sanat ve sanatın içinde kadın sanatçı olarak var olma mücadelesi vermiştir. Kadın ve kadın sanatçı olmanın yarattığı psikolojik sorunlarla mücadele ederken, Yahudi bir babanın kızı olarak İkinci Dünya Savaşı'nın sıkıntılarını da bizzat yaşamıştır. Bu çalışmada Meret Oppenheim'in Sürrealizmle başlayıp, farklılaşarak ölümüne kadar devam eden sanatsal süreci incelenmiştir. Yöntem olarak literatür taraması yapılmış, sanatçı hakkında yayımlanan kaynaklar taranmış ve eserlerinin sergilendiği sergi ve kataloglar araştırılmıştır. Sanatçının rüyaları, hayalleri, Carl Gustav Jung'un Analitik Psikolojisi ve arketiplerinden referans alarak somutlaştırdığı eserleri incelenmiştir. Aynı zamanda 'kadın sanatı mı? sanat mı? kadın sanatçı mı?' gibi sorgulamaları ortaya çıkaran çalışmaları ve sanatsal yaşamı üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sürrealizm, Bilinçaltı, Ruhsal Otomatizm, Sürrealist Nesne, Meret Oppenheim

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID NO: 0000-0003-1619-982X, gulsumsoysuren63@gmail.com

² Doç. Dr. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID NO: 0000-0002-5665-0112, csonmezdag@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 1 Haziran 2021 **Kabul Tarihi:** 18 Aralık 2021

MERET OPPENHEIM AND HER STATUES

ABSTRACT

The 20th century went down in history as a period in which art was questioned in terms of philosophy and literature, and fractures were experienced. Meret Oppenheim started her art career in these arguments. She continued her art studies in the social environment in which the role of women was restricted within the family and had even no right to vote. The artist observed that the art world also assigns the same roles to women and that the art environment is not different from other segments of society. So, she was disappointed. In this context, she struggled to survive as a woman. She suffered from psychological problems of being a woman and a woman artist. While she was struggling, she experienced the troubles of World War II personally as being the daughter of a Jewish father. In this work, Meret Oppenheims artistic period, which started with surrealism and continued with differentiations until her death, has been studied. As a method, literature was searched, the sources published about the artist were scanned, and the exhibitions and catalogs where her works were exhibited were searched. Her dreams have been studied through her works that she incarnated referring from Carl Gustav Jung's Analytical Psychology and archetypes. Meanwhile, she has been evaluated through her artistic life and works which arose the questioning such as 'Is it woman art? Is it art? Is it a woman artist?'

Keywords: *Surrealism, Subconscious, Spiritual Automatism, Surrealist Object, Meret Oppenheim*

Giriş

Meret Oppenheim'in sanatını kavrayabilmek için onun yaşadığı dönemi, toplumu dolayısıyla sanatsal üretimi derinden etkileyen savaşlardan ve toplumsal dönüşümlerden haberdar olmak gerekmektedir. Oppenheim'in doğumundan sadece bir yıl sonra 1914'te başlayıp 1918'de sona eren Birinci Dünya Savaşı, pek çok ülkenin katıldığı kitlesel anlamda ilk büyük savaştır. Teknolojik buluşların, kitlesel imha araçların ilk defa kullanılıp denendiği bu savaş, milyonlarca insanın ölümüne bir o kadar da insanın sakatlanmasına, imparatorlukların yıkılıp sınırların değişimine ve yeni devletlerin kurulmasına neden olmuştur. Savaşın yarattığı maddi ve manevi yıkım, insan aklına olan güveni sarsmış, var olan tüm değerlerin sorgulanmasına yol açmıştır. Bu sorgulamaların, sanat alanındaki önemli yansımaları kuşkusuz Dada (1916) hareketidir. Dada sosyal ve kültürel anlamda insan yaratıcılığını sınırlayan, sorgulanmadan kabul gören boş değerleri tartışmaya açan bir karşı sanat hareketidir. Dadacılar dünyayı savaşa sürükleyen insan aklının tükenmişliğini, içi boş değerleri ve bütün bunları oluşturan sistemi eleştirmişlerdir. Dada hareketi disiplinler arası eylemleriyle sanatın sınırlarını da genişletmiş ve kendinden sonraki tüm akımları etkilemiştir. Bu hareket içinde şair Tristan Tzara, Raoul Hausmann, Marcel Duchamp'ın yanı sıra daha sonra Sürrealist akımının içinde yer alacak Man Ray ve Hans Arp da bulunmaktadır.

1920'li yıllarda her şeye hatta kendine karşı olan Dadanın görüşlerini, elle tutulur bir üretime dönüştüren Sürrealizm akımı filizlenmeye başlamıştır. Sürrealizm terimini ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire'dır. Antmen'e (2017) göre, "Apollinaire, bu sözcüğü 1917 tarihli oyunu "Tirésias'ın Memeleri"yle, Picasso'nun sahne tasarımı yaptığı "Geçit" başlıklı baleyi anlatırken kullanmıştır" (s. 133).

Birinci Dünya Savaşı sırasında bir nöroloji koğuşunda çalışan Fransız doktor, şair ve yazar olan André Breton Sürrealizm akımını yönlendiren kültür aktörlerinden biridir. Breton 1924 yılında "Sürrealist Manifesto" metnini yayımlamıştır. Bu manifestoyu dış etkenlerle ilişkili olmayan, tümüyle doğal bir eylem olarak tanımlamıştır. Sürrealizm burjuva değer yargılarına ve geleneksel sanat anlayışına karşı olduğu için aynı zamanda Dadanın devamı gibi görülmüştür. Sürrealistleri Dadadan ayıran en önemli fark resme ve düşlere önem vermeleridir. Dadanın peşi sıra doğan Sürrealizmi sanatta bir devrim olarak gören Yılmaz (2013): "Modernizmin saf-soyut-nesnesiz sanat idealini delen, geçersiz kılan; buna karşın ısrarla sanatın dışına itilen figür, nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik ve daha ne varsa hepsini içeri alan bir devrimdir" der (s. 2020). Yılmaz bu devrimin sanatta "Avrupa egemenliğinin sonu ve Amerikan egemenliğinin başlangıcının, özetle postmodern durumun işareti" olduğunu da belirtir (s. 202). Sürrealistlere göre bireydeki yaratıcılığın gelişmesini engelleyen sorunlardan biri toplumsal kurallardır. Bu sorunun çözümünü psikanaliz biliminin kurucusu olan Sigmund Freud'un düşüncelerinde aramışlardır. Timuçin (2014): "Freud'un çalışmalarıyla yakından ilgilen Breton Sürrealizmi, düşüncenin gerçek işleyişini sözle, yazıyla ya da bir başka yolla açıklama olanağı veren arı ruhsal boşalım olarak tanımlamıştır" (s. 148).

Sürrealist sanatçıların ifade biçimi ruhsal otomatizmdir. Ruhsal otomatizm bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki ön yargı kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır. Sanatçı bilincin ötesine, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına iner, sanatsal yaratım sürecini oluşturur. Antmen (2017) ise “Sürrealist sanatçının imgesinin özünün doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü olduğunu” belirtir (s. 136). Danto (2013), Breton’un bilinçaltını epistemolojik bir açıdan değerlendirdiğini vurgular. “Breton’a göre bilinçaltı, irtibatı kaybettiğimiz bir dünyanın sırlarını açığa çıkaran bilişsel organ gibidir. Yani otomatizm bizi yalnızca bilinçaltına ulaştırmakla kalmaz, bilinçaltı aracılığıyla onun iletişim halinde olduğu dünyaya girebilmemizi, gerçeği aşırıp gerçeküstüne erişmemizi sağlar” (s. 28).

20. yüzyıl sanatın ne olduğuna ilişkin felsefi sorgulamaların ve kırılmaların yaşandığı bir dönemdir. Örneğin, “anti sanat” terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp’ın hazır nesne ile oluşturduğu eserlerinde “sanatı yetenek ve beceri eyleminden düşünme eylemine çevirmiştir” (Antmen, 2017, s. 125). Dadayla sanata dâhil edilen hazır nesne, Sürrealistler tarafından da sanatsal ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Dadacılar gibi Sürrealistler de sanatın sınırlandırılmasına karşı çıkmışlardır. Bu bağlamda Sürrealistler, estetik hazzın ötesine geçmiş, insanların yaşamlarını etkilemiş nesnelere farklı şekillerde görmelerini sağlamışlardır. Salvador Dali, Alberto Giacometti ve Meret Oppenheim gibi sanatçılar yarattıkları Sürrealist heykellerle bu alanda öncü durumuna gelmişlerdir. Bu sanatçılar bilinçsiz gereksinimlere uyan nesneyi dış dünyada bulmuş, iç ve dış gerçeklik arasındaki bağıntıları yeniden yorumlayarak eserlerine yansıtılmışlardır. Hopkins (2020), Meret Oppenheim, Salvador Dali ve Alberto Giacometti’in Sürrealist nesnelere “gerçek bir kült” olduğunu ifade eder (s. 42).

Kadının görevlerinin aile içinde sınırlandığı, tanımlandığı, seçme-seçilme hakkının olmadığı toplumsal bir ortamda, sanat dünyası da farklı görünmemektedir. Sanat dünyası kadınları, erkek yaratıcılığının gerçekleşmesini sağlayan tamamlayıcı unsur olarak görüyor, kadınlardan erkek sanatçıların eşleri, sevgilileri ya da ilham perileri olmaları isteniyordu (Hopkins, 2020, s. 170). Bu toplumsal yapılanmada Meret Oppenheim cinsiyetiyle ilgili sabit fikirlere meydan okumuş; toplumsal cinsiyet tabularıyla dalga geçen yaşam tarzıyla kamusal bir figür olmuştur. Bu çalışma, sanatçının duygusal yapısının yansımaları olan eserleri, istenmeyen görünüme getirme çabasındaki mizahi yaklaşımı ve olgunluk döneminde sanat üretimindeki değişimler göz önüne alınarak şekillenmiştir. Bu şekillendirmede sanatçının Sürrealist çalışmaları ve olgunluk dönemini işaret eden heykelleri dikkate alınmıştır. Sanatçının çalışmalarının temeli oluşturulan rüyaları, bilinçaltı, cinsel tercihi, doğa, kadınlık olgusu ve sanatsal sorgulaması, Carl Gustav Jung’un Analitik Psikolojisi ve arketipleri göz önüne alınarak eserleri üzerinden değerlendirilip, analiz edilmiştir. Bu bağlamda Oppenheim’in Sürrealizmle başladığı sanat çalışmaları, zaman ve toplumsal dinamiklerin etkisiyle değişiminin evreleri göz önüne alınmış ve bu bilgiler literatür taraması yapılarak toplanmıştır. “Kadın sanatı-sanat” ikilemi üzerinden “kadın sanatçı” yerine “sanatçı” olarak var olabilme çabası

incelenmiş, Oppenheim'in eserleri hakkında veri toplanması ve yorumlanması yöntem olarak kullanılmıştır.

Meret Oppenheim

Sürrealist akımının önemli kadın sanatçılarından biri olan Oppenheim sanat ve felsefeyle iç içe olan bir aile ortamında büyümüştür. Alman asıllı İsveçli olan Oppenheim (1913-1985) elli beş yıllık sanat yolculuğunda, sanatın her dalında eser üretmiştir. Mobilya, kostüm, resim, şiir, heykel ve heykele dönüşen takılar tasarlamış, sanat dalları arasında ayırım yapmadan fikirlerini kendine has yapısıyla şaşırtıcı biçimlerde hayata geçirmiştir. Oppenheim'in sanatla ilk teması çocukluk döneminde başlamıştır. Çocuk öyküleri yazan büyükannesi hayallerinin beslenip güçlenmesini sağlamıştır. Büyükannesi Lisa Wenger, Düsseldorf Sanat Akademisine giren ilk kadınlardan biri, kadın hakları savunucusu ve tanınmış bir yazardır. Ailesinin entelektüel çevresi sanatçının erken yaşta, sanat ve felsefeyle tanışmasını sağlamıştır. Babası, Jung'un düşüncelerini önemseyen bir doktordur. Oppenheim on dört yaşından itibaren rüyalarını, hayallerini kendisi için önemli olan her şeyi yazmaya başlamıştır (Curiger, 2013). Bu eylem Jung'tan etkilenen babasının önerisidir (Darcella ve Galopin, 2018). Yazma eylemi Oppenheim'in sanatçı olmaya karar verdiğinde, sanat yaşamının şekillenmesinde önemli olmuştur. On sekiz yaşında sanatçı olmak için Paris'e gitme kararlılığı, oluşmaya başlayan sanatçı kimliğinin ipuçlarını vermiştir. Büyükannesinden beslenen çocukluğu engin hayal gücünü oluşturmuş, rüyalarıyla birlikte bunları sanatına aktarma yöntemleri bularak sanatını beslemiştir. Jung'un psikanaliz öğretisi yaşam ve sanat yolculuğunun başaktörü olmuştur. Eserlerinde gündelik gerçekliğe göndermeler yapmış, göndermelerini yorumlarken cesur ve garip dünyasının kapılarını aralamıştır. Dönemin koşullarına göre özgürlüğüne ve yaşamında söz hakkının sadece kendisine ait olması tavrıyla, sanatta da özgün bir kişilik olmuştur (Özer, 2019). Kadın ve erkek sanatçı sınıflandırmasına karşı gelmiş, cinsiyetten bağımsız olarak sadece sanatçı varlığını kabul etmiştir (Gommel, 2013).

Oppenheim'in Sürrealist Çalışmaları

Oppenheim sanat eğitimi için 1931'de Paris'e gitmiş ve Sürrealist çalışmalar üreten Alberto Giacometti'yle tanışmıştır (Passerons, 1982, s. 218). "Salon des Surindépendants" sergisine davet edildiğinde ise Andre Breton'la tanışmıştır. Bu tanışma Sürrealist çevreye girişinin ilk adımı olmuştur. Çevresinde Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Marx Ernst, Francis Picabia ve asistanlığını da yaptığı Man Ray gibi sanatçılar yer almıştır. Döneme damgasını vuran bu sanatçılar, onun sanat anlayışının şekillenmesinde etkili olmuşlardır. Oppenheim, Jung'un arketiplerinden referans alarak eserlerini üretmiştir. Arketipler Platon'un idealarının benzeridir. Platon'un ideası yüce ve tamlık örneği; Jung'un arketipi ise iki kutupludur. İyi-kötü, karanlık-aydınlık gibi zıtların bütünüdür. Jung'a (2006) göre, "Arketipin anlamı tam tanımlanamaz ve

metafizikseldir. Arketipler bilincin ötesine aittir ve ruhtan kaynaklanır. Bilinç tarafından algılansa da algılanmasa da vardır” (s. 48-50). Sanatçıyı özellikle Jung’un anima ve animus arketipi öğretisi etkilemiştir. “Anima erkeğin bilinçdışının kadını yanı animus ise kadının bilinçdışının erkeksi yanısıdır” (s. 404). Jung’un öğretilerinden etkilenerek rüyalarını yazmış ve onları çözümleyerek düşsel eserlere dönüştürmüştür. Sanat dünyasında kadınların sadece ilham perisi olarak yer alabildiği bir dönemde sanatçı olarak yer edinmeyi başarmış ve Sürrealist heykel yaratıcılarının ön sırasında yer almıştır. Hopkins (2020), “Fransa’da kadınların, Oppenheim’in yaşadığı dönemde, İkinci Dünya Savaşı’nın bitimine kadar oy verme haklarının olmadığını” belirtir (s. 177). Sanatçı eril bakış açısının toplumsal yaşamı yüzyıllardır düzenleyip şekillendirdiğini, şekillendirilmiş bu toplumsal yapının kadının yaşamıymış gibi sunulduğunu düşünmüştür. Bu toplumsal yaşamın fantezilerini, kadınla ilgili tabuları sanatında ele alarak görünür hale getirmiştir. Sürrealizmin konu ettiği olguları kadın gözüyle yorumlayıp eleştirel mizah tarzıyla eserler üretmiştir.

Oppenheim çay setini kürkle kaplayarak oluşturduğu “Nesne” eseriyle, sıradan bir nesneyi işlevinden arındırarak dokunma ve tat duyusuna çağrıda bulunmuş, izleyiciyi kadın ve erkek cinselliğini mizahi tarzıyla sorgulatmaya çalışmıştır (Resim 1). Yılmaz (2013), Oppenheim’in bu işinde sıradan bir nesnenin sanat yapıtına dönüştürülmesini, kadınlardan beklenen hizmete hayır denmesi olarak yorumlar (s. 200). Hopkins (2020) ise “Dada hazır-yapımı, bizim yorumumuzu sessizce beklerken, Oppenheim’in Sürrealist nesnesinin açıkça psikolojik içeriğinde ısrar ettiği görülür” der (s. 126). Camper (1996) ise “yalnızca geleneksel heykelde değil, geleneksel (ve modernist) sofrta takımlarında da fallik bir nitelik” olduğunu ifade eder ve şöyle devam eder: “Oppenheim'in fincan, fincan tabağı ve kaşıktan oluşan kürk kaplaması, sert kenarları bulanıklaştırır. Sert yüzeyleri şehvetli dokunuşa bırakır. Kürkle kaplı, üç içbükey şekil birleştirildiğinde, neredeyse ters bir şekilde çekinik görünür; betimlenmemiş bir vulvayı düşündürür ve izleyiciyi içeri davet eder”. Bu işiyle, Oppenheim günlük nesnelerin işlevini değiştirerek, kadın cinselliğini ve toplumu sorgularken, doğa ve kültür ikilemini de düşünülmesini istemiş gibi görünmektedir. Bu eser ona beklenmedik bir ün kazandırmış fakat bundan sonra üreteceği işlerde bu eserin baskısını da hissetmiştir. Öte yandan Oppenheim yine bu eserle New York, Modern Sanat Müzesine kabul edilen ilk kadın sanatçı olmuştur.



Resim 1. Meret Oppenheim, Le Déjeuner en Fourrure (Nesne), 1936, Hazır nesne, 12cmx24cmx20cm
(<https://www.moma.org/collection/works/80997>)

Sanatçı “Hemşirem” adlı eserinde, beyaz ve yıpranmış bir ayakkabıyı bağlayıp servis tabağına yerleştirerek yemek gibi sunmuştur (Resim 2). Çalışmayı çok bilinen fetişist bir malzemeden yararlanarak yapmıştır. Sanatçı “Hemşirem” eseri için şunu söylemiştir: “Bu ayakkabılar bende, çocukluğumdaki bakıcımı dışarı sızdıran ‘tensel havanın’ gecikmiş farkındalığıyla, ‘zevkle bir arada sıkıştırılan şeyler’ düşüncesini çağrıştırdılar” (Hopkins, 2020, s. 125). Hopkins (2020) bu eser için, “Sanatçı belki de kadın fetişizmi konusunu inceden inceye alaya alıyordu. Servis tabağındaki bir hindiye benzeyen iple bağlanmış ayakkabılar ve erkeksi bir hazneye kadınsı bir hava veren tabanındaki deliğiyle iki cinsiyetli formuyla sanatçının kendi kölelik fantezisi gibi yorumlanabilir” değerlendirmesinde bulunur (s. 126). Çift cinsiyetli formun yemek servisiyle sunulması, anima ve animus arketiplerini görünür kıлып, kadın cinselliği üzerinden cinsel kimlikleri sorgulayarak aynı zamanda bir tedirginlik de yaratılmasını getirmiştir.



Resim 2. Meret Oppenheim, My Nurse (Hemşirem), 1936, Hazır nesne, 33cmx21cmx14 cm
([https://sis.modernamuseet.se/objects/1330/ma-gouvernante--my-nurse--mein-kindermadchen,](https://sis.modernamuseet.se/objects/1330/ma-gouvernante--my-nurse--mein-kindermadchen))

Oppenheim, ahşap eli kürkle kaplayarak oluşturduğu “Ahşap Parmaklı Kürk” çalışmasında doğa ile kültürü karşılaştırmıştır (Resim 3). Hayvan ve insanı yan yana getirerek, antik ve modern, tüm uygarlığı sorgulamıştır. Duyularımızın ve hayal gücümüzün devreye girmesini, konuşan heykeli hissetmemizi istemiştir. Camper (1996) bu çalışmayı “daha şehvetli, baştan sona dekoratif formların karşısına sert, iddialı fallik bir şekil” olarak değerlendirir. Camper’e göre, “on parmak neredeyse tamamen kürkle kaplıdır, ancak kırmızı cilalı tırnakları, bir sineğin penisi gibi kürkten çıkar ve bir ilişkiyi zıddıyla değiştirir”. İnsan doğasını ve gücünü bize düşündürmüş, el ve kürkü bir arada kullanarak içgüdüsel ve hayvansal duyguları öne çıkarmış, dokunma duyumuza seslenerek cinsellik çağrısını da görselleştirmiştir.



Resim 3. Meret Oppenheim, Fur Gloves With Wooden Finger (Ahşap Parmaklı Kürk), 1936, ahşap, kürk ve oje, 21cmx10cmx5cm (<https://artdone.wordpress.com/2013/04/01/meret/meret-oppenheim-pelzhandschuhe-1936-ursula-hauser-collection-switzerland/>)

Sanatçının esin kaynağı yaşamı, yaşadıklarının ona hissettirdiği duyguları olmuştur. Rüyaları, hayalleri, duygusal ilişkileri, bilinçaltı ve psikanaliz bilgileri eserlerini beslemiş ve şekillendirmiştir (Özer, 2019). Marx Ernst’le kısa süreli duygusal bir ilişki yaşamış, gerilimli olan bu ilişkiyi sonlandırmıştır (Zürcher, 2004). Sanatçının duygusal gelgitleri, gelecekte daha da kötüleşecek olan depresyonun başlangıcı olmuştur. Babası kızının ruhsal durumundan kaygı duyarak, çözümü için Jung’a göndermiştir. Görüşme sonucu Jung, Oppenheim’e şu sözü söylemiştir: “Biri tüm kadınlardan melek olmalarını talep ediyor”. Bu söz, eril söylemin kadına bakışını yansıtırken, depresyonunda işaretidir (Zürcher, 2004). Oppenheim eril sistemin kadından istediği rolleri reddetmiştir. Başkalarına değil kendine ilham vermek istemiş, yaşadığı hissettiği olumsuzluklar, duygusal çalkantıları onu depresyona sürüklemiştir.

1937 yılı Avrupa’da Hitler’in öncü olduğu ırkçı söylem ve uygulamaların etkisini hissettirdiği olayların başlangıcıdır. Sanatçının babasının Yahudi olması ve mesleğini yapamaması ekonomik sorunlara neden olmuştur (Velimirovic, 2016). Oppenheim ailesinin yanına İsviçre’ye geri dönmek zorunda kalmıştır. Sanatçı, “Nesne” eserinin getirdiği başarının diğer eserlerinin başarılarını gölgelediğini düşünmüş, tek bir eserle tanınmak sanatçıda üretmemeye kaygısına neden olmuştur. Toplumsal süreçteki değişimlerin meydana getirdiği baskılar da depresyonda olan sanatçının psikolojik sorunlarını derinleştirmiştir. Sanatçı bu dönemini “öz saygının yok edilmesi” olarak

nitelemiştir (Camper, 1996). Yaklaşık on sekiz yıl süren bu durum yaratımlarının bir kısmını yok etmiştir (Zürcher, 2004).

Sanatçı 1950’lerde yeniden üretmeye başlamış ve Paris’te tekrar Sürealistlerle bir araya gelmiştir.1956’da bir çift kahverengi botu parmak uçlarından birbirine yapıştırarak “Çift” adlı eserini üretmiştir (Resim 4). Day (2017) eseri anlatırken şu sözleri kullanmaktadır: “Parmak uçlarından birleştirilen çizme yürümeye davettir, yapılan müdahale ise birlikte yürümeyi aksatır”. Camper (1996) ise, “iki fallik formun birbirini etkisiz duruma getirdiğini ve kadınların ataerkillik altındaki itaatkâr statüsünü yansıttığını” ifade etmiştir. Eserinin adı ve botları parmak uçlarından öpüştürmüş olması görülen ya da görülmeyen ilişkilerin sanatçı tarafından somutlaştırılmasıdır. Sanatçı güzel ve estetiği, akıl ve anlamla bütünleştirip, hazır nesneyi heykelleştirerek izleyiciyi düşünmeye yöneltmiştir.



Resim 4. Meret Oppenheim, The Couple (Çift), 1956, Hazır nesne, 40cmx20cmx15cm (<https://www.wikiart.org/en/meret-oppenheim/the-couple>.)

Oppenheim 1959’un Nisan ayında “Bahar Doğurganlık Ritüeli” adlı eserini tasarlayıp, arkadaşlarını davet etmiş, ritüelin gerçekleşmesini sağlamıştır. Yerleştirme olarak gerçekleştirdiği bu işini şöyle tasarlamıştır; masaya çıplak genç bir kadını yatırmış ve kadının tüm vücudunu şekerlemeler ve meyvelerle süslemiştir. Arkadaşlarını çıplak ellerle yemeğe davet ederek ritüelini gerçekleştirmiştir. Breton 1959’un Aralık ayında yapılacak “Exposition Internationale du Surrealisme” (EROS) adını verdikleri sergide bu çalışmanın yeniden gösterilmesini istemiştir. Sanatçı çalışmasını canlı kadın yerine, manken kullanarak tasarlamıştır (Resim 5). EROS ziyaretçileri ölümler için yapılan bir

ayine çağırmıştır. Passeron'a (1982) göre, "Ziyaretçilerden döl yolunu hatırlatan koridordan geçmeleri, koridorun sonundaki vajinal kapıya ulaşip, labirente girmeleri istenmiştir. Uğultularla dolu labirenti, kat etmek zorunda kalan ziyaretçiler, fetişlerle dolu bir odadan geçip yamyam festivalinin yapıldığı kırmızı odaya ulaşmaktadır. Odada masa, masa üzerinde örtü ve örtünün üzerinde çıplak güzel bir kadını simgeleyen manken yatırılmıştı. Bu güzelin üstü çeşitli meyvelerle donatılmıştır" (s. 74). Oppenheim bu çalışmasıyla kadını tüketim nesnesi olarak betimlediği için eleştirilmiştir. Kendisinin ifadesiyle ise amacını doğanın yarattığı bolluğu, yaşam ve ölüm döngüsünü göstermektir. Üstelik sadece kadın için değil erkek için de baharı doğurganlık ayini olarak tasarladığını ifade etmiş, sonuçta oluşan izlenimlerden rahatsız olduğunu belirtmiş ve Sürrealistlerle olan birlikteliğini bitirmiştir.



Resim 5. Meret Oppenheim, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Yamyam Sofrası, 1959-60
(https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100977990?back_rql.)

Oppenheim'in Olgunluk Dönemi Çalışmaları

Oppenheim'in sanatı kendi yaşadığı olaylar bütünü'nün kronolojik yapılanması gibidir. Yaşamının bir döneminde Duchamp ile duygusal birliktelikleri olmuştur (Day, 2017). Duchamp'ın gönderdiği okyanus gemisi kartpostalından ilham alarak "Teknede Bulut" adlı eserini oluşturmuştur (Resim 6). Yaşadığı Basel şehrinin içinden geçen Ren Nehri'ne ithaf ederek insanın doğaya yaklaşımını mizahi tarzla birleştirmiş, insan doğa ikileminin dengesini sorgulamıştır. Aynı zamanda okyanus ötesine selam göndermiştir (Fluri, 2013).



Resim 6. Meret Oppenheim, Wolke auf einem schiff (Teknede Bulut), 1963, metal armatür üzerine sıva, 37cmx33cmx12,1cm (<https://www.artsy.net/artwork/meret-oppenheim-wolke-auf-einem-schiff-cloud-on-a-boat>)

Duyguları sanatla ifade etmek özeli genelleştirmek, cesaret isteyen bir durumdur. Oppenheim sanatında olduğu gibi yaşamını da sanat eserine dönüştürme konusunda cesur olmuştur. Cesaretinin göstergesi gibi olan bu eserini satranç tahtası, keklik omurgasının yuvası olan hamurdan yapılmış küçük totem figürü ve yemek takımıyla oluşturmuştur (Resim 7). Kriebel (2014), "Kraliçeyi andıran ilkel kadın formunu, sırtı kemikle dudağa benzetmiş, tehdit eder gibi ye ve boğul, Marcel. Satranç bir savaştır." diye yorumlar (s.2-3). Burada aynı zamanda Duchamp'ın satranç tutkusuna gönderme yapmış, eleştirel tutumunu sanatı aracılığıyla gerçekleştirmiştir.



Resim 7. Meret Oppenheim, Bon Appetit, Marcel (La regina bianca) (Afiyet Olsun, Marcel (Beyaz kraliçe)), 1966, Hamur ve çeşitli hazır malzemeler, 32cmx32cmx10cm (<https://artmoove.com/magazine/2017/02/22/meret-oppenheim-opere-in-dialogo-da-max-ernst-a-mona-hatoum/>,)

Camper'a (1996) göre, "Oppenheim için sanat, oyun gibidir. Çoğu eserinde alışlagelmiş şekilleri yeni şekillerde görme konusunda çocuksu bir istek, gizli bir mizah duygusu duyar ve sergiler." Sanatçı "Meret Oppenheim'un Kafatası Röntgeni" adlı eserini mizahi bir duygu içinde düşünmüştür (Resim 8). Kendi ölümüyle oyun oynamak ister. Sanatçı iki bin yılından önce öleceğini düşünür. Ama iki bin yılından sonra ölmek onun için muhteşemdir (Nassau Community College, tarihsiz). Bu eserini çocuksu bir istekle tasarlamıştır. Çalışmasında kendi kafa röntgenini çektirerek görünen ve görünmeyenin ötesinin güzelliğini içimize nüfus etmesini istemiştir (Calas, 1975). Aynı zamanda sanattaki cinsiyetin anlamını sorgulamış, sanatın cinsiyetsizliğine inanan tavrını göstermek istemiştir. Eserdeki görüntü ve isim izleyiciyi bir anlama ulaştırırken, ulaştığı anlamı da sorgulamaya yönlendirmiştir. Eserdeki takılar cinsiyeti çağrıştırmaktadır fakat değişen değer yargıları bunu cevaplayabilir mi sorusunu düşünmemizi ister gibidir.



Resim 8. Meret Oppenheim,X-Ray Self Portrait (Meret Oppenheim'un Kafatası Röntgeni), 1964, 24,77cmx20,32cm (<https://www.wikiart.org/en/meret-oppenheim/x-ray-of-m-o-s-skull-1964>)

Oppenheim eserlerinde zamanla daire, çember, kare ve dörtlü sembollerini daha sık kullanmaya başlamıştır. Bu sembolleri Jung, düzen arketipi olarak tanımlar. Jung'a (2006) göre, "Düzen arketipi kişi tamlığıdır ve Özben'i ifade eder. Özben bilinç ve bilinçdışının ortak noktada birleşerek dengeyi sağladığı durumdur. Özben'e ulaşmak kişinin kendisini gerçekleştirme demektir. Bu simgelere Sanskritçede mandala denir, bütünlüğü temsil eder. İnsanlık tarihinin en eski dinsel simgeleridir" (s. 76). Oppenheim'in "Doğanın Yolu" eserinde Özben arketipini işaret eden sembolleri kullanmıştır (Resim 9). Bu semboller sanatçının üretimlerinde esin kaynağı olmuştur. Curige (2013), "Oppenheim, Jung'un arketiplerini kendi sanatının kapılarını açmak için bir sıçrama tahtası olarak kullanıp, ilham alır" diye ifade eder. Bu eseri insan silüetini veya bir ağaç gövdesini çağrıştırmaktadır. Dua eder gibi bir çiftin bütünlüğünü görselleştirdiği gibi doğaya yönelik bir çağrıda olabilir. Soyut olan bu eser, gökyüzüne yükselen bir formdur. Bu eser sanatçının ölümünden bir yıl sonra, Fransa'nın Paris kentinin "Ministère- Le Jardin Carré (Bakanlık-Meydan Bahçesi)" ne yerleştirilmiştir (Ministère De L'enseignement Supérieur,de La Recherche Et De L'innavation, 2009).



Resim 9. Meret Oppenheim, Spiral Nature's Way (Doğanın Yolu), 1971, Alçı Modelleme
(<https://www.wikiart.org/en/meret-oppenheim/spiral-nature-s-way-1971>)

Oppenheim mahremiyetini sanatla buluşturmada ve özgürlük anlayışında korkusuz bir tavır izlemiştir. 1975'te "Basel Kenti Sanat" ödülünü alırken, kadın hakları ve özgürlükleri adına radikal bir konuşma yaparak şöyle demiştir: "Bir kadın olarak şunu ifade ediyorum. Kadınlara boyun eğdirmek için binlerce yıldır kullanılan tabuların geçersiz olduğunu yaşam tarzımızla kanıtlamakla yükümlüyüz. Özgürlük verilmez; onu almak zorundayız" (Gommel, 2013).

Sanatçının eserleri incelendiğinde göze çarpan şey süreksizlik ve değişkenliktir. Hep bir arayış, keşif ve oyun hali vardır. Her işinde kendini tanıma ve yenileme çabasını göstermektedir. Oppenheim göre sanat heyecan yaratır. Zihni harekete geçirir. Ve hayal gücü de sanatçının yürüyüşe çıktığı manzaradır (Pearce ve Spoerri 1990). Sanatçı soldaki eserinde kadını doğayla eşleştirirken manzarasını görünür kılmak istemiştir (Resim 10). Kareden dikdörtgen oluşturduğu çalışmada, zihnini harekete geçirerek, kendi bütünlüğüne ulaşmaya çalışmıştır. Doğanın bir parçası olduğunu özellikle kadındaki bazı özellikleri abartarak animus arketipini görünür kılmak istemiştir. Mizahi anlatımını estetik tarzıyla bütünleştirmiştir. Sağdaki eserinde Antik Dönem ile günümüzün ölüm olgusunu kare ve dörtlü sembollerle birleştirmiştir (Resim 10). Sanatçı, zihnimizi harekete geçirsek de bazı şeyleri bilemeyeceğimizi vurgulamak istemiştir. Antik Dönem'den günümüze kadar hep sorgulanan, kesin bilgisi olamayan ölüm olgusunu, hayal gücünün oluşturduğu manzarayı, eseriyle bütünleştirip görselleştirmeye çalışmıştır.



Resim 10. Solda: Metaora, 1977. Ahşap çerçeve, strafor, yağ, kürk, bakır, metal, kumaş ve macun, 105cmx50cmx15cm.

Sağda: Altes Grab im Wald (Ormandaki Eski Mezar), 1977. Renkli kalem, taşlar, modelleme kili, kağıt üzerine bakır boru, ahşap ve pleksiglas çerçeve, 70cmx50cmx4cm.
(<http://blog.kunstmuseumbern.ch/meret-oppenheim-digital/>)

Oppenheim 1982’de Berlin Sanat ödülüne layık görülmüş, Almanya’nın Kassel şehrinde düzenlenen Documenta 7’ye davet edilmiştir. Sanatçı ölümünden iki yıl önce İsviçre’nin Bern kentinde Waisenhausplatz meydanına yerleştirilen “Spiral Sütun” eserini gerçekleştirmiştir (Resim 11). Olgunluk dönemini yansıtan bu eser görselliğinin değişkenliğinden dolayı tartışmalara neden olmuştur. Sanatçı bu tartışmalar hakkında şu ifadelerde bulunmuştur: “Bu beni üzmedi. En kötüsüne hazırlanacak kadar yaşlıyım” (Zürcher, 2004). “Meret Oppenheim’in Çeşmesi” olarak da bilinen bu eser, beton sütun etrafına spiral şekilde sarılmış alüminyum çim çelenkten oluşmuştur. Üstten alta doğru çim çelenk üzerinden akacak şekilde su damlacıkları oluşturulmuştur. Bu oluşum sayesinde zaman, mevsim ve doğal koşulların meydana getirdiği olaylar heykelde görünür kılınmaya çalışılmıştır. Bu görünürlüğün değişkenliği kentin insanlarında farklı duygular yaşamasına neden olmuştur. Spiral sanatçı için dışil yönüyle doğurganlığı ve yaşamın yenilenişini, eril yönüyle de yaşamın sürekliliğini ve koruyuculuğunu yansıtır gibi görünmektedir. Heykel bir organizma gibi sürekli değişim göstererek yaşarken, anima, animus arketiplerini çağrıştırmaktadır. Oppenheim “doğa-kültür”, “kadın-erkek” gibi ikilemleri birbirlerinin karşıtı gibi görmemiştir. Bu karşıtlıkların uyumlarını oluştururken meydana gelen oluşumu hayatın kendisi olarak görmüş ve karşıtlıklarının meydana

getirdiği uyum mücadelesini sanatına yansıtmaya çalışmıştır. Yaşamında meydana gelen oluşumların nedenlerinden çok anlamını sorgulamış, sanatını oluşturduğu anlamlar üzerinden şekillendirmek istemiştir.



Resim 11. Meret Oppenheim, The Spiral Column (Spiral Sütun), 1983, beton, 8mx1,4mx1,4m
(<https://www.widewalls.ch/artists/meret-oppenheim.>)

Oppenheim'in cinsiyet düşüncesi ve toplumun sosyokültürel düşünceleri onda acı, öfke duygularını çağırır. Sanatçıya göre, "Feminizm, toplumumuzdaki kadınların durumunu değiştirmek için gerekli bir çabadır. Toplum değiştirilmelidir! Ama sanatın cinsiyeti yoktur. Sanat hem kadın hem erkektir" (Pearce ve Spoerri 1990).

Oppenheim yazgısını kendi hayalleri ve rüyalarının senteziyle oluşturmuştur. Sanatçı toplumun bilinç ve bilinçaltını kendini merkeze alarak sorgulamış, her ruhun çift cinsiyetli olduğunu bu çift ikilemin sentez ve dengesinin sanatını şekillendirdiğini, sanatın cinsiyet özelliğinin olmadığını sadece temel bilgilerin olduğunu düşünmüştür. Tüm sınıflandırmalara karşı oluşunu kadın sanatı sınıflandırmasına karşı gelerek de göstermiştir. Burada özde sanatın var olduğunu savunmuş, kadın sanatçı olarak sanat tarihinde kendine yer açmıştır. Eserlerinde kadına ait tabuları irdelerken insanları tedirgin etmiş, şaşırtmış, tanıdık nesnelere bağlamından kopararak, oluşturduğu yeni bağlamı kişide somutlaştırmaya çalışmıştır. Oluşan yeni bağlamı izleyicinin veya toplumun bilinçaltına seslenerek sorgulatmak istemiştir. Bu sorgulatmayı mizah, erotizm, kadın cinselliği ve kimliğine karşı eleştirel yaklaşımları benimseyen tavrıyla gerçekleştirmiştir. Eserlerinde akıl ve duygular arasında yaratıcı eşleştirmeler yapmış, dokunma ve tat alma duyularımıza seslenmiştir. Tat alma ve dokunma duyularımıza yönelirken, eserlerine verdiği isimlerle de aklımıza yönelmiş, kadın cinselliğinin tabularına karşı atıfta bulunacak şekilde gündelik nesnelere kullanmıştır. Bu nesnelere, bilinçaltındaki çağrışımlarını konuşarak sıradan olmadığını yansıtmak istemiştir.

Sonuç

Oppenheim sanat yaşamı boyunca rüyalarına, hayallerine ve bilinçaltına bakmıştır. Bu bakışını toplumsal bilinçaltına yönelterek cinsellik üzerinden kadına yönelik cinsel tabuları irdelemiştir. Kadının toplumsal görevlerini, kadın cinselliğini ve cinsel kimlikleri mizahi tarzda yorumlayıp eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının yaratım sürecini ikilemleri belirlemiştir. İkilemleri zıtlık oluşturmaz ama tam da değildir. İkilemlerinin gerilimi yaratım sürecinin başlangıcını oluşturmuştur. “Kadın sanatı”- “Erkek sanatı” ikileminden “Sanat”, “Kadın sanatçı”- “Erkek sanatçı” ikileminden “Sanatçı” varlığına ulaşmaya çalıştığı görülmektedir. İkilemlerini sorgulama çabası toplumsal bilinçaltını sürekli, yeniden yorumlamasını sağlamıştır. Bu yorumlama Oppenheim’i “Doğa-Kültür”, “Doğa-İnsan” gibi ikilemlere götürmüş, görünmeyeni görünür kılmaya çalışırken geleceği işaret etmiştir. Sanatsal sürecinde eril sistemi hedef alan muhalif tavır ve eylemlerde bulunmuş, eserleri aracılığıyla eleştirilerini görselleştirip, tanımlamıştır. Bu tanımlama ve görselleştirmeyi yaparken çizimler, heykelleşmiş takılar, hazır nesnelere heykeller ve her tür malzemeyi kullanarak heykellerini oluşturmuştur. Eserlerine hayal gücünü, sezgiyi, duyguları, dokunma hissini ve tat alma duyusunu da taşımıştır.

Oppenheim sanatı, “hazır nesne heykelleri” ile düşünme eylemi olarak görmüş, olgunluk dönemi eserleriyle de beceri ve yetenek olarak düşünmüş, eserlerini bu bakış açısıyla yorumlamıştır. Özellikle hazır nesnelere oluşturduğu eserleriyle çağdaş sanata esin kaynağı olmuştur. Kadın sanatına karşı tavır sergilese de kadın hakları konusundaki tutumu, eserlerini yorumlama biçimiyle kadın sanatçıları ve feminist sanatı etkilemiştir.

Oppenheim sanatsal yaklaşımında herhangi bir üsluba bağlı kalmamış, hemen her eserinde sanatsal dilini ve temasını yenileyerek sanatsal kaderini tayin etmeye çalışmıştır. Her sanat eserinin kendi formu olduğuna inanmıştır. Sanatçılara kendi uygun ortamlarını seçme özgürlüğünün yolunu açmıştır. Disiplinler arası yaklaşımı ve çalışması ile çağdaş sanatı etkilemiştir. Kişiliği, kamusal bir figür olarak kültürel ve politik önemi bazen eserlerinin önüne geçmiştir. Sanatçı çalışmalarını sürdürürken 1985 yılında yaşama gözlerini yummuş, bazen kişiliği sanatının önüne geçse de kendine has sanat yaklaşımıyla sanat tarihinde “Kadın sanatçı” olarak yer edinmiştir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2017). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. (8.Baskı). Sel Yayıncılık.
- Calas, N. (1975). Meret Oppenheim: Confrontations. *Artforum*.
<https://www.artforum.com/print/197806/meret-oppenheim-confrontations-37207>
- Camper, F. (1996, Temmuz 5) A woman and her objects Meret Oppenheim: Beyond the teacup/at the museum of contemporary art, through January 12. *Reader Chicago's*

- Alternative Aonprofit Newsroom* 26-(9). <https://chicagoreader.com/arts-culture/a-woman-and-her-objects/>
- Curiger, B. (2013, Mayıs 29). A great deal with enormously little. *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/mit-ganz-enorm-wenig-viel>,
- Day, J. (2017, Mart 27). Meret Oppenheim – an outsider interested in the outsides of things. *Apollo Magazine*. <https://www.apollo-magazine.com/meret-oppenheim-in-switzerland/bv>
- Danto, A, C. (2013). *Sanat nedir*. (Z. Baransel Çev.) (3. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Darcella, A ve Galopin, B. (2018, Ekim 06). Cr muse: Meret Oppenheim, surreal art and fashion. in celebration of her birthday, Cr remembers the woman whose contributions to art had a lasting effect on fashion. *CR Fashion Book*. <https://www.crfashionbook.com/culture/a23395360/cr-muse-meret-oppenheim-art-fashion/>
- Nassau Community College. (tarihsiz). *Surrealism's monstrous beauty*. <https://faculty.ncc.edu/LinkClick.aspx?fileticket=CK6aUCog4zQ%3D&tabid=2646&mid=3394>
- Fluri, C. (2013, Ağustos 15). Kunstprojekt-Meret Oppenheim erhält durch Basler Künstler ein neues Leben. *Tagblatt*. <https://www.tagblatt.ch/kultur/buch-buehne-kunst/meret-oppenheim-erhalt-durch-basler-kunstler-ein-neues-leben-ld.1783668>
- Gommel, S. (2013, Nisan 05). Meret Oppenheim. tracker of dreams. “It’s the artists who do the dreaming for society” (Meret Oppenheim). *Hatje Cantz*. <https://www.hatjecantz.de/meret-oppenheim-5774-1.html>
- Hopkins, D. (2020). *Dada ve gerçeküstücülük*. (S. K. Angı Çev.) (2.Baskı). Dost Kitabevi Yayınları.
- Jung, C, G. (2006). *Analitik psikoloji*. (E. Gürol Çev.) (2. Baskı). Payel Yayınevi.
- Kriebel, S. (2014). Meret Oppenheim retrospective Berliner Festspiele, Martin-Gropius Bau, Berlin. *Enclave Review* ER10. <http://enclavereview.org/meret-oppenheim-retrospective-berliner-festspiele-martin-gropius-bau-berlin/>
- Ministère De L’enseignement Supérieur,de La Recherche Et De L’innavation, (2009, Şubat 26). *Ministère- Le Jardin Carré*. <https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/fr/ministere-le-jardin-carre-45724>
- Özer, I. (2019, Temmuz 27). *Rüyalardan Çıkan Bir Kadın Sürrealist: Oppenheim*. Gazete Duvar. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/07/27/ruyalardan-cikan-bir-kadin-surrealist-oppenheim>
- Passeron, R. (1982). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi*. (S. Tansuğ Çev.). Remzi Kitabevi.

- Pearce, R, P ve Spoerri, A. (1990). IMAGO narrative. *Rutgers, The State University of New Jersey*. <http://aspoerri.comminfo.rutgers.edu/IMAGO/filmtext.htm>
- Timuçin, A. (2014). *Düşünce tarihi 3*. (6. Baskı). Bulut Yayınları.
- Velimirovic, A. (2016, Mayıs 18), Meret Oppenheim / Méret Elisabeth Oppenheim. *Widewalls*. <https://www.widewalls.ch/artists/meret-oppenheim>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. (2. Baskı). Ütopya Yayınevi.
- Zürcher, B. (2004). A chronicle of life and work. *Moderna Museet*. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/meret-oppenheim/a-chronicle-of-life-and-work/>

Makale Türü: Araştırma Makalesi

GÖRMENİN POLİTİKASI ve SANAT TARİHİNDE ERKEN KAMUSAL İMGE KURGUSU: ASUR DUVAR KABARTMALARI

Nazire Müge SELÇUK¹

ÖZ

Yerleşik yaşantıyla görülen kamuya yönelik anıtsal imgelerin, biçimsel unsurlarında politik yaklaşımlar gözlenmiştir. Bu durum, öncelikle üretimin sürekliliğinin merkezindeki bilince ait (iktidar sahipleri) farkındalık ve manipülatif bir tutum olarak ele alınabilir. Çünkü zihnin manipüle edilmesi, imgelerle yaratılan yanılısama ile mümkün olmuştur. Bu araştırma; öncelikle imgeyi anlamlandırmada, zihinsel sürecin fiziksel ilk aşaması “görme” davranışı ve ardından beyinde gelişen psikolojik bildirimleri tartışmaktadır. Bu amaçla kitleler için üretilen anıtsal imge örneklerinin, muhatabı için ne tür işlevleri olduğu soruşturulmuştur. Sanatın erken örnekleri olarak kamusal imgelerin göndergesel niteliğinin tarihsel veriler ışığında sorgulanması, sanat fenomeninin kökenine yönelik kavrayışa katkı olarak değerlendirilmektedir. Araştırma kapsamında, katı iktidar politikaları ile yayılmacı anlayışı benimseyen ve siyaset araçlarına kamusal imgeyi dâhil eden, Asur medeniyetine ait duvar kabartmaları analiz edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sanat, İmge, Görme, Nöropolitika, Siyaset, Asur Duvar Kabartmaları

¹Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID:0000-0003-1696-1810, mugeselcuk80@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 3 Eylül 2021 **Kabul Tarihi:** 26 Aralık 2021

THE POLICY OF SIGHT AND EARLY PUBLIC IMAGE IN ART HISTORY: ASSYRIAN WALL RELIEF

ABSTRACT

Political approaches have been observed in the formal elements of monumental images for the public seen with settled life. This situation can be considered primarily as an awareness and manipulative attitude of the consciousness (power holders) at the center of the continuity of production. For this reason, it has been considered important to question the mental interpretation process that starts with sight as the first step of the mental perception process. Because the manipulation of the mind has been possible with the illusion created through images. This study; first of all, discusses the behavior of "sight" the physical first stage of the mental process, and then the psychological notifications that develop in the brain. For this purpose, it has been investigated what kind of functions the monumental image samples produced for the masses have for the addressee. The questioning of the referential nature of public images as early examples of art in the light of historical data is considered as a contribution to the understanding of the origin of the art phenomenon. Within the scope of the study, one of the preserved early public works, the Assyrian civilization wall reliefs has been analyzed.

Keywords: Art, Image, Sight, Neuropolitics, Politics, Assyrian Wall Relief

Giriş

Göçebe yaşam modelinin yerini yerleşik yaşantıya bırakması ile bilişsel ilerlemenin izleri ve bireyin bilincindeki değişimin göstergeleri, öncelikle üretilen kültürel öğelerde gözlenmektedir. Avam için belirli biçim ve günlük yaşam nesnelere düzeyinde olan el yapımı ürünler, iktidar sınıfı mensupları için farklı özellikler taşıyabilmektedir. İlk yerleşik uygarlıklarla birlikte görülmeye başlanan anıtsal imgeler, yönetici sınıfa hizmet eden betimleme anlayışı ve gündelik kaygılardan ayrılmış manipülatif bir zihin yapısını düşündürmektedir. Bu varsayım imgenin ne'liğinden önce imgeyi algılama sürecinin zihinsel yanını ortaya koymaktadır. Bilme yetisinin etkin kanalı görme duyusu, insan zihninde gerçekleşen karmaşık bilişsel süreçlere işaret etmektedir. Görme ile beyinde gerçekleşen soyut ve somut işlemlere dair bir sorgulama, sanatın erken örnekleri olarak anıtsal imgenin insan ve toplum için ifade edebileceklerini tanımlayabilmek adına önemli görülmüştür. Mezopotamya, arkaik insan topluluklarının bilinç göstererek yerleşik yaşantıya geçtikleri ve tarih boyunca sonu gelmeyen iktidar mücadelelerinin yaşandığı bir merkez olarak bilinmektedir. Bu sebeple, bölgede öncelikle inanç odaklı iktidarların gücünün pekiştirilmesi, sürdürülmesi, garanti altında tutulması gibi amaçlarla, kitlelerin muhatap alınarak ve çok sayıda benzer biçimde kurgulanmış kamusal imge dikkat çekmektedir. Asur dönemine ait duvar kabartmaları, sanatın erken örnekleri içinde güçlü bir iktidarın, korunmuş imge örnekleri oluşu sebebiyle, araştırma örneklemini olarak belirlenmiştir.

Görme ve Nöropolitika

Görme olayı genel olarak, beyin tarafından işletilen ve farklı yönleri olduğu görülen bir süreç olarak tanımlanmaktadır. İnsan ve bazı memeli türlerinde benzer bir yapı ile gerçekleşen görme süreci, bilim insanları tarafından izlenebilen ve basitçe televizyon işletim mekanizması ile benzeşen bir yapıdadır. Diğer yandan görsel farkındalık (renklerin ya da aile üyesinin yüzünün tanınması) olarak tanımlanan sürece ve bu esnada insan beyinde neler olduğu sorusuna dair henüz kesin bilimsel açıklamalar ortaya konamadığı görülmüştür. Bu sebeple görme işinin (görüntülerin kesintisiz bir şekilde algılanabilmesi ve çağrışımlarla pek çok bilginin hafızadan çağırılması) beyin nöronlarında nasıl gerçekleşebildiği sorusu, bilim insanları için güncel bir soru durumundadır (Canan, 2017, s. 270).

Bu yaklaşım ile moleküler biyolog, fizikçi ve nörobilimci Francis Crick DNA'nın yapısı üzerine hazırladığı yapıtı, Şaşkırtan Varsayım'da beyin işleyişini ele almıştır. Crick (2005, s. 56), görme davranışının tümüyle geçmiş deneyimler ya da gen aktarımları sonucunda şekillendiğini ve biyolojik mekanizmalarla ilişkili olduğunu bilimsel kanıtlar dayanağında ortaya koymaktadır. Buna göre, görme davranışı etkin ve bitişirici bir süreçtir. Bitişirici süreç, primatlar içinde insan ve bazı maymun türlerinin, görme duyularının diğerlerine göre daha gelişmiş olması ve beyinde farklı duyularla (koklama ya da duyma) birleşmesidir. Bu doğrultuda, görülenler gerçek olanlar değil inanılanlardır.

Geçmiş deneyimlerin görme davranışı üzerinde etkili oluşu ve tecrübelerin de kullanılması ile beyin, gözlerin sağladığı sınırlı bilgi üzerinden en iyi yorumunu görülenler olarak gerçekleştirir. Bu nedenle bir olayı görmek için onun çok düzeyli, açık bir simgesel yorumuna gerek olduğu iddia edilmektedir (Crick, 2005, s. 56). Kendi çevresini biçimlemek, dışarıdan bize gelen bütün iletileri gözden geçirmek, denetlemek, özellikle korkuyu ve umutları temel alan beklentilere ve kestirimlere uygun olup olmadıkları açısından sınıflandırmak her canlının neredeyse doğası gereği olduğundan, göz biyolojik işlevi açısından hiçbir zaman yansız olamaz (Gombrich, 2015, s. 251).

Görme davranışının bitişirici oluşu ve görmek için örüntüler, deneyimler ya da tanımlamalara ihtiyaç duyulması, doğuştan görme engeli olan bir bireyin, sıradan insanlara göre nesnelere/çevresini gerçek haline yakın biçimde algılayabilmesini de açıklayıcı olabilmektedir. Benzer saptamaları ile sinirbilimci Prof. Dr. Oğuz Tanrıdağ görmeyi, bellek, dil ve tanımayla ilişkilendirilen nörobilim çalışmalarına dayandırmaktadır ve bu bağlamda modern sanat tarihinde resmin babası olarak tanımlanan ressam Paul Cezanne'ın görme konusundaki tavrını örnek olarak sunar. Aynı tema üzerinden defalarca üretimde bulunan Cezanne natüremortlarında nesnelere (elma vb.) günlerce sadece bakarak adeta nesnelere görünümünün sahip olduğu gizli bilgiyi sorgulamıştır. Tanrıdağ'a göre Cezanne böylesi bir eylemde, elma kavramını oluşturan, kabul edilmiş öğelerden sıyrılmaya ve sıradan insanların göremediği sırta erişmeye çalışıyordu (2014, s. 110-113). Tanrıdağ (2014) şöyle söyler,

Bu örnek; görmenin görme korteksinde en az 5 ayrı bölge tarafından algılanan ve bir aşamadan sonra zihinde (beyinde) elma konseptinin saf özelliğini kaybederek ortak özelliklerden oluşan bir görüntü haline geldiğini göstermektedir. Görme korteksindeki beş alandan, hiyerarşik bakımdan ikinci sırada olandan itibaren gerçek görüntülerle zihnimizin görülene katkısı karışmaktadır. Bunun anlamı, beyindeki yapılanmanın saf olmadığı dolayısıyla saf-temiz algı diye bir şeyin olmadığıdır (s. 113).

Günümüz teknolojik donanımları sayesinde bilim insanlarınca insan beyninin yapısının çeşitli açılardan ele alınabiliyor olması, beyinin işlevi ve işleyişine dair kabulleri yeniden sorgulatan kanıtlar ortaya koymaktadır. Tanrıdağ (2014), insanlık ve dolayısıyla toplum tarihinin sosyal bilimlere ışığında ele alınma eğiliminin, bugünün nörolojik görüntüleme teknolojileri sayesinde yeni ve çok daha zengin bir bakış getireceğini dolayısıyla geçmiş ya da modern toplum birey davranışlarını, seçimlerini, yönelimlerini yorumlarken öncelikle nörobiyolojik verilerden yararlanmak gerekliliğini vurgulamıştır (s. 114). Diğer bir deyişle özellikle nörolojik araştırmaların sadece sağlık bilimleri değil, sosyal bilimlerde yeni kavramları tartışma alanlarına taşıyacağını ön görmektedir. Algının saf olmayışını açıklayabileceği düşünülen nöropolitika kavramı, uluslararası araştırmalarda disiplinler arası alanlarda görülürken, Türkiye'de siyaset bilimi literatürü içinde ve kısıtlı yer almaktadır. Nöropolitika kavramı, Karaca'ya göre (2019) "retimin veya ilişkilerin sürdürülebilmesi, geliştirilebilmesi için toplumun veya bireylerin davranışlarında etkisi olan genetik, nörofizyolojik, nörobiyolojik faktörlerin işleyiş ve manipülasyon yöntemlerini araştıran, uygulayan evrimleşmiş politik bir eylemdir" (s. 35) şeklinde ifade edilebilir.

Bu anlamda nöropolitika kavramının, beyinin fiziksel süreçleri ve siyaset bilimini kapsayan bütünsel yapısının, insanlık tarihine ait kabulleri yeniden ele almayı ve buna dayalı yeni sonuçlar ortaya koyabilmeyi mümkün kılacağı değerlendirilmektedir.

Ancak ne yazık ki insan yaşantısında yer alan algılama, analiz ya da sonuca varma gibi nörolojik işlemlerin nasıl gerçekleştiği ya da beyine duyu organları ile ulaşan verilerin her birinin ortak bir şekilde nasıl yorumlandığı bugünkü teknolojik donanımlar üzerinden okunamayacak kadar karmaşık ve soyut görünmektedir. Dolayısıyla nöro ve politika kavramlarının oluşturduğu nöropolitika kavramından bahsetmek farkındalık yaratmak açısından gerekli görülmektedir. Ancak nöro görüntüleme sistemlerinin henüz yeterli düzeyde olmayışı sebebiyle araştırmanın politika/siyaset disiplinleri ışığında ilerlemesi mümkün olabilir.

Siyaset ve Kitle Dinamiği

Eroğul (1976), *Siyaset Kavramı Hakkında Bir Deneme* adlı araştırmasında *doğal çevrenin bir parçası* olarak gördüğü siyasetin tarihçesini ve bu dizgideki değişimleri ele almıştır. Eroğul (1976, s. 1-16) öncelikle politika ya da siyaset terimlerini eş anlamlı iki kavram olarak ele alır ancak her iki kavramın da çeşitlenen karşılıklara denk geldiğini ortaya koyar. Buna göre, siyaset doğal çevrenin bir parçasıdır ve tek ya da net bir tanımlaması bulunmaz. Ancak pek çok toplumda siyaset, herkesin ne anlama geldiğini bildiği bir kavram (savaşmak, çalışmak vb.) durumundadır. Bu sebeple siyaset tanım ve nitelendirmelerinin değişkenlik gösterebilmesinin yanı sıra temelde benzeşen belli başlı ifadelere karşılık gelen yapısı göze çarpmaktadır. Genel tanımlamalar içinde *politika* başta olmak üzere, ceza ya da işbirlik, meşru kaba kuvvet, beceriklilik ya da değerlerin başkalarına dayatılması gibi ifadeler olduğu ortaya konmuştur. Kavramın ayırık noktalarda duran tanımlamalarının bir diğer sebebi kaçınılmaz olarak yapısında saklıdır. Siyaset bir uğraştır ve konusu, öznesi, araçları bulunur. Dolayısıyla kavramın kendisinin basit ve somut bir anlamdan ziyade toplumsal bir olguya işaret ettiği açıktır. Kavramın anlamını dinamik kılan toplumların devingen yapısıdır.

Toplum bilincinde biriken deneyimler üzerinden ve nesiller boyu aktarılan doğal bir süreci izleyen siyaset kavramı bu sebeple tarihsel süreç içinde ele alınmalıdır. Esasen siyaset kavramı, keskin olmayan anlam çerçevesine rağmen yine de belli tanımlar etrafında şekillendirilebilen bir yapıda görülmektedir. Bu bağlam ve araştırma ekseninde görülen, siyasetin toplum ve dolayısıyla kitleler düzeyinde yarattığı kırılma dikkat çekicidir.

Sosyolog ve filozof kimliği ile farkındalık yaratan yapıtlar ortaya koyan Gustave Le Bon, *Kitleler Psikolojisi*'nde organize olmuş kitlelerin, bilinçsiz faaliyetlerinden bahseder. Hatta Le Bon, uygarlıkların hemen hemen hiç yenilenmeyen temel fikirler üzerinden geliştirdikleri döngüden söz eder ve tüm düşüncelerini bu temel üzerinde inşa eder. Ancak Le Bon'un temellendirdiği bu zemin üzerine geliştirdiği düşüncelerinde ortaya koyduğu, *kitlelere telkin edilen fikirlerin her ne olursa olsun, katı ve yalın biçimleri ile baskın hale*

gelebilmeleri, fikri dikkat çekicidir. Ayrıca bu fikirlerin imge biçiminde oluştuklarını, yığınlara ulaşmanın tek yolun bu olduğu ve eleştirel düşünme pratiği gelişmemiş kitlelerin sadece imgelerle düşünebildiklerini bu sebeple sadece imgenin tesiri altında kaldıklarını ortaya koyar. Dolayısıyla kitleyi ürküterek harekete geçmesini sadece imgeler sağlayacaktır, düşüncesini savunur (2020, ss. 61-72). Ona göre (Le Bon, 2020),

Söz konusu imgesel fikirler arasında hiçbir analogi yahut ardışıklık bağı bulunmaz ve kolayca birbirlerinin yerine geçebilirler. Kitlelerin, birbirleriyle en çelişkili fikirleri yan yana muhafaza edebilmesinin sebebi budur. Anın tesadüflerine göre, kitle idrakinde birikmiş pek çok fikir arasından bir tanesinin etkisi altına girer; bunun sonucunda da birbirinden en uzak edimleri gerçekleştirebilir. Eleştirel akıldan nasibini almamış olması, kitle bireyinin çelişkileri algılamasına engel olur (s. 62).

Siyasetin bir uğraş olması ve ilk yerleşik toplumlardan bu yana varlığını koruması, onun sanatla benzeşen ve aynı alanlarda var olan yapısını açık eder. Diğer yandan çağdaş dünyada sanatın disiplinler arası bir yapı olarak görünmesi, nöropolitika dolayısıyla siyaset kavramının sanat alanındaki varlığını sanatın ilk örnekleri üzerinden sorgulamaya sebep olmuştur. Çünkü sanat, biyolojik bir varlık olan insan tarafından, insanlar için üretilir. Dolayısıyla üretim ve tüketim paralelinde iki aşamalı bir süreci gerektiren sanatın, *manipülatif* oluşu ihtimalden öte sanatın ilk örneklerinden bu yana yerleştiği temel olarak kabul edilebilir.

Paradoksal Bir Zeminde İmge, Gerçeklik ve Manipülasyon

Eğer her şey gerçek olamayacak kadar kesinse, belki geriye yanılısama için bir şans kalıyor (Baudrillard, 2001, s. 135).

Sanatın bilinen/varsayılan ilk örneklerinden bu yana, üretilmiş imgelerin izleyiciyi gerçeklik deneyimine yaklaştırması, sanatı paradoksal bir yere koyar. Yabancı bir göz için üretilmiş nesnelere, gerçek yaşantının mantığı dışında bir anlam dizgisi kurar ve duyarlarla hissedilebilen objelere-üretimlere dönüşür. Nesnelere üreten kişi -sanatçı ya da zanaatkâr- gözlemleri ile değil betimleyeceği durum, olay ya da kişiye ilişkin düşünceleri ile tasarlamaya başlar (Gombrich, 2015, s. 63). Temelde bu sebeple ve insan elinden çıkmış oluşu ile sanat yapıtları, bir bakışla yapaylık zemininden yeşerir. Diğer bir deyişle, sanat üretimlerinin varlığı gerçekliğe aracılık eden ve yaşamın yeniden yaratılan görüntüleri ya da kurgulanmış görüntülerin inşası olarak belirir. Bu bakımdan, izleyici konumundaki bakışın öncelikle görüntüleri algılaması, yaratılan görüntü girişimlerini kaygan bir zemine taşır: Gerçekliğe ait gerçekdışı bir kurgu (Farago, 2006, ss. 25-28). Bu durumda sanatı, yaşanan düzenin karmaşasına alternatif bir yansıma olarak ele alan Farago (2006), “sanatın özü itibarıyla paradoksal, gerçeğin ortaya çıkarılmasına ya da saklanmasına yönelik bir girişimler dizisi” olduğuna işaret etmektedir (s. 28). Kurgulanan görüntüler, karmaşık yaşantının dışardan yabancı bir el ile düzenlenmesine benzetilebilir. Sanatın, gerçekliğin ortaya konması ya da saklanmasına yönelik girişimleri de içermesi, imgeleme pratiklerinin ortaya çıkışının daha ilk aşamasından itibaren paradoksal bir temel ihtimalini düşündürmektedir.

Sanatı, Platon (2005) için bir kuşku nesnesi haline getiren de benzer bir saptamadır:

Aşkı da, zevkleri de, öfkeyi de, kısacası ruhun her eylemimize eşlik eden o arzulayan, acı verici ya da sevindirici her heyecanında ve isteğinde, taklit edici *sanat* aynı şekilde etki yapar bize. Çünkü daha kötü ve mutsuz değil de daha iyi ve mutlu olmamız için (bu sanat) kuruyup gitmesi gerekeni besleyip sular, hâkim olunması gerekeni bize hâkim olan olarak karşımıza çıkarır (s. 240).

Şüphesiz Platon'un dikkat çekici görüşleri ve Antik Yunan düşünürlerinin saf olana varmak üzere geliştirdikleri sorgulamalar bugünkü tanımıyla *sanat* kavramı içinde geçerli olmaktadır. Mısır sanatının simgesel ve şematik yanını öven Platon, sanatın geçici görünüşleri tasvir etmesinin yerine tıpkı bir marangozun değişmeyen üretimlerinde olduğu gibi olunması gerektiğini, çünkü sanatın görüntüler yarattığını ve bunların güvenilir olmaktan uzak olduğunu ortaya koymuştur. Ona göre (2005), "Sanat, ruhumuzdaki ilkel güçlere, imgelemimize seslenir; bu nedenle insanları bozan etkisi niteliğiyle devletten sürülmelidir" (s. 245). Platon'a göre sanat, akıllı ya da mantığı değil duyguları kolaylıkla harekete geçirmektedir. Platon'un öğrencisi Aristoteles ise bu görüşleri yeni bir vizyondan ele alır. Ona göre, sanat bir tür bilgidir. İnsan ilk bilgilerini taklit yolu ile kazanır ve bilgi kazanımı (bilmek) ile zihin haz duyar. Sanat deneyimi ise bir tür bilgi kazanımıdır ve zihinde haz duygularını gerçekleştirir (Tunalı, 1983, s. 45-50). Ancak Aristoteles (1987) *Poetika*'da tragedya ile yaratılan deneyimin, bir nevi boşaltım işlevi görerek bireyleri dünyevi tutku ve hazlarından arındırdığını iddia etmektedir: "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (Katharsis)" (s. 23). Dolayısıyla Platon'un aksine Aristoteles'in sanat kavramını işlevsel bir zeminde ele aldığı değerlendirilmiştir.

Platon ya da Aristoteles'in teorileri, sanatın çerçevesine ve içeriğine ilişkin çeşitli tartışmaları beraberinde getirmesi yanında modern bilimin henüz var olmadığı zamanlar da dahi, bireyin biyolojik yapısına bağlı değişken (coşku, tutku vb.) duygulanımların ve görme davranışının kolayca manipüle olabileceğinin farkındalığını ortaya koymaktadır. Bu anlamda sanat üretimlerinin açık alanlar ve meydanlarda yer alan erken anıtsal örneklerindeki biçimsel benzerliğin tıpkı Platon ve Aristoteles'in sahip oldukları, insan biyolojisi ve psikolojisinin değişken olduğu bilgisi ve bunu kontrol altında tutmanın iktidarların gücünü mutlak kılacağı sezgisine dayalı olduğu değerlendirilmektedir.

Leppert (2017, ss. 23-25) bu görüşe ilişkin olarak görsel kültürün, toplumların anlayışlarının çerçevesini çizmesi yanında anlamın imgeler aracılığıyla topluma ulaştırıldığı iddiasını taşıyan saptamalar sunmaktadır. Bu doğrultuda toplum kabullerinin, bireyin gündelik davranışlarında kısıtlayıcı bir etki yaratarak, toplumsal düzenin kurulması, işletilmesi ve devamı için imgenin etkililiğini tartışır. Bu sebeple öncelikle imgenin görünüş tarzının toplumsal teamüller tarafından belirlendiğini ifade etmektedir, ona göre (2017) "Teamül, herhangi bir işi toplumun onay verdiği belli bir tarzda yaparken izlenen yoldur" (s. 23). Toplum kabulleri (teamül) çerçevesinde tasarlanan imge, alıcı ve sanat üreticisi arasında dinamik bir alan yaratır ve anlamı inşa eder. Resmedilen şeyin/nesnenin gerçekte nasıl olduğunu ya da olması gerektiğini gösteren, ulaşılmazlığı

ile tanımlanan imge, iktidarlar tarafından işletilen düzen ya da sürekliliğe hizmet eden başlıca unsurlardan olmaktadır (Leppert, 2017, ss. 23-25). Kamusal imgelemi esas harekete geçiren, olaylar değil, bu olayların paylaşılış ve sunuş şeklidir. Olayların yoğunlaştırılması sonucu, ruhu baştan aşağı işgal etmesi istenen imgeler üretilir. Kitlenin imgelemine etki altında bırakma sanatını bilen bir kimse, onları yönetme sanatını da biliyor demektir (Le Bon, 2020, ss. 67-71). Bu yaklaşımla geçmişe bakıldığında, Mezopotamya uygarlıkları içinde MÖ 1000-612 yıllarında emperyalist iktidar politikaları ile yıkıcı mücadelelere girmekten çekinmeyen Asur medeniyetine ait, ilginç kamusal imge örnekleri ile karşılaşmıştır.

Asur medeniyeti iktidarları, öncül ya da çağdaşlarına göre yayılcı yaklaşımlarında oldukça ısrarcı olmuşlar böylelikle Mezopotamya'dan Anadolu'ya uzanan geniş bir coğrafyaya hâkim olmayı başarmışlardır. Akdağ ve Ürkmez'e göre (2018) "Demir Çağ'ının bu ilk emperyal devleti, fetihlerini meşrulaştırmak ve fethedilen, vergiye bağlanan yerleri sürekli kontrolleri altında tutmak için bir nevi korku politikası uygulamıştır. Bu politikalarıyla bağlantılı olarak, direnen orduların ve şehirlerin sonu hunharca katledilmektedir". Katı yönetimlerini meşrulaştıran ve böylelikle iktidarlarının devamını sağlayan Asur medeniyeti, kamusal imgeyi politikalarının uzantısı/aracı olarak kullanmıştır. Önemli bir örnek olarak, günümüzde British Müzesinde yer alan Asur Kralı Ashurbanipal'ın aslan avı sahnesinin betimlendiği, aslan avı duvar kabartmaları (Görsel 1), MÖ 668-631 arası döneme tarihlenen eser Kuzey Irak'ta yer alan Nineveh Sarayı'nda bulunmuştur (Akdağ ve Ürkmez, 2018). İktidarın imgeyi manipülatif bir araca dönüştürmesine tipik bir örnek olarak kabul edilebilecek bu yapıt, dönemin prenslerinin güçlerini ispatladıkları ve spor faaliyeti olarak yaptıkları aslan avı'nı betimlemektedir. Monarşinin simgesi Kralı Ashurbanipal'ın, sarayı için yaptırdığı kabartma serisi, dönem izleyenlerinin algısını katı bir güç gösterisi çerçevesinde şekillendirmeyi sağlayan etkili imgeler olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 1. Ashurbanipal av sahnesi, MÖ 668-631, rölyef.

(<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/06/i-am-ashurbanipal-review-british-museum>)

Asurbanipal Sümer metinlerini incelemiş ve iyi eğitim almış bir kraldı. Dünyadaki ilk tasnif edilmiş kütüphaneyi tasarladı ve inşa ettirdi. Otobiyografik metinlerinde, kendini *tanrılardan buyruk alan dünyanın kralı* olarak tanımlamıştır (The British Museum, 2018).

Av sahnesi rölyefi, farklı sahnelerle tasarlanmış (Görsel 2), Kral Asurbanipal'ı, her defasında kompozisyonda ayrıştıran hiyerarşik bir anlayış zemininde kurulmuştur. Asurbanipal av sahnesi rölyeflerinde, diğer figürlere kıyasla iri, kasları belirgin, boyu uzun (gerçek olamayacak ölçülerde) ve güçsüz kıldığı aslanların karşısında öz güvenli hali ile görülmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Asurbanipal av sahnesi, MÖ 668-631, rölyef detay.
(<https://blog.britishmuseum.org/who-was-ashurbanipal/>)

Muhatabı izleyiciler için, gerçeklik ve yanılsama arasındaki sınırı bulanıklaştıran imge ile kusursuz bir kahraman kurgusu hedeflendiği görülmektedir. Eril kahraman modelinin doğduğu bu yıllarda, hazzın açığa çıkması ve hissedilmesini sağlamak amacıyla yapılan imgeler, aynı zamanda bir tür erginlenmeyi ispattır (Koçak 2016, ss. 169-172). Koçak'a göre (2016) “Yaşam bir erginlenme yolculuğudur. İlerleyebilmek için çatışma zorunludur. Birey aynı nedenle animayla animusun çatışmasıyla varlık bulur. Aksi halde gelişmemiş bir çocuk olarak kalacaktır. Hâlbuki toplumun ondan beklediği, kendi yolunda bağımsız bir varlık olarak ilerlemesidir” (s. 268). Kahramanın imgesi, doğadaki en güçlü yırtıcıya karşı verilen savaşta korkusuzca galip çıkmaktadır. Ancak Asurbanipal'in esasen aslan suretinde meydan okuduğu, olası düşman güçlerden daha fazla ölüm gerçekliğinin kendisini düşündürmektedir (Görsel 3-4).



Görsel 3-4. Asurbanipal av sahnesi, MÖ 668-631, rölyef detay.
(<https://blog.britishmuseum.org/who-was-ashurbanipal/>)

Benzer biçimlendirme Görsel 5'te çıplak elle aslanı boğan kral örneğinde de göze çarpmaktadır. Düşman figürlerin aşağılandığı kompozisyonlarda iktidar sahipleri gerçeküstü tasvirler ile temsil edilmektedir. Toplum gözünde ayrışma ve insanın yücelmesi ancak bireyin çeşitli evreleri geçirmesinden sonra hak edebileceği bir merteye olacaktır. Erginleşme sınavı kitleler önünde verilmelidir (Görsel 3, 4, 5) (Jung, 2009, s. 235). Bu sebeple bu gibi imgelerin, aynı zamanda tanrı ve tanrıçaların oğlu olarak dünyaya gelen ve düzeni sağlamakla yükümlü bedenlenmiş ve şahsiyet kazanmış kahramanın, toplumuna bir tür güvenlik vaadini ulaştırma yöntemi olduğunu düşündürmektedir (Koçak, 2016, s. 268).



Görsel 5. Avcı Kral Asurbanipal aslan avı, MÖ 668-627, rölyef detay.
(<https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/assyria-nineveh>)

Leppert (2017), kamusal imgenin üretildiği zamanın sosyolojisi için taşıdığı anlamın önemini, mevcut siyasi durumu istikrarlı kılması, toplumun ikna edilmesi ya da yapılandırılması suretiyle, *hayali* geleceğin garanti altına alınması olarak ele almıştır (ss. 25-28). Kitle üzerinde, gerçek dışı olanın gerçek olanla neredeyse eşit etkiye sahip olması, bu ikisi arasında ayırım yapmama yönünde kadim/kutsal bir eğilim yaratmıştır (Le Bon, 2020, s. 69). Bu sebeple öyküsel içeriğe sahip anlatım biçimleri olarak kamusal imgeler, toplumlar/kitleler için son derece ciddi ve önemli anlamlar barındırmaktadır (Gombrich, 2007, s. 70).

Dönemde görülen kamusal imgelerin kitlelere, kralın özel yaşantısına da ilişkin bilgi aktarımı sağladığı görülmüştür (Görsel 6). Güç timsali kral, eşi ile mahrem anını kamuya açık biçimde yayınlarak bir bakıma her anlamda güçlü ve otoriter, ayrıca kendine fazlaca öz güven duyan bir kral yanılsaması yaratmaktadır. Otoriter zihniyet, çevresindeki her tür elemanı, egemenliğini pekiştirebilmek adına imge yoluyla göstermekten kaçınmamıştır. Görsel 6'da, soldaki ağaçta alt edilmiş kralın başı karşısında, karısı ile içki içen Asurbanipal görülüyor. Bugün bile sözü geçen imgelerin zihinde oluşturduğu vahşi ve acımasız imaj, kralın günlüklerinde de doğrulanıyor. Böylelikle imgenin, mesajı aktarmadaki tutarlılığı görülebilir.

Elam diyarının kutsal alanlarını tamamen yok ettirdim ve onun tanrılarını ve tanrıçalarını hayalet saydım... Önceki ve sonraki krallarının mezarlarını yıkıp harap ettim... Kemiklerini Asur'a götürdüm. Hayaletlerinin uyumasını engelledim, onları cenaze törenlerinden ve içkilerden mahrum bıraktım... Bir ay yirmi beş günlük bir yürüyüşle Elam diyarının mahallelerini harap ettim, üzerlerine tuz ve tere serptim
(<https://blog.britishmuseum.org/who-was-ashurbanipal/>).



Görsel 6. Asurbanipal bahçesinde eşi ile dinlenirken, MÖ 645-635, rölyef detay.
(<https://blog.britishmuseum.org/who-was-ashurbanipal/>)

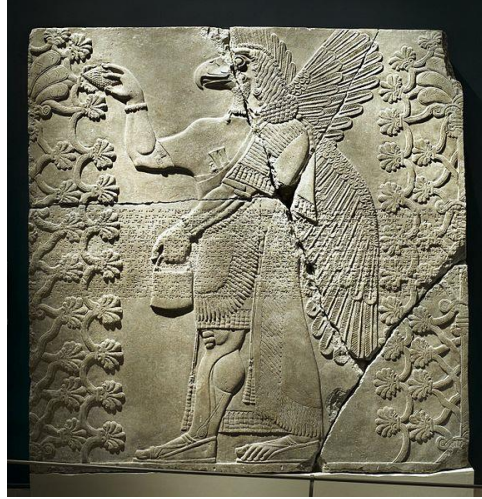
İngelerin kitlesel etkisinin dışında psikanalist C. G. Jung (1999), bir sözcük ya da resmin birey için, açık olan ve ilk bakışta anlaşılabilenden daha fazla anlam içerdiği zaman simgesel hale geldiğini ortaya koymuştur. Buna bağlı olarak imgenin, açıkça tanımlanamayan ve ancak bilincin bir parçası olma durumuna gelen yönünden bahsetmektedir. İmgeler simge, sembol ya da resimler olarak gerçeklikle bir şekilde bağlantı kurması yanında esasen bilinçdışı ile ilişkiye geçer ve bu sebeple aslında görünür olmayan içeriğin anlamını bilince taşımaktadırlar. Ayrıca insan bilincinin evreni simgesel olarak algıladığını ve kurgusal-kutsal ya da gizemli-imge dünyasının insan bilincinin dışavurumu olduğunu vurgulamaktadır (ss. 230-240). Gombrich'e göre (2015), "Belirli bir kültürün benimsediği imgeler, seçici baskı gibi bir şeyden evrilmiş olsa gerektir. Belli nitelikler, ötekilere göre çekici ya da sezgisel olarak, arzulanan amaçlarla daha uyumlu bulunmuş ve birer kalıp-gelenek olarak kodlanmıştır" (s. 217).

Bu bağlamda örnek olarak Görsel 7-8'de dişi bir aslan ve eşinin kontrol altına alınmış, acı içindeki ölüm sahnesi görülmektedir. Jung (1999, s. 236), psikanalitik bakışa göre ilkel toplumlarda, insanın dürtüsel ve güdüsel doğasının, hayvan imgesi ile sembolize edildiğinin altını çizmektedir. Ona göre (1999), insan ilkel zamanlarından bu yana özerk dürtüleri ve duygulanımları ile bilincinin güçsüzleştiğini/güçsüzleşebileceğini fark etmiştir. Bu durum toplum içinde baş edilmesi ya da başa çıkılması gereken zorunlulukları gerektirmektedir. Bir çözüm mekanizması olarak imge, tehlikeli hale gelebilecek dürtüselliliği bir çeşit kontrol altına alma aracı olarak tanımlanmaktadır (s. 236). Tüm resimlerdeki ölü hayvan sahneleri, her şeyden önce ötekinin bastırılması ve öldürülmesinin itici gücü üzerinden hayatı iktidara bağlayan görsel düzeneklerdir. Leppert'in (2017) deyimi ile "Bunlar toplumsal iktidar olarak kimliğin tarifi ve tezahürü, bizzat güzelliğe sınır çeken ve estetiğin sınırlarını zorlayan birer imgedir" (s. 121).



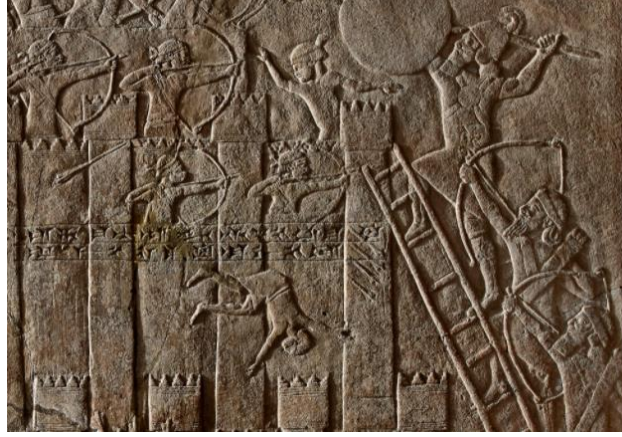
Görsel 7-8. Avcı Kral Asurbanipal aslan avı, MÖ 668-627, rölyef detay.
(<https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/assyria-nineveh>)

Diğer yandan modern dönemler öncesinde görülen insan ve hayvanların yaşamı ortaklaşa paylaşma davranışları, onları ayrılmaz kılmıştır. Bu sebeple tarih öncesi dönemlerde görsel ya da sözel imgelemede hayvan tasvirleri, insanın düşsel dünyasının gerçeküstü bir ürünü olarak karşımıza çıkar ve bu sayede insan bedeninin hayvan ya da hayvan bedeninin insan bedenine uyarlanmış tasarımları, kültürel miras için arketipsel bir zemin oluşturur. Asur duvar kabartmalarında kullanılan imgeler içinde sıkça yer verildiği görülen Grifon tasvirleri bu anlamda bir örnek olmaktadır (Görsel 9). Dekoratif ya da korumacı nitelikte bir unsur olarak kullanılmış motif, genelde ellerinde kova taşıyan modeldir ve primitif toplumlarda da benzerleriyle karşılaşılan anonimleşmiş kadim anlatımlardandır. Önceki örneklerde de görülen kralın baş öge olduğu kompozisyonlar, Grifon gibi destek unsurlar ile kamuyu etki altına alma arzusu temelinde yerleşik biçimsel bir dil olarak uygulanmıştır.



Görsel 9. İki kutsal ağaç arasında duran kartal başlı kanatlı figür, MÖ 883-859, rölyef.
(<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/70577>)

Konuyu modern psikanalist Freud, *Totem ve Tabu*'da (1941) ele almıştır. Ona göre (1941), ilk insanlardan bu yana toplumlarda bilinmeyen ya da korku uyandıran her türden şeye karşı bir nevi baş etme ya da savunma mekanizması olarak tabu ya da totemler geliştirilmiştir. Korkulan hayvanların gücüne sahip olma ya da onları kontrol altına alma varsayımı ile geliştirilen imgeler totemleştirilmiş ve sihir olarak kullanılmıştır. Kendi deyimi ile “Sihir zihinde yaratılan bir ilişkiyi gerçekte olan ilişki sanmaktır” (s. 110). İnsanların sihre ve sihrin gücüne olan inancı, üstünlük mücadelelerinin sürekli yaşandığı dönemler için, düşman figürünün imgeleştirilerek, düşmanın başına geleceklerin tayin edilmesi düşüncesi varsayımını da açıklayıcı olmaktadır. Konuya ilişkin ele alınan örnekler içinde, Asurluların ve dönemin güçlü medeniyetlerinin, genişleyen ülke sınırlarında politikalarını sürdürülebilir kılmak üzere hükümdar ve eşrafını tasvir eden, bir tür ekonomik bir çözüm olarak da geliştirdikleri, kamusal imgeler de görülmüştür (Görsel 9).



Görsel 10. Asur kale kuşatması, MÖ 645-635, rölyef detay.
(<https://blog.britishmuseum.org/who-was-ashurbanipal/>)

Tasarlanan düşman unsurları küçük düşürücü betimlemeler ve benzeri imgeler sayesinde, iktidarlar kendi düzenlerini doğal bir düzen gibi kabul ettirerek insanların düşüncelerini kolaylıkla denetleyebilmişlerdir (Freud, 1941, s. 116). Aynı zamanda C. G. Jung (1999), ilkel toplumların psikolojisi konusunda arkaik insanların, nedenselliği ya da deneyimlerinin sonuçlarını göz ardı etmek, yok saymak ve *kolektif simgeselliği* geçerli saymak eğiliminde olduklarını aktarır (ss. 6-10). Kolektif simgesellik kitlelerce kabul edilmiş ilkel düşüncelerdir (denetlenemez bir gücün devrede oluşu). Bu düşünceye göre ölüm hiçbir zaman kendiliğinden gerçekleşmez ve muhakkak büyü ile olur (ss. 6-10). Bu noktada C. G. Jung, kamusal imgenin gerçeklikle ilişkisini ele alarak ilkel insanların bugün modern insan için geçerli olan ve kabul gören temel yaşamsal varsayımlarının farklı oluşuna dikkat çekmektedir.

Sonuç

Sanat duyularla hissedilebilen bir üretim ortaya koyan, bu yönüyle yapaylığı bünyesinde taşıyan bir yapıdadır ve aynı zamanda alıcısı için kitlesel/ortak bir deneyim alanı yaratabilir. Sanat yapıtının düşünsel-derinlikli içeriği bir yana öncelikle biçimsel-dışsal boyutu birey/sanat alıcısı üzerinde egemenlik kurar. Bu sayede sanat izleyicisi görme ve diğer duyular üzerinden harekete geçen birtakım deneyimler tecrübe edebilir. Sanat eseri aracılığıyla yaratılan deneyim ile geri dönüş, kavrayış ya da nesnelleştirme gibi süreçler gerçekleşebilir.

En temelde inanç ve ölüm sonrasına yönelik ve aynı zamanda yaşanan zamana ait güç üstünlüğü gibi kaygılardan doğduğu varsayılan sanat yapıtlarının kamusal ilk örneklerinin, insanlar için yaşamsal ve gerçeklik olarak kabul edilmiş yapıları göze çarpmaktadır. Burada görme işi ile başlayan anlamlandırma sürecinin, zihinde gerçekleşen, psikolojik yönü ağır basan, çok anlamlı olabilen bireysel çıkarımlar olduğu görülmüştür. Araştırma boyunca, bireysel algının görme ve anlamlandırma sürecindeki etkililiğine yönelik tarihsel örneklere dayandırılan saptamalar, bugünün imgelerinin insan

bilinci üzerindeki muhtemel yaptırımının fark edilmesine yönelik bir arayış olarak düşünülmelidir. Ayrıca kurgunun gerçek olanla kurduğu bağ neticesinde, tıpkı geçmişte olduğu gibi bugün de muğlak iktidarlarca imgelerin manipüle edilerek kitleler için ideolojik, siyasal, ekonomik belirleyici ya da yönlendirici birer araca dönüşmesi ve bireyin tüm karar mekanizmalarının etki altında tutulması ihtimalini düşündürmektedir.

Kaynakça

- Akdağ, Ö. ve Ürkmez, Ö. (2018). Antikçağ'ın uluslararası politikalarında propaganda aracı olarak kullanılan heykeltıraşlık. *Amisos*, 3(5), 322-340.
- Aristoteles. (1987). *Poetika* (1. Baskı). (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2001). *Tam ekran* (1. Baskı). (B. Gülmez, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Canan, S. (2017). *Değişen beynim* (5. Baskı). Nefes Yayıncılık.
- Crick, F. (2005). *Şaşırtan varsayım* (1. Baskı). (S. Say, Çev.). TÜBİTAK Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1994).
- Eroğul, C. (1976). Siyaset kavramı hakkında bir deneme. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 29(02), 113-130.
- Farago, F. (2006). *Sanat* (1. Baskı). (Ö. Doğan, Çev.). Doğubatı Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 2003).
- Freud, S. (1941). *Totem ve tabu*. (1. Baskı). (N. Berkes, Çev.). MEB Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1913).
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü* (5. Baskı). (E. Erduran-Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1995, 16. Baskı).
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve yanılsama*. (2. Baskı). (A. Cemal, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal eserin basım tarihi 2002, 1. Baskı).
- Gombrich, E. H. (2015). *İmge ve göz* (1. Baskı). (K. Atakay, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 2002, 1. Baskı).
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş benlik* (1. Baskı). (B. İlhan, Çev.). İlhan Yayınevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1958, 1. Baskı).
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri* (4. Baskı). (A.N. Babaoğlu, Çev.). Okuyan Us Yayıncılık. (Orijinal eserin basım tarihi 1964, 1. Baskı).
- Karaca, V. (2019). *Nöropolitikanın tanımı ve nöropolitika araştırmalarından örnekler*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Üsküdar Üniversitesi.
- Koçak, A. (2016). *Mitlerle varoluş yolculuğu* (1. Baskı). Alfa Yayıncılık.
- Le Bon, G. (2020). *Kitleler psikolojisi* (3. Baskı). (E. Kanur, Çev.). SAY Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1895, 1. Baskı).

- Leppert, R. (2017). *Sanatta anlamın görüntüsü* (3. Baskı). (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1996, 1. Baskı).
- Platon. (2005). *Devlet*. (1. Baskı). (C. Saraçoğlu-V. Atayman, Çev.). BS Yayıncılık. (Orijinal eserin basım tarihi 2000, 1. Baskı).
- Rudolf, A. (2018). *Görsel düşünme*. (2. Baskı). (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1997, 1. Baskı).
- Tanrıdağ, O. (2014). *Beyin-Davranış ilişkileri üzerine konferanslar ve dersler*. T.C. Üsküdar Üniversitesi Yayınları.
- The British Museum, (2018, 19 Haziran). *Who was Ashurbanipal?*.
<https://blog.britishmuseum.org/who-was-ashurbanipal/>
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik beğeni*. (1. Baskı). SAY Yayınları.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

TARİHÖNCESİNDE SANAT VE BAĞLAMLARI

Yasemin YILMAZ¹

ÖZ

Tarihöncesi sanata dair kalıntılar zengin bir çeşitlilik sunmakta, dünyanın birçok yerinde açığa çıkarılmakta ve farklı zaman dilimlerine tarihlenmektedir. Makale Üst Paleolitik Dönem’de, Batı Avrupa’da özellikle Fransa ve İspanya’daki mağaralarda bulunan sanata dair kalıntıları, bunların ekseninde yürütülen tartışmaları ve ileri sürülen hipotezleri değerlendirmektedir. Paleolitik sanat üzerine çalışan bazı araştırmacılara göre, sanatsal üretim insanın olmazsa olmaz özelliklerinden biridir. Bu nedenle, sanatın ortaya çıkışı, Homo sapiens göçü, sembolik düşünce, kültürel modernlik, anatomik modernlik, mit, bilinç gibi kavramlarla örülen bir sistemle ele alınarak, sanatın hangi dinamikler çerçevesinde ve neden üretilmiş olabileceğine dair hipotezler önerilmektedir. Tarihöncesi sanata dair kalıntılar taşınabilir ve taşınamaz sanat ürünleri olarak sınıflandırılır. Taşınabilir grupta, taş, kemik, diş ve ahşaptan üretilen nesnelere ve figürinlere yer alır. Bunların gündelik işlerde veya ritüel amaçlı kullanıldığı düşünülmektedir. Taşınamaz sanat ise mağara, kaya altı sığınağı ve açık havadaki kayalık yüzeylere işlenen gravür, boya ve kabartma teknikleriyle yapılmış betimlemeleri kapsar. İşlenen konular ağırlıklı olarak doğal ortamından ayrıştırılarak betimlenen hayvanlar, antropomorfik figürler, insanlar ve motifler/işaretlerdir.

Anahtar Kelimeler: Tarihöncesinde Sanat, Sembolik Düşünce, Kültürel Modernlik, Üst Paleolitik Dönem

¹Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, ORCID: 0000-0001-7258-4920, yaseminyilmaz@duzce.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 16 Ekim 2021 **Kabul Tarihi:** 28 Aralık 2021

PREHISTORIC ART AND ITS CONTEXTS

ABSTRACT

Remains of prehistoric art offer a rich variety and are discovered in many parts of the world in different time periods. This article evaluates the Upper Paleolithic remains unearthed in caves in Western Europe, especially in France and Spain, and the discussions and hypotheses about them. According to some researchers working on Paleolithic art, artistic production is one of human beings' sine qua non feature. For this reason, this article discusses the emergence of art in Western Europe within a framework knitted by the concepts of Homo sapiens migration, symbolic thought, cultural modernity, anatomical modernity, myth, and consciousness and seeks answers as to which dynamics may have led to the emergence of art. Remains of prehistoric art are classified as portable and unportable artworks. Portable artworks include objects and figurines made from stone, bone, teeth and wood. It is thought that these objects were used in daily works or for ritual purposes. Unportable artworks, on the other hand, include depictions made with engraving, painting and low relief techniques on rocky surfaces of caves, shelters, and open-air areas. The subjects covered are mainly animals, anthropomorphic figures, humans and motifs/signs, which are depicted by being separated from their natural environment.

Keywords: *Prehistoric Art, Symbolic thinking, Cultural Modernity, Upper Paleolithic Age.*

Giriş

Sanat, anlamı, kapsamı, biçimi, içeriği üreten ve “tüketene” göre değişen, tanımlanmaya başladığında karmaşıklaşarak yeni anlamlarla farklı yollar kurmaya kapı açan, dinamik bir kavramdır. Makale, sanat “neden, nerede, ne zaman, niçin, hangi biçimlerde, nasıl ortaya çıkmıştır” sorularını temel alarak, tarihöncesi çağlara ait kalıntılar yoluyla sanatın kökenine ve arkeolojisine odaklanmaktadır. Sanata dair arkeolojik kalıntılar, dünyanın farklı yerlerinde açığa çıkarılmış ve farklı zaman dilimlerine tarihlenmiştir. Özellikle İspanya ve Fransa’da yoğunlaşan Üst Paleolitik dönem mağara duvar sanatı örnekleri üzerinden sanatın kökeni, bağlamı ve toplumsal anlamı hakkında önemli tartışmalar sürdürülmektedir. Bu tartışmaların ele aldığı temel sorular şunlardır: Üst Paleolitik döneme kültürel geçiş, konumuz bağlamında Avrasya coğrafyasında belirli midir? Üst Paleolitik dönem sanatının ortaya çıkışı Homo sapiens’in biyolojik özelliklerinin bir sonucu mudur? Ya da farklı Homo türlerinin kültürel birikimin sonucunda mı ortaya çıkmaktadır? Sanat üretiminde çevresel değişimlerin etkisi var mıdır? Sanatsal üretim, süslenme nesnelere, ölümlerin gömülmesi vb. simgesel düşüncenin somutlanması ve modern davranışın birikmesiyle oluşturulan bir sonuç mudur? Üst Paleolitik dönem öncesinde modern davranış veya kültürel modernlik olarak değerlendirilebilecek uygulamalar var mıdır ve bunlar nelerdir? (Bar-Yosef, 2006, s. 6) Sanatsal üretimin başlangıcı, Homo cinsinin bilişsel süreçlerinin farklılaşması hipotezi; imge, simge, mit, bilinç, Şamanizm, ölü gömme uygulamasının başlangıcı, anlamı, modern insan davranışının ortaya çıkışı gibi birçok kavram ekseninde değerlendirilmektedir (d’Errico ve Stringer, 2011; Gaussein, 2017, s. 36).

Modernlik kavramı, kültürel ve anatomik olmak üzere iki boyutla ele alınmaktadır. Homo sapiens’in anatomik özellikleri ve iskelet sistemine eşlik eden daralmış ve dik yüz, alın kısmının yüksek olması nedeniyle sembollerin beynin bu bölümünde tasarlandığı ve modern düşünme sürecini mümkün kıldığı ileri sürülmekte ve anatomik modernlik olarak adlandırılmaktadır (Lewis-Williams, 2019, 3. Bölüm; Paillet, 2015, s. 91). Kültürel modernlik veya davranışsal modernliğin göstergesi olarak, sembolik öğelerin arkeolojik alanlarda açığa çıkarılmış olması gerekmektedir. Sembolik düşünceye dair arkeolojik kanıtların genel özelliği, hayal gücü ve akılda tasarım gerektiren uygulamalara dair kalıntıların varlığıyla açıklanmaktadır. Davies’e göre (2021), bunlar: boncuklar, takılar gibi süslenme nesnelere, ritüel davranışlar, betimlemeler, ölü gömme uygulamaları ve ölü nesnelere, bakıma ihtiyacı olan bireylerle dayanışma şeklindedir. Kültürel veya davranışsal modernliğin merkezinde yer alan kavram semboldür. Vialou (2009) bunu şöyle açıklar,

Bir anlamın belirli bir biçimle/görüntüyle eşleştirilmesine/özdeşleştirilmesine en genel anlamıyla sembol denilmektedir. Sembol, birbirinden bağımsız olan yaratılma zamanı ve kabul edilme/kullanılma süreçlerini bir araya getirmektedir. Bu kapsamda kelimenin

kökleşmesi, sembolün hikâyesi/tarihi gibidir: Onun görünme sürecini içeren bir geçmiş ve onun anlaşılma süreci için bir gelecek öngörülmelidir. Sembolize etmek ise, anlam çıkarmak veya anlam icat etmek, anlama betim veya grafik olarak bir biçim, bir ‘vücut’ vermektir. Tarihöncesine ait ikonografik kümelerin göreceli olarak anlam içeriklerindeki tekdüzelik, yerel tekilliklerden kolayca ortaya çıkan sayısız örnek, belirli bir genelliğe ulaşılmasını sağlar. Mağara sanatındaki hayvanlar, başlangıçta doğal biçimler üzerinden sembollerin dikilmesinin/oluşturulmasının ilk örnekleridirler (s. 472).

Vialou’nun tanımı ve dikkat çektiği noktalar önemlidir. Sembolik düşünme bir icat ve aynı zamanda kurulan bir “şey” olarak değerlendirilmektedir. Sembollerin kurulması tarihsel bir süreçtir. İnsanlar arasında uzlaşmalar gerektirir. Bu uzlaşmaların rastlantısal karşılaşmalardan ziyade düzenli ve süreğen insan ilişkisi gerektirdiği anlamı çıkarılabilir. İkinci olarak biçim-anlam ilişkisi önemlidir. Anlamı temsil edecek biçimlerin yalın, tekrar eden ve işaret ettiği anlam içeriği konusunda tekdüze olması gereklidir. Bir diğer önemli kategori, biçime dönüşen anlamın kendini yeniden üretme sürecidir ki bu imgelerle mümkün hale gelmektedir. İmgenin temel işlevi, hafızayı uyarmaktır, bu nedendir ki sembolik düşünce, imgelerle hareketlenir. Bu özellik ise beyinde bilişsellik ve görsel olarak algılamının kesişmesinin örtüştüğünün göstergesidir (Fritz ve ark., 2013, s. 39). Mithen, Homo sapiens aklının özelliği olarak değerlendirdiği görsel sembolün iki niteliğine dikkat çeker. İlki, anlam ve anlamı sembolize eden biçim arasında zorunlu doğrusal bir ilişki olmamasıdır. İkincisi, sembol ve temsil ettiği anlam arasında zamansal ve mekânsal bir paralellik aranmamasıdır (Mithen, 1999, ss.181-182). Sembolik düşüncenin ortaya çıkışı, sanatsal üretime başlanmasının ön koşulu değildir. Ancak tarihöncesi sanatın değerlendirilmesi ve kültürel modernlik kavramının anlaşılmasında işlevlidir. Kültürel modernlik kavramının somutlaştırılabilmesi için sembolik düşünceyle birlikte, buluntu toplulukları, bunların üretim sistemleri, kültürel davranış vb. gibi arkeolojik kalıntılarla desteklenen veri setine ihtiyaç duyulmaktadır (Paillet, 2015, s. 91).

Makale tarihöncesi sanatı, arkeolojik yöntemle açığa çıkarılan kalıntılar, üretilen veriler, hipotezler ve yorumlarla ele almaktadır. Bu nedenle ilk bölüm, arkeolojik yöntemle ayrılmıştır. İkinci bölüm, sembolik düşünceye dair üretimlerin arkeolojik izleri üzerinden, kültürel modernliğin belirleyici kavramlarından olan sembolün toplumsal iz düşümlerinin anlaşılmasının önünü açacak veriler sunulmaktadır. Üçüncü bölüm tarihöncesi sanatın “arka planına” ayrılmıştır. Üst Paleolitik’in zamansal, mekânsal ve niteliksel verilerine, bu dönemde yaşamış insanların kökeni ve Batı Avrupa’ya gelişleri konusundaki hipotezlere yer verilmiştir. Dördüncü bölümde tarihöncesi sanatın belgelenmesi ve analizler kısaca ele alınmaktadır. Beşinci bölüm, tarihöncesi sanat kalıntılarının kategorik olarak tanıtılmasına ayrılmıştır. Taşınabilir ve taşınamaz sanat, resimlerin yapılaş teknikleri olarak gravür, boyama ve heykeltıraşlık. İnsan betimleri, hayvan betimleri,

motifler/işaretler olarak işlenen konular. Altıncı bölüm, tarihöncesi sanatın anlamı ve işlevi konusunda üretilen hipotezleri sunmaktadır.

Arkeolojik Yöntem

Arkeoloji, geçmişte yaşamış toplumları, onlardan geriye kalan kalıntılar yoluyla yeniden kurgulama, anlama ve analiz etmenin bilimidir². Eski toplumlardan geriye kalan ‘şeylere’, zaman, mekân ve doğal ortam bileşenleriyle birlikte odaklanmakta, kalıntıları analiz ederek verilere dönüştürmekte ve elde ettiği sonuçları yorumlayarak eski toplumların geçmişten günümüze varoluş halleri ve değişim dinamiklerini anlamaya çalışmaktadır (Gamble, 2014, s. 2; Özdoğan, 2011, s. 21; Özdoğan, 2019, s. 20). Bir anlamıyla arkeolojik kalıntı, üretilen bilginin belirli düzeylerde sınırlarını oluşturmaktadır. Yüzey araştırması ve kazı eski toplumlardan geriye kalan kalıntılara ulaşmanın genel yöntemlerini, sınıflandırma, karşılaştırma ve ilişkilendirme arkeolojik veri toplamanın temellerini oluşturmakta, disiplinler arası çalışmalarla³ ve arkeometrik analizlerden sentezlenen verilerle bütüne, topluma ulaşmaya çalışmaktadır (Özdoğan, 2011, s. 34). Geçmiş denildiğinde hangi zaman diliminden bahsedildiğinin belirlenmesi önemlidir. Arkeolojik kalıntılar görelî ve mutlak yöntemlerle tarihlenmektedir. Makalenin konusunu oluşturan sanat ve bağlamlarının ele aldığı zaman sınırı Prehistoryadır⁴(tarihöncesi). Tarihöncesinin başlangıcı, tanımlanabilir kültürel nesnelerin üretilmesidir. Bitişi ise genel olarak yazının kullanılmaya başlanmasıdır.

Arkeolojik açıdan kültür edinilen bir olgudur ve insanların bir arada yaşaması etkileşimli öğrenme-öğretme pratiklerini geliştirmesiyle oluşmaktadır. Kültür, kuşaklar arasında aktararak, birbirine eklenme yoluyla sürekliliği sağlanan somut ve soyut üretimlerin tümünü içerir, kapalı ve izole bir yapı değildir, karmaşıktır ve bu özelliğinden dolayı da dinamiktir (Arsebük, 1995a, s. 19; Gaussein, 2017, s. 37). Günümüze ulaşabilen en eski kültürel nesne standart yontma taş aletlerdir⁵. Standart sözcüğü üretilen nesnelerin

² İnsanın temas ettiği her şey arkeolojik kalıntı kategorisindedir. Bir kamp alanındaki kullanım izleri, korunmaya uygun bir alanda kalan ayak izleri, topladıkları, derledikleri tükettikleri bitkiler, avladıkları ya da evcilleştirdikleri hayvanların kemikleri, inşa ettikleri yapılar, delerek boncuk olarak kullandıkları kabuklar, köyler, içinde yaşadıkları ve etkiledikleri peyzaj, anıtsal mezarlar, sanatsal ürünler. Somut olanlar, soyut olanlar, iz bırakanlar ve kimi zaman ise iz bırakmayanlar dâhil olmak üzere kısacası ‘öznesi-nesnesi’ insan olan etkilediği ve etkilendiği her şey, arkeolojik kalıntı kategorisindedir (Özdoğan, 2011, s. 39-40; Taşkiran, 2012, s. 171).

³ Günümüzde arkeolojik alanlarda açığa çıkarılan kalıntılar, Arkeozooloji, Arkeobotanik, Arkeoantropoloji, Arkeojeofizik, antik DNA, izotop analizleri, konumuz bağlamında boyaların bileşen analizleri gibi birçok uzmanlık alanı ile incelenmektedir.

⁴ Prehistorya: “*Latince; prae-önce ve historia: tarihten türetilmiştir. Prehistorya; ‘İnsanın insan olma özelliğine kavuşmasından yazının kullanımına değin geçen süreçte, yaşamını ve üretmiş olduğu tüm maddi ve manevi unsurları inceleyen bilim dalıdır*” (Kartal, 2015, s. 150).

⁵ Alet: “*Hammaddesi veya hammaddeleri doğada bulunan ve doğadaki şekli insan tarafından şu veya bu şekilde değiştirilmek suretiyle kullanılan şeydir. Aletin ardında değişim ve bu değişime bağlı olarak da yaratıcılık yatar*” (Arsebük, 1995b, s. 36). Yontma Taş Alet: “*Belirli kırılma özelliklerine sahip kayaçların*

rastlantısal olmadığına, ardında “topluluk ya da toplum” barındırdığına, kuşaktaşlar ve kuşaklar arasındaki bir aktarım olduğuna vurgu yapmaktadır (Özdoğan, 2011, s. 21). Standart yontma taş aletler üzerine yapılan teknolojik⁶ ve tipolojik (biçimsel) analizlerle geçmişte yaşamış topluluklar hakkında en erken verilere ulaşılabilmektedir (Baykara ve Dinçer, 2018, s. 316).

Sembolik Düşüncenin Arkeolojik İzleri

Sembolik düşünceye dair en erken arkeolojik izler Paleolitik Çağ'da ortaya çıkmaktadır. Paleolitik Çağ⁷; Alt Paleolitik (G.Ö. /3.300.000-250.000/200.000); Orta Paleolitik (250.000/200.000-40.000/30.000); Üst Paleolitik (40.000/30.000-10.000) (Bar-Yosef, 2006, s. 4-7; Taşkıran, 2012) olmak üzere üç dönemde incelenmektedir.

Sembolik üretime dair en eski izler Alt Paleolitik Dönem'de sınırlı ve az sayıda buluntu tipiyle temsil edilmektedir. Alt Paleolitik'e ait kalıntılar ağırlıklı olarak standart yontma taş aletlerdir. 2011 yılına kadar bu döneme ait en erken tarihler Afrika'da 2.6 milyon yıldır. 2011 yılında Kenya Lomekwi 3'te bulunan taş aletlerle bu dönemin başlangıcı 3.3 milyon yıl öncesine tarihlenmiştir (Harmand ve ark., 2015, s. 310). Sanatın veya soyutlamanın kökeni konusundaki tartışmalarda, ilk sembolik düşünce ipuçları için yontma taş aletlere bakılmaktadır. Alt Paleolitik döneme tarihlenen bazı aletlerin, özellikle *biface* olarak da adlandırılan iki yüzeyle el baltalarının (Figür 1), geometrik ve simetrik biçimlerinin alete işlevsel bir özellik katmanın yanı sıra, ona estetik bir görünüm kazandırmak, belki de sembolik bir anlam atfetmekle ilişkili olabileceği görüşü ileri sürülmektedir (Le Tensorer, 2006). Renklendirme, nesnelere, giysilere, bedene ölümlere farklı bir görünüm katması, tedavi edici olması, kötülüklerden koruma gibi toplumlar ve kültürlerin atfettiği sembolik anlamların üretilmesinde kullanılan bir araç olarak işlevlidir ve Alt Paleolitik Dönem'den itibaren kullanıldığına dair arkeolojik kalıntılar mevcuttur (Kolankaya-Bostancı, 2012; Özbaşaran, 2019). Alt Paleolitik'e tarihlenen renklendirici maddelerin kazıma, pişirme vb. yollarla bilinçli olarak elde edilmesi ve kullanılmasıyla ilgili en eski izler yaklaşık olarak GÖ 500.000 öncesine aittir (Paillet, 2015).

üzerinden darbe ya da baskıyla parça çıkararak biçimlendirilen, yani 'yonga' çıkarılarak yapılan aletlere 'yontma taş aletler' denir; çıkarılan parça kadar, üzerinden parça çıkarılan kütle de alet olarak kullanılabilir. Hammaddenin doğadaki haline 'yumru', kopan parçaya 'yonga', üzerinden parça çıkarılan kütle 'çekirdek', yapılan işleme ise 'yongalama' adı verilir” (Özdoğan, 2019, s. 65).

⁶ Teknoloji: “insanın hammadde üzerine yaptığı işlemlerin tümü için kullanılan genel adlandırmadır. Prehistorik teknoloji; doğadaki çeşitli maddelerin, hammaddelerin; elde edilmesi, dönüştürülmesi, kullanılması ve tüketilmesi süreçlerini içermektedir. Bir grup insanın dolaylı izlerini taşımaktadır” (Karlin ve Pelegrin, 1997, s. 1074).

⁷ Buzullaşmalar ve buzul arası dönemlerinin etkisiyle iklim salınımları yoğundur. Buz örtüleri ilerleyip-gerilemekte, buna bağlı olarak deniz suyu seviyeleri alçalıp-yükselmektedir. Su seviyeleri düşük olduğunda kıtalar arasında kara köprüleri oluşmakta, sular yükseldiğinde ise kara köprüleri ortadan kalkmaktadır. Bu çağda yeryüzünün değişimi bitki, hayvan ve Homo cinsinin farklı türlerinin ortaya çıkmasında ve yok olmasında etkilidir (Bogucki, 2013, s. 53).



Figür 1.Alt Paleolitik Dönem'e tarihlenen simetrik iki yüzeyle el baltası (Tunceli Yüzeyle Araştırması Arşivi. Foto: Figen Türker Öğrü).

Orta Paleolitik'le birlikte sembolik anlamla ilişkilendirilen kalıntılarda çeşitlenme ve artış söz konusudur. Avrupa'da Riss-Würm buzul arası ve Würm buzul döneminde geçen bu süreçte (Taşkiran, 2012, s. 184) sert iklim koşullarının olduğu Homo neanderthalensis ve Homo sapiens'in yaşadığı dönemdir. Dönemi simgeleyen Homo neanderthalensis'ler Avrasya'nın önemli bir bölümünde yaşamıştır (Bogucki, 2013, s. 82). Yontma taş endüstrisi Homo neanderthalensis'in kullandığı Moustérien geleneğidir. Avcı-derleyici konar-göçer bir yaşam söz konusudur. Levant Bölgesi'nde yapılan araştırmalarda, Homo neanderthalensis ve Homo sapiens kalıntılarının bulunduğu bölgelerde, aynı hayvan türlerini avladıklarını, Levallois tekniği ile yontma taş alet ürettiklerini ve alet çantalarının da karşılaştırılabilir nitelikte olduğu bildirilmektedir (d'Errico ve Stringer, 2011, s. 1062).

Bu döneme tarihlenen arkeolojik alanlarda renkli pigmentlere dair farklı bölgelerde çok sayıda kalıntı açığa çıkarılmıştır. Zambiya'da Twin Rivers alanında 260.000 – 400.000 yıllarına tarihlenen tabakalarda, üzerlerinde kullanım izleri tespit edilen beş farklı renge ait yaklaşık 200 boya parçası açığa çıkarılmıştır. Afrika'da yaklaşık GÖ 280.000 ve yaklaşık GÖ 160.000'e tarihlenen alanlarda kırmızı pigment kalıntıları bulunmuş olup, pigmentlerin kullanımının yaklaşık GÖ 100.000'e tarihlenen alanlarda yaygınlaştığı belirtilmektedir. Güney Afrika'da Blombos bölgesindeki GÖ 75.000 yıla tarihlenen arkeolojik tabakalarda, üzerlerinde kullanım izleri olan yaklaşık 8.000 hardal parçası açığa çıkarılmıştır. Orta Doğu'da pigmentlerin sistematik kullanımına ilişkin en eski arkeolojik veriler, yaklaşık GÖ 100.000'e tarihlenen Qafzeh ve Skhul'dan bildirilmektedir. Avrupa'daki Homo neanderthalensis'lerin sembolik amaçlarla siyah ve kırmızı pigmentleri yaklaşık GÖ 60.000'lerde sistematik olarak kullandığı belirtilmektedir. Orta Paleolitik ve Erken Üst Paleolitik'e tarihlenen 70'in üzerindeki alanda manganez dioksit ve hardal rengi parçaları bulunmuştur (d'Errico ve Stringer,

2011, s. 1065; Paillet, 2015, s. 93). Etnografik olarak çok iyi belgelenmiş ve kaydedilmiş pek çok örnek Afrika, Amerika ve Avustralya'da pigmentlerin, az çok uzak veya özel yerlerden getirildiğine, bu karışımların belirli dönemlerde ve belirli törenler eşliğinde hazırlandığına işaret etmektedir (Clottes, 2004).

Bilinçli olarak ölülerin gömülmesi Orta Paleolitik'te Homo neanderthalensis ve Homo sapiens türlerinin ortaklaştığı bir olgudur. Ölünün gömülmesi ve gömülme sürecine eşlik eden ritüellerle, yaşanmış bir deneyimin, bir geçmişin, belirli bir biçimde sabitlenerek gömme eyleminde simgeleştirilmesi, ait olunan grubun yaşayanlarını ve ölülerini içeren uygulamalarla kolektif bir anlam inşa edilme yolu olarak yorumlanmaktadır. Ölü bedeninin diğer canlıların ulaşamayacağı belirli bir alana konulması veya toprağın içine açılan çukurlara gömülmesi ölü gömme uygulamasının başlangıcı olarak değerlendirilmektedir (Atakuman vd., 2019, s. 80; Vialou, 2009, s. 467). Ölü gömmeye ritüellerin eşlik ettiğine dair veriler ise ağırlıklı olarak iskeletlerle birlikte bulunan nesnelere üzerinden değerlendirilmektedir. Bunlar hayvan kemikleri, kabuklar, kırmızı aşı boyası ve aletlerdir. En eski gömütler, Orta Paleolitik döneme, yaklaşık olarak GÖ 130.000-110.000'e tarihlenen İsrail'deki Skhul Mağarası'nda ve GÖ 92.000'e tarihlenen Qafzeh Mağarası'nda açığa çıkarılan Homo sapiens türüne ait kalıntılardır. Skhul V mezarında bulunan yaban domuzu çenesinin bu alana ölü nesnesi olarak bulunduğu düşünülmektedir (Atakuman ve ark., 2019, s. 80; Pigeaud, 2017, s. 169; Tillier, 2009, s. 55; 117). Yakın Doğu ve Avrupa'da Orta Paleolitik Dönem'e tarihlenen 60 kadar mezardan 35 tanesinin Homo neanderthalensis'lere aittir. Bunlardan ölü nesnelere La Ferrassie, Dordogne'deki Homo neanderthalensis'lere ait gömütlerde saptanmıştır. 8 adet Homo neanderthalensis gömütünden bir erişkinle birlikte taş aletler, üzerinde işlenme izleri olan bir kemik ve oyulmuş bir kaburga bulunmuştur. Yaklaşık üç yaşındaki bir bireyle birlikte ise oyulmuş bir taş açığa çıkarılmıştır (Paillet, 2015).

Sembolik düşüncenin ortaya çıkışının önemli göstergelerinden biri de takılar ya da süslenme nesnelere (Bar-Yosef Mayer ve Bosch, 2019). Kabuk boncuklarının Homo neanderthalensis'ler tarafından kullanıldığına dair olası kanıtlar, İspanya'nın güneyindeki Cueva de los Aviones'ta MÖ 45.000-50.000 yıllarına tarihlenen Mousterian tabakalarda doğal deliklere sahip üç Acanthocardia ve Glycymeris valfina içeren deniz kabuğu topluluğu ile temsil edilmektedir. Homo neanderthalensis'lerin yaklaşık 38.000 ila 32.000 yıl önce kemik veya fildişi kolyeler, delinmiş ve yivli hayvan dişleri, delinmiş taşlar ve delinmiş deniz kabuklarından süslenme nesnelere/takılar ürettikleri arkeolojik alanlardan saptanmıştır. Özellikle Fransa Yonne Arcy-sur-Cure'deki Ren Geyiği Mağarası'nın Châtelperronian katmanlarında süslenme eşyaları/takılara ait kalıntılar açığa çıkarılmıştır (d'Errico ve Stringer, 2011, s. 1066; Taborin, 1998). Güney Afrika'da Blombos Mağarası, Sibidu ve Border Mağaralarında; Fas'ta Bizmoune, Contrebandier Mağarası, Smugglers Mağarası, El Mnasra, El Harhoura, Dar es Soltan, İfri n'Ammar, Taforalt, Pigeons Mağarası, Rfafs, Qued Djebbana, Etiyopya'da Porc-Epic, İsrail'de Skhul ve Qafzeh'de

Orta Paleolitik'e tarihlenen boncuklar açığa çıkarılmıştır (Steele ve ark., 2019, Tablo 1). Blombos ve Sibudu mağaralarında bulunan deniz kabuklarının yine takı vb. gibi kullanıldığı ve bunların GÖ 75.000-70.000'e tarihlendiği bildirilmektedir. Blombos'da açığa çıkarılan 41 adet delinmiş deniz kabuğunun bazılarının üzerinde aşı boyası da saptanmış olması bunların süslenme nesnesi olarak kullanıldığının göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Steele ve ark., 2019). İsrail'deki Skhul ve Qafzeh Mağaralarında deniz kabuklarından üretilen boncuklar 135.000-130.000'e tarihlenmektedir. Qafzeh'de bulunan boncukta da aşı boyası izleri saptanmıştır (Bar-Yosef ve ark., 2009). Hatay ilinde yer alan Üçağzılı II Mağarası'nda Orta Paleolitik dönem tabakalarında (en alt evre GÖ 75.000- en üst evre 42.000) deniz kabuğunun (*Columbella rustica*) bilinçli olarak kesilerek delinmesiyle üretilen iki adet boncuk, bu dönemde Doğu Akdeniz'deki takılara ait en erken bulgu olarak değerlendirilmektedir (Baykara ve ark., 2021).

Son yıllarda yapılan keşifler ve bunlar üzerine yapılan analiz çalışmalarında, mağara duvarlarına veya kaya yüzlerine farklı betimlerin Orta Paleolitik'te Homo neanderthalensis'ler tarafından yapıldığına dair kalıntılar olduğu bildirilmektedir. İspanya'da İberya Yarımadası'nda La Pasiega, Maltravieso ve Ardalas'taki duvar resimlerinin mutlak tarihlendirme yöntemleriyle GÖ 64.800'e tarihlendiği ve bunların Homo neanderthalensis'ler tarafından yapıldığı düşünülmekte (Hoffmann ve ark., 2018) ve bu sonuçlara karşıt argümanlar ileri sürülmektedir (White ve ark., 2019).

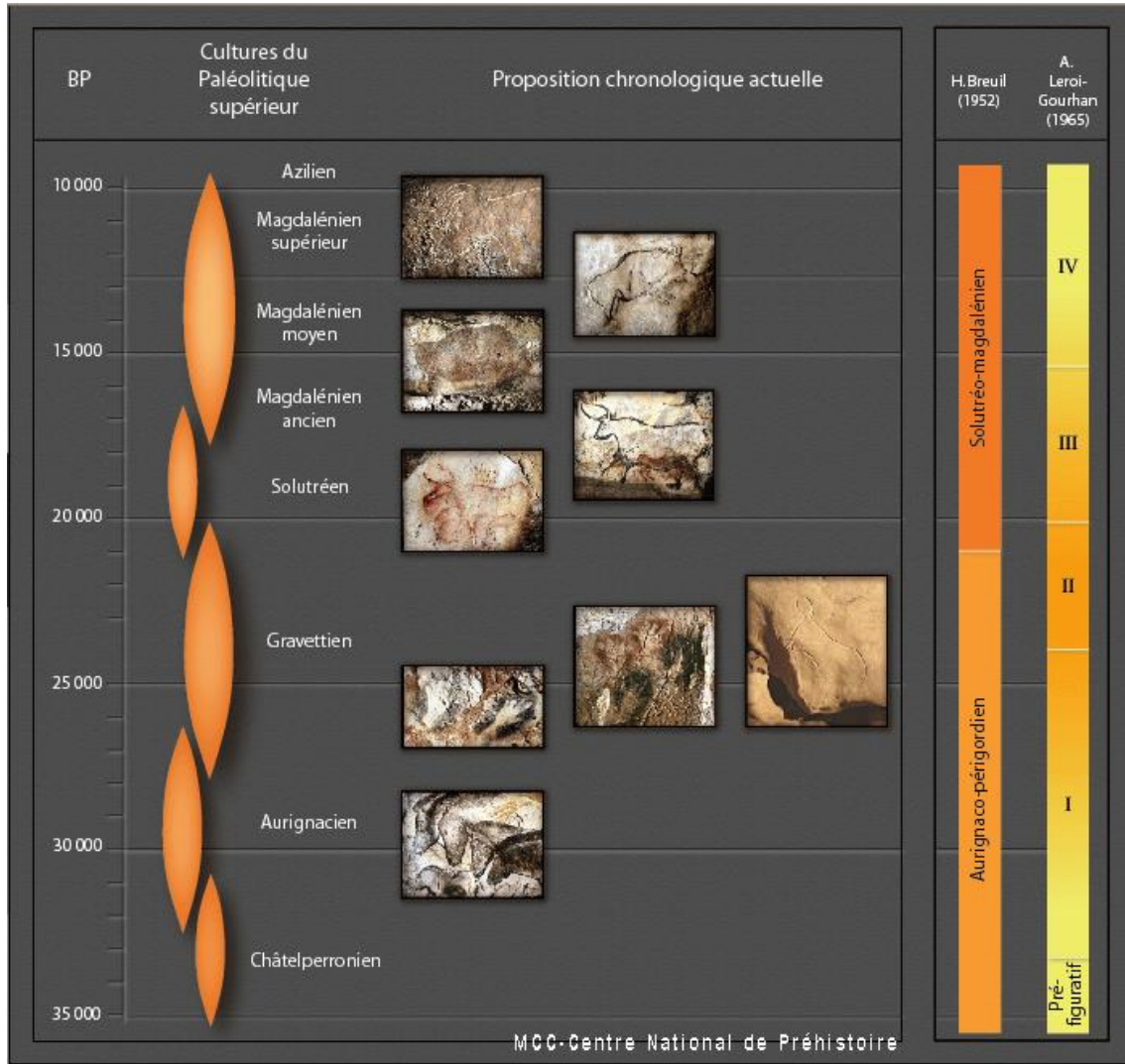
Tarihöncesi Sanat ve Üst Paleolitik Dönem

Avrupa'da Üst Paleolitik'in alt kültürel dönemleri: Chatelperronien (35.000-30.000 BP); Aurignacien (35.000-29.000 BP); Gravettien (29.000-22.000 BP); Solutréen (22.000-19.000 BP); Magdalenien (GÖ 19.000-12.000) (Figür 1)⁸. Üst Paleolitik Dönem insanları açık hava alanları, kaya altı sığınakları, mağaralarda yaşamışlardır. Avcı-derleyici toplulukların, genellikle birkaç bin km²'ye varan geniş bir çevrede, iklimin⁹ ve

⁸ Aurignacien, Gravettien, Solutreen, Magdalenien dönemlerinde kültürel olarak birbirine yakın yaşam tarzları olmakla birlikte belirli ayrımlar da söz konusudur. Bunlar, yontma taş ve kemik aletlerdeki tipolojik farklılıklardır. Aurignacien'den Magdalenien'e uzanan süreçte, kullanılan alanların sayısal olarak yoğun artış göstermesi, bu durumun demografideki bir çoğalmaya denk geldiği belirtilmektedir.

⁹ Üst Paleolitik kültürler iklimsel olarak son Buzul Dönemi'nin (Würm Buzul Dönemi) II. evresinde yaşanmıştır (Leroi-Gourhan, 1983, s. 102; Özçelik, 2015, s. 124; Taşkiran, 2012, s.186). Würm içinde; buzul (stadial) ve buzul arası (interstadial) olarak adlandırılan dönemler söz konusudur. Würm buzullaşmasının Würm I (günümüzden 110.000 yıl önce başlamış) ve Würm II (günümüzden 30.000 yıl önce başlamış) olmak üzere iki önemli aşama içerdiği belirtilmektedir. Buzulların GÖ 30.000'lerde etkin olmaya başladığı, özellikle 21.000-17.000 yılları arasında, kurak ve soğuk iklimin egemen olduğu, bitki örtüsünde ormanlık alanların azaldığı, iklimdeki değişimlerin etkisiyle GÖ 35.000-22.000 arasında volkanizma hareketliklerinin arttığına dikkat çekilmektedir. Buzullaşmaların etkisiyle; günümüz deniz seviyelerininin 130 m alçalması sonucunda 'geniş kıyısız ovaların' ortaya çıktığı, canlı yaşamının bu alanlara kaydığı ve insanların da bu bölgelerde ya da kıyı kesimine yakın mağaralarda yaşadığı düşünülmektedir (Özçelik, 2015, ss. 124-125).

kaynakların durumuyla belirlenen mevsimsel bir döngüye göre tekrarlayan rotalarda konar-göçer yaşam biçimini sürdürdükleri, bu geniş çevrenin ovalık, dağlık gibi farklı ekolojik ve coğrafi alanlar içerdiği belirtilmektedir. Kazılarda bulunan hayvan kemiklerinin arkeozoolojik analiz sonuçları bu durumu desteklemektedir (Bracco ve Montoya, 2015, s. 75, 78, 81; Sauvet, 2019). Sanatın ortaya çıkışı ve kökeni üzerine yürütülen tartışmalar, Orta Paleolitik ve Üst Paleolitik arasındaki farklılıklar ve benzerliklerle birlikte ele alınmaktadır. Orta Paleolitik'ten, Üst Paleolitik'e geçişe dair arkeolojik kalıntılar Kuzey İspanya ve Güneybatı Fransa'da yoğunlaşmakta ve bu bölgede GÖ 45.000-35.000 yıl önceye tarihlenmektedir (Lewis-Williams, 2019, s. 70).



Figür 2. Avrupa Üst Paleolitik Kültürlerin kronolojisi, Tarihöncesi Sanatın Görelî Kronolojisinde H.Breuil ve A.Leroi-Gourhan'ın önerilerinin karşılaştırmalı tablosu (Ministère de la Culture, 2021).

Batı Avrupa’da Orta Paleolitik’in bitişi ve Üst Paleolitik’in başlangıcı, başka bir ifadeyle kültürel modernlik kavramının sınırları arkeolojik kalıntılar temel alınarak belirlenmektedir. Bunlardan ilki yontma taş alet endüstrisidir. Orta Paleolitik’te baskın olan yonga endüstrisi yerini Üst Paleolitik’te dilgi endüstrisine bırakmıştır. Dilgi¹⁰ ve dilgicik üretimi Orta Paleolitik’te (yaklaşık GÖ 130.000’lerde) başlamakta; Üst Paleolitik boyunca alet çantasının yaygın ve temel formu olma özelliği göstermektedir. Uzun ve düzenli dilgiler elde edilebilmesi için özel bir yongalama tekniği kullanılması, bunlar, ‘uzmanlaşmış ustaların üretimi olabilir mi’ sorusunu akla getirmektedir (Arsebük, 1995b, s. XIV; Bar-Yosef, 2006, ss. 6-8; Bracco ve Montoya, 2015, s. 76; Paillet, 2015, s. 91). Dönemi simgeleyen ikinci öge, hayvanların boynuz, diş, fildişi, kabuk gibi dayanıklı kısımlarının hammadde olarak kullanılmasıyla birlikte ortaya çıkan kemik endüstrisidir. Üst Paleolitik öncesinde de hayvan kemiklerinin alet yapımında kullanıldığına dair az sayıda arkeolojik kalıntı bulunmakla birlikte, bu dönemde kemiğin kullanımı yoğunlaşmış ve işlenmesine yönelik özel teknikler geliştirilmiştir. Kemikten, uçlar, mızrak, zıpkın başı; hayvan derilerinin işlenmesi için kullanıldığı düşünülen açık aletleri, iğneler, bızlar, ritüel nesnelere ve sanat eserlerinin üretiminde kullanılmıştır (Bar-Yosef, 2006, ss. 8-9; Bracco ve Montoya, 2015, ss. 76-77; Leroi-Gourhan, 1983, ss. 110-112; Lewis-Williams, 2019, s. 76). Üst Paleolitik’te uzak mesafeler arasındaki hammadde ve prestij nesnelere değişimi söz konusudur. Özellikle üretilen nesnelere sadece topluluğun içsel ihtiyaçları ile sınırlanmadığı başka topluluklarla armağan, takas gibi ilişkilenebilecek biçimleriyle farklı bölgelerdeki gruplar arasında bağlantılar pekiştirildiği, bilgi aktarımları yapıldığı, farklı coğrafi ortamları tanıma ve çeşitlenmiş kaynaklara ulaşma olasılığı belirlemektedir. Bu süreçlerin aynı zamanda toplulukların bağ kurma, düşünme ve duygu dünyasında karmaşıklaşmayı beraberinde getirdiği de ileri sürülmektedir. Dönem ayrıca, sembolik yapının kurulması ve buna eşlik eden uygulamalar olarak ritüeller, aşı boyasının yaygınlaşan kullanımı, ölü gömme uygulamalarındaki çeşitlenme, takılar, taşınabilir ve taşınamaz sanat kalıntılarının yoğunlaşmasıyla özellik kazanmaktadır (Kolankaya-Bostancı, 2019; Paillet, 2015, ss. 91-92; Sauvet, 2019). Üst Paleolitik’te, avcılık için çok daha etkili aletler; uçlu mızraklar ya da biraz daha geç bir dönemde yaylar, oklar ve bumeranglar icat edilmiş ve böylece hayvanları uzaktan avlamak mümkün hale gelmiştir. Gündelik hayatın geçtiği yerlerde açığa çıkarılan izler bu dönemde yaşam alanlarında biçimlendirilerek oluşturulmuş ocakların sıklıkla kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca yaşam için, yemek pişirmek için, kesim için, depolama ve avlanma alanı olarak kullanılan yerlerin işlevlerine göre organize

¹⁰ Dilgi: Boyu eninin iki katı veya daha fazla olan aletlere verilen addır. Ağırlıklı olarak çakmaktaşından üretilen dilgi ve dilgicikler doğrudan alet olarak kullanılabilirdiği gibi, ihtiyaca göre; kazıyıcı, delici, kalem ve ok ucu gibi aletlerin üretiminin ön formu olarak da işlev görmektedir.

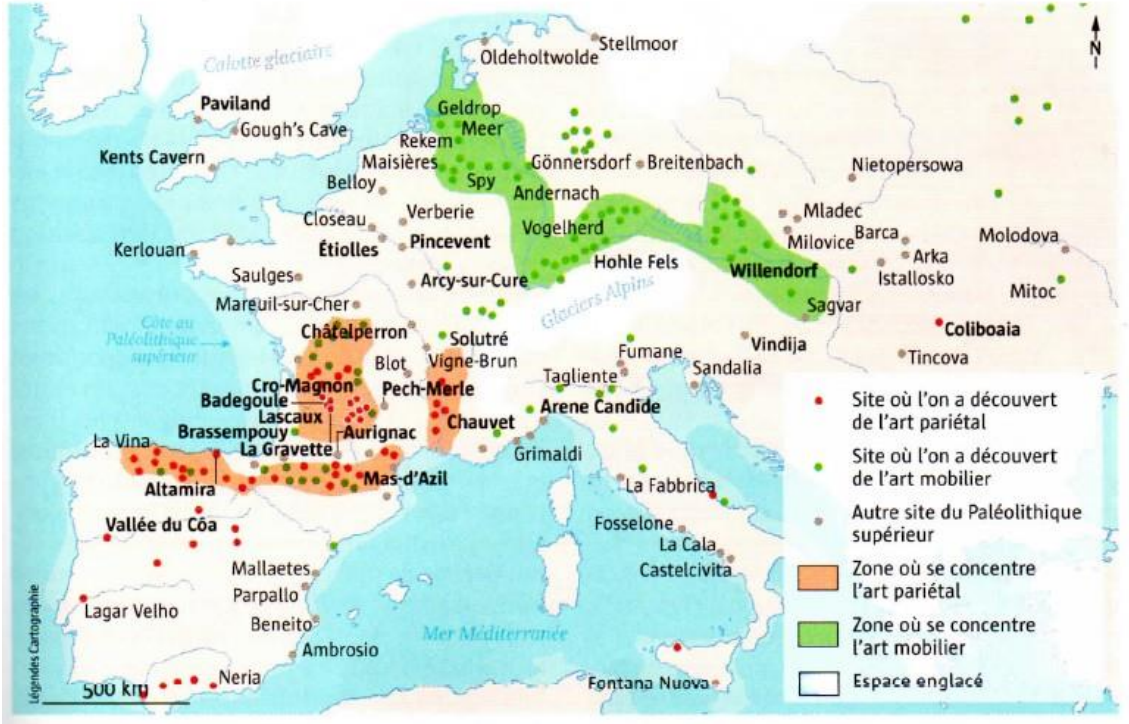
edilmesi, Üst Paleolitik kullanım alanlarında görülen ortak bir uygulamadır (Bar-Yosef, 2006, ss. 8-10).

Üst Paleolitik'te özellikle Avrupa'da ortaya çıkan "yenilikler", bazı araştırmacılar tarafından "yaratıcı devrim veya yaratım devrimi" olarak ele alınmaktadır. Bu hipotez, sanatın ortaya çıkışının insanın bilişsel olarak dünyayı, kendisini, özellikle de hayvanları farklı biçimde algıladığı ve onlara farklı sembolik anlamlar yüklediği fikri üzerinden şekillenmektedir. "Üst Paleolitik devrimsel bir niteliğe denk gelmekte midir?" sorusunu değerlendiren hipotezler, Orta Paleolitik'in çok daha uzun bir zaman dilimine denk geldiğini ve bu süreçte "yeniliklerin" yavaş bir değişimin sonucunda ortaya çıktığı görüşünü ileri sürmektedir. Buna karşın Üst Paleolitik'te, özellikle Kuzey Afrika, Avrupa, Kuzey ve Batı Asya'da arkeolojik kalınlardan elde edilen veriler teknolojik, kültürel, gündelik yaşam, uzak mesafelerle süregelen ilişkiler açısından hızlı değişimler olduğuna ve bu duruma nüfusta bir artışın da eşlik ettiğine dikkat çekmektedir (Bar-Yosef, 2006, s.7, 16).

Üst Paleolitik Dönem'de, modern insan dünyaya yayılarak etkin tür haline gelmektedir. Modern insanın kökeni ve yayılımı hakkında farklı hipotezler ileri sürülmektedir. Bunlardan ilki 60.000 ve 40.000 yıl önce modern insanların Afrika'dan 2. kez çıktıkları ve kuzeye yayılarak ulaştıkları bölgelerdeki türlerin yerini aldığı görüşüdür ve «Out of Africa/Afrika Dışına Çıkış ya da Yerini Alma» hipotezi olarak adlandırılmaktadır (Bar-Yosef, 2006, s. 20; Savaş Güleç, 2016, s. 43). İkincisi 'çok bölgeli evrim modeli'dir. Modern insanın kökeninin tek bir bölge ya da tek bir grup olmadığı, toplulukların birbiriyle karşılaşması ve karışmasıyla oluştuğu ileri sürülmekte ve Afrika'dan kuzeye doğru bir göçten bahsedilmemektedir (Savaş Güleç, 2016, s. 43). C 14 tarihleri Üst Paleolitik Dönem'in dünyanın farklı bölgelerinde farklı tarihlerde yaşandığını göstermektedir. Afrika dışındaki en eski kalıntılar Levant Bölgesi'nden bilinmektedir. Buna göre Levant Bölgesi'nde Üst Paleolitik'in başlangıcı 47.000-45.000 yıl öncesine kadar gitmekte ve ilk hipoteze göre, Avrupa Üst Paleolitik Kültürü'nü oluşturan insanların, GÖ 45.000/43.000/38.000 tarihlerinde Avrupa'ya göç ettikleri ileri sürülmektedir (Bar-Yosef, 2006, s. 18).

Üst Paleolitik ile birlikte yaygın ve görünür olan, kültürel modernlik olarak nitelenen özellikler 'nerede, ne zaman ve hangi dinamiklerle ortaya çıkmıştır' sorularına yanıt olarak hipotezler önerilmektedir. Bu hipotezlerden ilki Üst Paleolitik'e geçişi, dünya çapında evrensel bir durum olarak değerlendirmekte ve Doğu Avrupa'nın bir yerlerinden Batı Asya ve Avrupa'ya göç eden modern insanların getirdikleri bir olgu olarak yorumlamaktadır (Bar-Yosef, 2006, s. 6). İkinci hipotez, Üst Paleolitik dönemin başlangıcında GÖ 40.000'lere doğru anatomik olarak ilk modern insanların Avrupa'ya (Homo sapiens ya da Cro-Magnon) gelmesiyle birlikte 'kültürel patlama-big bang culturel' yaşandığını ileri sürmektedir. Bu durumun kanıtı olarak da sembolik anlamlar içeren tarihöncesi sanatı üretmiş olmaları gösterilmektedir. Diğer hipotez, sembolik

düşüncenin göstergesi olan üretimlerin, Afrika'da Orta Paleolitik'te GÖ 200.000-20.000'de Homo sapiens'lerde meydana gelen biyolojik bir mutasyonun doğrudan sonucu olarak ortaya çıktığı ve süreç içerisinde Avrasya'ya doğru yayılmış olabileceği görüşüdür. Kültürel patlama ve Homo sapiens'te ortaya çıkan mutasyon hipotezlerinin arkeolojik verilerle tam olarak örtüşmediğine dikkat çekilmektedir (Lewis-Williams, 2019, ss. 80-81; Paillet, 2015, s. 92). Hipotezlerden bir diğeri ise, beynin işleyişindeki bir genetik mutasyonun ana etken olduğunu ve modern özelliklerin yayılmasını tetikleyen bu mutasyonun Afrika'da GÖ 50.000 yıl önce oluştuğunu ileri sürmektedir. Bazı araştırmacılar ise bu nörolojik farklılaşmanın GÖ 60.000-80.000 öncesinde Güney Afrika'daki kültürel yeniliklerle ilişkili olduğu görüşünü benimsemektedir (d'Errico ve Stringer, 2011, s. 1060). Kültürdeki bu farklılaşmanın aklın yeniden örgütlenmesinin bir sonucu olduğunu ileri süren varsayımlar da söz konusudur (Mithen 1999, s. 177). Tarihöncesi sanatın kökeni ve evrimi üzerine çalışan araştırmacıların bir bölümü, modernlik kavramının sapiens türünün fizyolojik özellikleriyle desteklenen ayırt edici niteliklerinden biri olduğu görüşünü savunmaktadır (Sauvet ve Włodarczyk, 2001, s. 218). İkinci grup ise sanatsal üretimin başlangıcını fizyolojik/anatomik bir altyapı ile doğrudan ilişkilendirmenin arkeolojik kalıntılarla çeliştiğini ileri sürmektedir. Kültürel modernlik veya davranışsal modernlik olarak adlandırılan özelliklerin Homo cinsinin farklı türleri tarafından uzun süreçte icra edilmiş ve dünyanın farklı bölgelerinde farklı zaman dilimlerinde ortaya çıkmış bir kavram olarak ele alınmasını önermektedir. Son keşifler, modern özelliklerin ortaya çıkma süreci ve ne tür arkeolojik kalıntıların bu kategoride kabul edilebileceği konusunda yeni veriler sunmaktadır. Güney Afrika'da Blombos Mağarası'nda açığa çıkarılan ve yaklaşık GÖ 75.000'e tarihlenen kalıntılar, özellikle bir taş üzerindeki çizgisel bezemeler ve üzeri delinmiş çok sayıda kabuk, eski hipotezlerin gözden geçirilerek yeni hipotezlerin üretilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Bu keşifler sembolik düşünmenin Avrupa'da birdenbire ortaya çıkıp saçılan bir olgu olmadığını, sembolik düşünme yeteneğinin gelişiminin daha uzun bir sürece yayıldığını düşündürmektedir. Sembolik düşünme özelliğinin Homo sapiens türünün ayırt edici özelliği olmadığına dair kalıntılar da artmaktadır. Son yıllarda sembolik düşüncenin farklı coğrafi bölgelerde (Afrika, Yakın Doğu, Avrupa) Üst Paleolitik'ten önce yaşamış Homo cinsinin farklı türlerinde ve uzun bir sürece yayılarak kademeli bir biçimde ortaya çıktığı görüşü, biyolojiyle kültürün eşleştirilmesine dayanan hipotezleri reddetmiştir (d'Errico ve Stringer, 2011; Davies, 2021; Paillet, 2015). Sapiens'in ürettiği kültürün karmaşık yapısının onun biyolojik yapısıyla açıklanamayacağına, bu durumun sosyal organizasyonu ile bağlantılı olduğuna dikkat çeken bir başka bakış açısı daha söz konusudur (Condemni ve Savatier, 2018, s. 82-83).



Figür 3. Tarihöncesi sanata dair farklı bölgelerde bulunan arkeolojik kalıntılarının dağılımı (Mar, D. 2021).

Tarihöncesi Sanat: Belgeleme, Tarihleme ve Boyaların Analizi

Arkeolojik kalıntılar genel olarak, doğanın ve kimi zaman da insanların etkisine açık alanlarda binlerce yıl kaldıktan sonra bozulmuş, parçalanmış olarak açığa çıkarılmakta ve birçok teknikle belgelenerek, ayrıştırılarak, birleştirilerek, ilişkilendirilerek nitelikleri belirlenmektedir. Tarihöncesi sanat kalıntıları da erozyon, nem, doğa ve insan etkisiyle bozulmaktadır. Kaya üzerine çizilen çizgiler zamanla tahribata uğrayarak belirsizleşmekte, boyaların dökülmesi sonucunda betimlerin eksik kalmış kısımları özel ışıklandırma ile izleri takip edilip tamamlanarak belgelenmektedir. Kalıntıların analizleriyle resimlerdeki öncelik-sonralık ilişkisi, yapım tekniği, kullanılan malzemeler, aletler belirlenmektedir. Mağara sanatı ya da kaya sanatı üzerine yapılan çalışmaların ilk etabı rölövelerinin alınmasıdır. Rölöveler için çizim, haritalama, fotoğraf, 3 boyutlu tarayıcılar birlikte kullanılmaktadır. Tek tek figürlerin, şekillerin yanı sıra rölöveler, resimlerin bulunduğu alanın genel organizasyonu, mağara duvarlarının özelliklerini, galerilerin biçimlerini de kayıt altına almaktadır. Fotoğraf, arkeolojik kalıntıların belgelenmesinde kullanılan temel tekniklerdendir. Özellikle dijital fotoğraflamayla birlikte, fotoğraf ve rölöve iç içe geçmiştir. Günümüzde resim olan duvarlara dokunulmaksızın o alanlar, farklı renk tonlarını ortaya çıkaran filtreler, kontrastların artırılması, ışık radyasyonu analizi, fotogrametri vb. birçok teknik kullanılarak resimler belgelenmektedir. Bir sonraki aşamada fotoğraflardan yola çıkarak son dönem

teknolojilerinin sunduğu olanaklarla resimler, panolar üç boyutlu hale getirilerek sanal olarak yeniden oluşturulmaktadır. Bu yöntemle, panoda yer alan gravür, siyah veya kırmızı boyayla yapılmış resimler, doğal tahrifatlar, kabartmalar gibi aynı yüzeyde bir arada bulunan farklılıklar birbirinden sanal olarak ayrılarak incelenmektedir. Örneğin sadece siyah resimler görülmek istendiğinde diğer her şey kapatılabilmekte, üst üste olan resimlerde farklı dönemler ele alınabilmektedir. Son teknolojilerle bir alanın rölövesinin alınması araştırmacının alana derinlemesine vâkıf olmasını, en belirsiz izlerin görünür kılınmasını, bazı durumlarda yok olan bir figürün yeniden oluşturulmasını mümkün kılmaktadır (Feruglio ve Robert, 2015; Fuentes ve ark., 2019; Paillet, 2015, s. 87-89).

Paleolitik sanat kalıntılarının ait olduğu dönemin belirlenmesinde görelî ve mutlak tarihleme yöntemleri kullanılmaktadır. Keşfedilen tarihöncesi sanat kalıntılarının ‘eski’ olduğu kabul edildikten sonra 20 yy’ın başlarından itibaren Henri Breuil’in önerdiği resimlerin veya gravürlerin üst üste bindirilmesinin incelenmesiyle oluşturulan görelî tarihleme yöntemi kullanılmıştır (Paillet, 2015, s. 88). A. Leroi-Gourhan (1965) tarafından, resimlerin yapım teknikleri dikkate alınarak oluşturulan stil kronolojisi 1980’lere kadar Avrupa tarihöncesi sanat kalıntılarının görelî tarihlenmesinde yaygın olarak kullanılmıştır. Açığa çıkarılan gravür, resim ve heykeltıraşlık eserleri sınıflandırılarak dönemlerin özellikleri tanımlanmış ve 5 farklı stilistik ayırım oluşturulmuştur (Figür 4). Bunlar,

Figüratif Öncesi Dönem: Bu dönemde henüz belirli bir anlam ifade eden hiçbir figür bulunmuyor.
















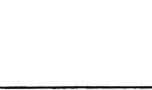


İlkel Dönem (Stil I ve II): Stil I, tartışmaya yer olmaksızın gravür ya da boyamalarla kalker plakaların üzerine figürlerin yapıldığı dönem. **Stil II,** Gravetien boyunca ve Solutrien’de yavaş yavaş Stil I’den farklılaşmaktadır. Stil II’de hayvan figürleri kabataslak/yalın biçimde betimlenmekte, bizon, at, mamut, dağkeçisinin ayırt edici detayları nüanslarla gösterilmektedir. İnsan betimlerinde gövde kısmı öne çıkarılmış kafatası ve uzuvlara oranla çok daha büyük ve “*steatopy*”dir. Parietal döneme tarihlenen en eski resimler bu döneme aittir.

Arkaik Dönem (Stil III): Boyama, heykeltıraşlık ve gravür tekniklerinin çok iyi uygulandığı bir dönem. Hayvan betimlerinde büyük bir gövde, buna karşın kafa ve uzuvlar küçüktür. İnsan figürlerinde de aynı betimleme prensibi görülmektedir. Gövdelerin büyüklüğü hamile hayvanların betimlendiğini düşündürmüş olmakla birlikte betimlenen hayvanlar ağırlıklı olarak erkektir. Bu durum Stil III’e özgüdür. Style III’ün hayvan formları başlangıç ve sonda belirgin bir evrim göstermektedir.

Klasik Dönem (Stil IV): Hayvanlar daha gerçekçi resmedilmekte, doğal vücut oranlarıyla kıl vb. gibi detaylara yer verilmektedir. Bununla birlikte figürler askıda gibi, uzuvlar sarkmış, sadece uç kısımlar yere değer gibidir. Heykelcikler ve mağara sanatındaki insan

figürleri sadece gövdeyle sınırlandırılmıştır. Baş, göğüs, kollar olmaksızın profilden çizilmişlerdir.

Geç Dönem (Stil IV son): Mağara sanatı artık durmuş gibidir ve ağırlıklı olarak taşınabilir sanat öğeleri artmıştır. Hayvanlar biçim ve hareket açısından daha gerçekçidir (Leroi-Gourhan, 1990, 87-90).

PERIODE	STYLE	CHEVAUX	FIG. HUMAINES	SIGNES
MAGDALENIEN RECENT 10.000	IV RECENT			
MAGDALENIEN MOYEN 13.000	IV ANCIEN			
MAGDALENIEN ANCIEN 15.000	III ANCIEN			
SOLUTREEN 20.000	II			
GRAVETTIIEN 25.000	I			
AURIGNACIEN 30.000	I			
CHATELPERRIEN 35.000	PRE-FIGURAT.			

Figür 4. Leroi-Gourhan tarafından, resimlerin yapıma teknikleri dikkate alınarak oluşturulan stil kronolojisi (Leroi-Gourhan, 1990, s. 88, figür 6).

Tarihöncesi sanat kalıntılarının radyometrik yöntemlerle tarihlenmeye¹¹ başlanmasıyla birlikte, A. Leroi-Gourhan'ın görel kronolojisinin bütünüyle geçerli olmadığı ortaya çıkmış ve yoğun olarak eleştirilmiştir. Bununla birlikte Leroi-Gourhan'ın düşüncelerinin etkileri devam etmektedir (Feruglio ve Robert, 2015; Garate-Maidagan ve Moro-Abadia, 2012). Tarihöncesi sanat kalıntılarının doğrudan tarihlenmesi için kullanılan kesin tarihlendirme yöntemlerinden birisi ¹⁴C'tür. Bu yöntem için, kömür, kemik, bitki kalıntısı gibi

¹¹ Tarihöncesi sanatın tarihlenmesinde kullanılan radyometrik ölçümlerin toplu bir değerlendirmesi için bk. Sauvet, G. (2015). A la recherche de Temps Perdu. Methodes de Datations en Art Prehistorique. l'exemple des sites aurignaciens. *Aurignacian Genius art, technologie et société des premiers hommes modernes en Europe*, P@lethnologie, 210-225.

organik maddelere ihtiyaç duyulmaktadır. 1994 yılında keşfedilen Chauvet-Pont d'Arc Mağarası'nın duvarlarındaki resimlerin bir bölümünde siyah renk için yakılmış ahşap kullanılmıştır. Bu yöntemle doğrudan resimlerden alınan karbon örneklerinden 1995'te ¹⁴C tarihlemesi yapılmıştır. Chauvet-Pont d'Arc Mağarası'ndaki resim yapma tekniğindeki ustalık, Paleolitik sanatın dönüm noktalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Chauvet'in keşfi ve tarihi, tarihöncesi sanatın ve sembolik düşüncenin gelişimi konusundaki çizgisel modeli temelden sarsmıştır. 2014'e kadar mağarada 150'den fazla ¹⁴C tarihlemesi yapıldığı bildirilmektedir (Fritz ve Tosello, 2015, Valladas ve ark., 2005). Bu analizlerin sonuçlarına göre mağaranın Aurignacian'de (GÖ. 37,000-36,200 ila 34,400-33,500'e) ve Gravettian'de (GÖ 31,400-30,700 ila 29,700-27,900) kullanılmış olduğu belirlenmiştir (Salmon ve ark, 2021). Resimlerden alınan örneklerle doğrudan mutlak tarihlendirme yapılamadığı durumlarda tarihöncesi sanat kalıntıları eğer tanımlı kronolojik tabakalarla ilişkilendirilebilirse kronolojik sürece bağlanabilmektedir.

Raman spektroskopisi, küçük miktarlarda malzeme üzerinde X-ışını mikro analizi, SEM veya hızlandırıcı ile element analizi, difraktometri, faz kromatografisi, gaz ve optik analizlerle tarihöncesi sanat incelenmektedir. Bu analizlerle, renklendirici olarak kullanılmış hammaddeler, boya yapımında kullanılan bağlayıcılar, katkılar, dolgu maddelerinin ve eser minerallerinin niteliği ve bazı durumlarda bu hammaddelerin nereden alındığı belirlenebilmektedir. Paleolitik sanatta kaya yüzeyine figürlerin boyayla yapılması için ortak pigmentler olarak demir oksit, manganez veya kömür kullanıldığı; kırmızı, turuncu ve sarı renklerin temel bileşenlerinin; demir oksit şeklinde hematit, goetit ve okr olduğu; siyah renk elde etmek için ise manganez ve karbon kullanıldığı belirtilmektedir. Ayrıca bu temel renklerle birlikte, tekrar eden biçimde, daha düşük renklendirme özelliği olan, kuvars, kalsit, alüminosilikatlar (killer) ve hatta kehribar gibi hammaddelerin de kullanıldığı belirlenmiştir. Boyalara, yoğunluk, akışkanlık ve yapışma özelliği kazandırmak için, farklı malzemelerin bilinçli olarak karıştırılarak kullanıldığı düşünülmektedir. Bu sonuçlar, Paleolitik resimlerde kullanılan boyalar için renk pigmenti, akışkanlık için bağlayıcı/sertleştirici ve yapıştırıcı madde olmak üzere üç temel bileşen önerilmesini sağlamıştır: Lascaux Mağarası'ndaki resimlerde siyah renk için manganez kullanılmıştır ve bu nedenle resimlerden radyokarbon tarihlendirme yapılamamıştır (Balbín Behrmann ve González, 2009; Chalmin ve diğerleri, 2003).

Tarihöncesi Sanatta Biçim ve İçerik

Avrupa'da tarihöncesi sanata dair ilk kalıntılar Aurignacien döneme aittir ve GÖ 35.000-28.000'e tarihlenmektedir (Groenen, 2016, s. 37). Sanatla ilgili arkeolojik kalıntılar en başından itibaren, üç farklı biçimde açığa çıkmıştır. Mağara duvarlarının yüzeyindeki sanat (*art pariétal*), açık hava kaya sanatı (*art rupestre*) ve taşınabilir sanat (*art mobilier*). Bu üç farklı formda ortak olan şey hayvan betimlemelerinin yoğunluğudur. Yapım teknikleri çeşitlidir. Renk veren malzemeler boya olarak kullanılarak yapılan resimlerde,

kırmızı (hematit, koyu sarı), siyah (mangan dioksit, kömür), sarı veya kahverengi (limonit, götit), nadiren beyaz (kaolin) kullanılmıştır. Bazıları kayaların yüzeylerine kazılarak yapılmıştır. Kazıma yöntemi, zamana, ortama ve iklime en dayanıklı grup olarak değerlendirilmektedir. Heykel tekniği ile üretilmiş eserler daha azdır. Bu durum, onları yapmanın daha zor olmasıyla açıklanmaktadır (Paillet, 2015, s. 95; Yalçınkaya, 1978, ss. 69-70). Tarihöncesi sanatın üretilme tekniklerinin, kullanılan hammaddeye, mağara veya kaya yüzeylerinin yapısına bağlı olarak değişebildiği, mağara duvarlarının veya kaya yüzeylerinin doğal biçimi ve işlenmek istenen betim arasında uyumlar yakalandığı durumlarda betim ve doğal yapının uyumlu kullanımının resme farklı bir estetik kattığına dikkat çekilmektedir (Yalçınkaya, 1978, s. 67).

Taşınabilir Sanat

Taşınabilir sanat kalıntıları heykelcikler, üzeri bezemeli aletler, kullanım işlevi belirsiz bloklar, plakalar, levhalar üzerindeki betimlerde dâhil yaklaşık 30.000'e yakın nesne ile temsil edilmektedir. Araştırmacılar, Üst Paleolitik'in birçok bağlamında, insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra, bezenmiş ve işlenerek şekillendirilmiş kemik, boynuz, fildişinden ve taştan nesnelere açığa çıkarmıştır. Temsili imgeler, soyut ve gerçekçi, boyama ve kazıma tekniğiyle üretilmektedir. Doğu Avrupa, Sibirya ve Levant gibi dünyanın diğer bölgelerinde, taşınabilir sanata dair kalıntılar bulunmaktadır. Takılar; kabuklardan, dişlerden, fildişi, devekuşu yumurtası kabuğundan imal edilmektedir. Bu takıların Üst Paleolitik'te Avrupa, Orta, Batı Asya ve Afrika'da kullanıldığı bilinmektedir. Takılar, bireylerin sosyal kimliğinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Az olmakla birlikte Orta Paleolitik'e tarihlenen tabakalarda da bu tür nesnelere bilinmektedir. Örneğin, Güney Afrika'da Howiesons Poort'da (Barnard, 2012; Bar-Yosef, 2006, ss. 9-10).

Taşınamaz Sanat

Mağaralarda, kaya altı sığınaklarında ya da açık havada kayaların yüzeylerinde görülen betimler bu grubu oluşturmaktadır. Mağara sanatının hikâyesi 19 yy.da İspanya'da başlamaktadır. İspanya'nın kuzey kıyılarında, Cantabria Bölgesi'nde Santander şehrinin yaklaşık 30 km batısında Santillana del Mar köyündeki Altamira Mağarası ilk olarak Paleolitik sanata dair kalıntıların keşfedildiği yerdir. Mağaranın 1868'de avcı Modesto Cubillas Pérez tarafından keşfedildiği, 1875'te doğa bilimci Marcelino Sanz de Sautuola tarafından ziyaret edildiği, bazı 'grafik' olabilecek kalıntılar fark ettiği ancak bunların insan elinden çıktığına ihtimal vermediği belirtilmektedir. Marcelino Sanz de Sautuola 1878'de Paris Evrensel Fuarı'ndaki taşınabilir sanata dair kalıntıları gördükten sonra, 1879'da özel mülkünde bulunan Altamira Mağarası'nı ziyaretinde kendisine eşlik eden kızı tarafından resimlerin fark edildiği bildirilmektedir (Lewis-Williams, 2019, s. 30).

Tarihöncesi sanat kalıntıları, Sibirya'da, Avrupa'nın güney ve batı sınırlarına kadar 500'den fazla alanda açığa çıkarılmıştır. Taşınamaz sanat kalıntılarında 300'ü mağarada, 50'ye yakını kaya altı sığınağı veya mağara girişinde, bir düzine kadar açık

hava kaya sanatı kalıntısı saptanmıştır (Paillet, 2015, ss. 95-96). Paleolitik sanata dair kalıntılar İber Yarımadası'nda İspanya ve Fransa'da ağırlıklı olarak açığa çıkarılmıştır. Bununla birlikte az olmakla birlikte İtalya, Sicilya, Yugoslavya, Romanya ve Rusya'da da kalıntılar mevcuttur. Kaya altı sığınakları ve derin mağara duvarlarına işlenmiş olarak açığa çıkarılmış kalıntıların coğrafi dağılımına baktığımızda; Fransa'da 130 alanda; İber Yarımadası'nda 108 farklı alanda kalıntılar mevcuttur. İber Yarımadası'ndaki kalıntıların 82 tanesi Kantabria-İspanya bölgesindedir. Yoğunlaşma bölgesi Franko-Kantabria olarak değerlendirilmekle birlikte dünyanın farklı bölgelerinde Paleolitik sanata dair izler mevcuttur. Bunlar: 20 arkeolojik alan İtalya ve Sicilya'da; bir alan Yugoslavya'da, bir alan Romanya'da ve bir alan ise Rusya'da saptanmıştır (Sauvet, 1994, s. 169). Birçok bölgede resim yapılabilecek kalkerden mağaralar, yeteri kadar kayalık yüzey bulunmasına karşın, Franco-Cantabria bölgesi ile aynı döneme tarihlenen yerlerde taşınmaz sanat kalıntıları açığa çıkarılmamıştır. Belki de farklı bölgelerden gelen grupların sosyal etkileşim alanı olarak Franco-Cantabrian bölgesini kullanmış olabilecekleri fikri ileri sürülmektedir (Bar-Yosef, 2006, ss. 9-10). Kaya sanatı, insanlığın günümüze kadara korunarak gelebilen sanatsal ifadelerinin en eskisidir. Bu kalıntıların bir bölümü GÖ 60.000-40.000 yıllarına kadar tarihlenebilmektedir. Kaya sanatı, iyi korunduğu bilinen derin mağaralarda, bir bölümü uçurumların eteklerinde kaya altı sığınaklarında, boşlukların girişlerinde ve özellikle açık havadaki kayaların yüzeylerinde bulunmaktadır (Clottes, 2004, s. 1). Sanatsal ürünler resim, gravür, heykel olmak üzere üç farklı teknikle üretilmektedir. Güney-Batı Fransa'da duvardaki gösterimler, ağırlıklı olarak, büyük kalker bloklar ve bu bloklardan ayrılmış parçaların üzerine derin gravür tekniğiyle işlenmektedir (Sauvet, 1994, s. 169).

Kazıma Resim (Gravür)

Tarihöncesi sanatta en çok gravür tekniğiyle üretilen eserler açığa çıkarılmıştır. Gravürlerin üretiminde, temel prensip hammaddenin (kaya, kemik vb.) yüzeyinden çizgisel parça çıkararak resim yapılmasıdır. Farklı tekniklerle kazıma resim yapılmaktadır. Yaygın olan küçük darbelerle parça çıkarma tekniğidir. Bu yöntemde çay taşı gibi sert bir taş kullanılarak, kayanın yüzeyine kontrollü küçük darbeler uygulanarak yüzeyden parçacıklar çıkarılmaktadır. Kayaların yüzeyleri, özellikle kurak bölgelerde, zamanla yıpranmakta, elementlerin etkisi ile fiziksel ve kimyasal olarak değişerek, dış yüzeyinde paslanma veya patinalaşma¹²sonucunda iç ve dış rengi arasında farklılaşma oluşmaktadır. Kayanın yüzeyine uygulanan küçük darbeler, yüzeysel mikro tabakanın kalkmasına ve içerdeki daha farklı, kimi zaman daha açık renkli kaya yüzeyinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Yan yana ve üst üste uygulanan darbeler/etkilerle oluşturulan çizgiler ve parça kaldırılan/oyulan kısım ve kaya yüzeyinin korunduğu arka plan arasında

¹² Patina: Aşınım yüzeyi olarak da adlandırılmaktadır. Kaya yüzeyinin geçirdiği süre içerisinde dış etkenler nedeniyle değişime uğramasına verilen isimdir. Kaya yüzeyinin geçirdiği süre ve ortamdan etkilenme derecesine bağlı olarak yüzeyden başlayan bozulma içeriye doğru bir tür pas olarak devam etmektedir (Özdoğan, 2019, s. 70).

oluşan renk kontrastları yardımıyla da kaya yüzeylerinde resimler daha belirgin hale gelmektedir. Bu teknik bütün dönemlerde ve dünyanın tüm kıtalarında resim yapmak için kullanılmaktadır. Bir diğeri kesme ve kazıma yöntemidir. Kesme yönteminde keskin kenarlı olasılıkla bir yontma taş aletle kaya yüzeyinden keserek parça çıkarılmaktadır. Kazıma da kaya yüzeyi belirli bir derinlikte kazılarak çizgisel hatlar açılması yoluyla betimlemeler oluşturulmasıdır. Bu tekniklerde de renk kontrastları ve çizgilerin ortak kullanımı söz konusudur. İnce çizgilerle oluşturulan gravürler, parça çıkarmanın etkisiyle kayanın üzerinde daha açık renkte alanlar oluşturduğu için, açıkça göze çarpmaktadır. Bununla birlikte, aradan geçen uzun zamanlardan sonra, ince çizgilerin içinde doğal etkilerle patinalaşma oluşabilmekte ve kayanın diğeri yüzeyleriyle aynı rengi alabilmektedir. Bu tür ince gravürlerin ayırt edilmesinde, farklı açılardan verilen yapay ışıklar veya açık hava kaya sanatında günün farklı saatlerinde ışığın farklı açılarından yararlanılmaktadır. Afrika'da bazı örneklerde, olukların düzenli hale getirmek için derin gravürler cilalandığı bildirilmektedir (Brot, 2012; Clottes, 2004).

Boyalı Resim

Tarihöncesi sanatta, mağara duvarlarına ve açık havadaki kayalık yüzeylerde boyama tekniğiyle yapılan resimler açığa çıkarılmıştır. İki farklı ortamdaki bu resimlerdeki renkler, mağaraların içinde oldukça iyi korunmakta, Paleolitik Dönem açık hava kaya resimlerinde ise boyalar yoğun tahribata maruz kalmakta, bu nedenle de özel koruma gerektirmektedir. Bu teknik renk bırakan bir “şey” ile mağara duvarlarına veya açık havadaki kayaların yüzeylerine çizim yapılmasını temel almaktadır. Boyama, el parmağıyla, bir çubukla, bir sopayı kalem gibi kullanılarak yapılabilmektedir. Örneğin bir ahşap parçasının ucu yakılarak (karbon kullanılarak) siyah renk elde edilerek, bununla kaya yüzeylerine çizim yapılabilmektedir. Chauvet Mağarası'nın tüm siyah figürleri karbon kullanılarak yapılmıştır (Balbín Behrmann ve González, 2009, s. 559; Clottes, 2004; Théry-Parisot ve ark., 2019).



Figür 5. Chauvet Mağarası Hillaire Salonu, gravür Atlar Paneli (Fritz ve Tosello, 2015, Figür 6).

Resim yapmak için kullanılan sıvı boyaların kaya yüzeylerine uygulanmasında kullanılan teknikler de çeşitlidir. Uygulamada en yalın ve dolaysız yöntem, kişinin boyaya parmağını batırıp, parmağını bir kalem gibi kullanarak boyayı kaya yüzeyine sürmesidir. Hayvan kıllarından yapılan fırçalar ve hayvan derisinin de resim yapmak için kullanılabilceği, ayrıca şablon tekniğinin de icat edilmiş olduğuna dikkat çekilmektedir. Şablon tekniğinde çizilmek istenen desenin kaya yüzeyine sabitlendiği, resim yapmak için kullanılacak sıvı malzemenin ağza alınarak yüzeye sabitlenen nesnenin üzerine üflenerek yayıldığı, devamında seyyar olarak yüzeye sabitlenen “kalıp” çıkarılarak, negatif izlerin çevresindeki konturların resmi oluşturduğu belirtilmektedir. Bu yöntemle özellikle el resimlerinin yapıldığı belirtilmektedir. Bir diğer yöntem, delikli resim kalıbı tekniğidir. Bu teknikle, lekeler yardımıyla ilginç kabartılar oluşturularak resim elde edilmektedir. Marsilya yakınlarındaki Cosquer Mağarası’nda GÖ 27.000 ila 28.000 yıla tarihlenen negatif el izleri mevcuttur (Clottes, 2004; Langaney ve ark., 2000, ss. 62-63).



Figür 6. Chauvet Mağarası, karbonla yapılmış resimlerden örnek (Azame, 2015, figür 10).

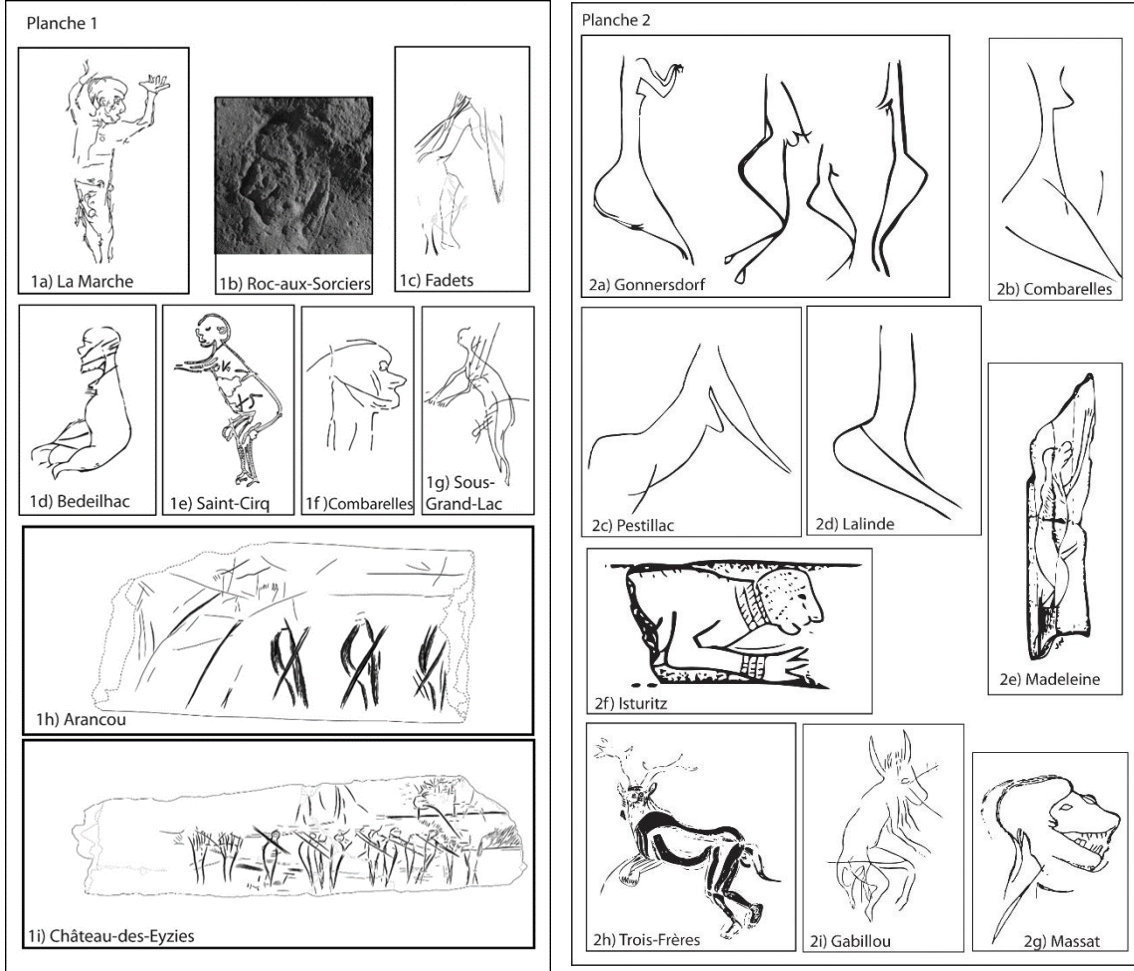
Tarihöncesi Sanatta İşlenen Konular

Mağara sanatının ayırt edici özelliklerinden biri, figüratif (mecazi) ve figüratif olmayan öğeleri içermesidir. Figüratif desenler -tanınması zor hayvanlar- neredeyse her zaman bunlara geometrik motifler eşlik etmektedir. Çubuk biçiminde motifler, taşınabilir sanatta kemik nesnelere üzerinde aynı biçimde ritmik halde geometrik biçimler görülür. Figüratif motifler yalnızca canlı varlıklar; insanlar ve hayvanlardır, bitki ya da peyzaj betimlemeleri bulunmamaktadır (Sauvet, 1994; Vialou, 2009, s. 471).

İnsan Betimleri

Tarihöncesi mağara sanatında insan tasvirleri, hayvan tasvirlerinin büyük bir bölümünün tersine, natüralist olmadığı, kişinin görünüşüne veya tamamen insan anatomisini yansıtan portre veya silüet görmenin istisnai bir durum olduğu, insanın bir şekil bozumuna uğratılarak, şematik resmedildiğine dikkat çekilmektedir (Vialou, 2009, s. 473). Tarihöncesi sanatta insan betimleri yaygın değildir. Betimlerin yaklaşık %4'lük oranına denk geldiği belirtilmektedir. Gravettien dönemden başlayarak Üst Paleolitik boyunca insan betimleri tarihöncesi sanatta resmedilmektedir. Yaklaşık olarak GÖ 18.000-11.000'lere tarihlenen Magdalenien dönemde bu grupta bir artış (yaklaşık 413 figür) ve ifade biçimlerinde bir farklılaşma ortaya çıktığı, önceki dönemlerden farklı olarak, sanat kalıntılarında, deforme edilmiş insan betimlerinde bir biçim çeşitlenmesinin ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. Vücudun geri kalanından izole edilmiş yüzün temsili ile yeni

temaların ortaya çıkması, kişinin kendi imajıyla yüzleşme arzusu olarak yorumlanmaktadır (Groenen, 2000, s. 7; Fuentes, 2015, s. 172). Fuentes (2015, s. 173, Tablo 1) insan figürlerini A. Leroi Gourhan'ın (1992, ss, 295-305) ayrımlarını temel alarak, gerçekçi figürler, gerçekçi olmayan figürler ve stilize edilmiş figürler olmak üzere üç grupta sınıflamaktadır. Bir görüntünün insan vücudunu temsil ettiğinin ayırt edilebilmesi için, görüntünün, en az insan karakterize eden tipik bir uzuv, bir davranış biçimi, insanı çağrıştıracak temel özellik içermesi gerektiğine dikkat çekmektedir. İnsan gövdesini çağrıştıran kalça, göğüs, omuz, göbek, cinsel organlar vb. üst uzuvları temsilen eller, kollar, parmaklar; alt uzuvlar için bacak, diz, ayak, ayak parmakları; kafa bölgesi için boyun, ense, saç, alın, burun; yüz için ağız, bıyık, çene, sakal; göz için kaş, kirpikler gibi detaylarla temsil edilmektedir. Betimler, sadece kafa, kafa ve gövde, sadece gövde, genellikle antropomorfik olarak adlandırılabilir nitelikte ve insan elinin ve cinsiyetlerin izole gösterimleri, şemalar ve birleşik karakterler olarak birkaç kategoride sınıflanmaktadır. Kompozit figürler, özellikle hayvan nitelikleri olan insanlar, hayali bileşenlerin varlığının göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Groenen, 2016, s. 37; Fuentes, 2015). Üst Paleolitik Dönem kadın temsillerinde betim çeşitliliği söz konusudur. Kadın figürlerinde ergenlik öncesinden menopoz sonrasına farklı yaş kategorilerinde kadınların betimlendiği belirtilmektedir. Kadın bedenleri farklı kilolarda, ince yetişkin kadınlar, hamile kadın, doğum anı veya öncesinde gösterilmektedir. Kadınların giysileriyle özenle süslenmiş detaylarla resmedildikleri, bir kadının kolunda bilezik, bir diğerinde kemer, kolye vb. takılara da yer verildiği belirtilmektedir. Elinde bir boynuz ve saçların işlenişindeki özenle betimlenen kadın dikkat çekici olarak yorumlanmaktadır. Magdalenien Dönem'e tarihlenen La Marche'deki sanata dair kalıntılarda çocuk hatta yeni doğmuş bebek betimlerinin de bulunduğu belirtilmektedir. Erkek betimlerinde ereksiyon halindeki penisin ya da penis kılıfının erkeksi karakteri vurguladığı düşünülmektedir. Bunların cinselliği çağrıştıran bağlamlarda olmadığı, tek başına veya bir hayvanla mücadele içerisinde betimlendiği, bazı figürlerdeki erkeksi karakterin sakal veya bıyıkla da vurgulandığına dikkat çekilmektedir. Resimlerdeki detaylardan erkeklerin yaşının çok ayırt edilemediği, bununla birlikte genç ve yaşlılara ait betimler olduğu düşünülmektedir (Groenen, 2000). En sıra dışı figürler, théranthropes, kompozit yaratıklar insan ve hayvan özellikleri barındırırlar. Bu tip de farklı varyasyonlarla belirlenmiştir. Bu betimlerin çok eski evrensel inançlarla ilişkili olabileceği ileri sürülmektedir. İnsanlar ve hayvanlar arasındaki sınırların geçirgenliği, hayvan türlerine ait nitelikleri insanlara atfetme durumu olarak yorumlanmaktadır (Clottes, 2004).



Figür 7. Tarihöncesi sanatta insanların betimlenme biçimleri (Fuentes, 2015, Planche 1 ve 2).

Hayvan Betimleri

Tarihöncesi sanat kalıntılarında yoğun olarak hayvanların betimlenmiş olması, tarihöncesi insanların sembolik evreninin merkezinde hayvanların yer aldığına dair önemli bir gösterge olarak değerlendirilmektedir. Hayvanları avlayan ve gözlemleyen avcılarının sanatı olarak natüralisttir. Estetik ve üslup açısından değerlendirildiğinde kültüre has özellikleri yansıtan “sanatçıların” eseri olduğu düşünülmektedir. Betimlerde bazen kafalar küçük, uzuvlar inceltmiş, boynuzlarda orantısızlıklar gibi, doğal betimlerin yanı sıra “deformasyonlarla” sanatçılar etraflarındaki görüntünün taklidini değil, “kendine” görüneni resmetmeye odaklandığı yorumu yapılmaktadır. Üst Paleolitik sanatın “özneleri” ağırlıklı olarak otobur olan büyük memelilerdir. Bunlar yaklaşık 20 tema çerçevesinde işlenmekte ve bunlara “işaret-motif” olarak adlandırılan soyut çizimler eşlik etmektedir (Azame, 2006, s. 479; Paillet, 2015, s. 96).

Azame (2006), Üst Paleolitik sanatı icra edenlerin öncelikle avcı-toplayıcı gruplardan insanlar olduğuna, bu anlamıyla avladıkları ya da karşılaştıkları hayvanları davranış, biçim, hareket ve tarz açısından iyi tanıdıklarına dikkat çekmektedir. Hareketi resmi yapan için olasılıkla hayvanı tanıma ve dolayısıyla temsil etme sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak yorumlamaktadır. Bu duruma Lascaux'daki Boğalar Salonu veya Fond de Chauvet Salonu'ndaki büyük paneli örnek göstermektedir. Kompozisyonlardan hareketle, animasyonu mağara sanatının temel dinamiği olarak değerlendirmekte, “Animasyon = hareket temsili” olarak ifade etmektedir. Mağara duvarına çizilen bir hayvanın, onun davranışsal durumunu ortaya koyduğunu varsaymaktadır. Betimlerde hareketliliği göstermek için zaman içinde değişen hareketi grafiksel olarak bir biçime dökmek için iki yöntem kullanmışlardır: İki hareketi ayırıştırmak için ardışık görüntülerin üst üste bindirilerek işlenmesi ve ardışık görüntülerin yan yana getirilmesi (Azame, 2006, s. 479, 490).



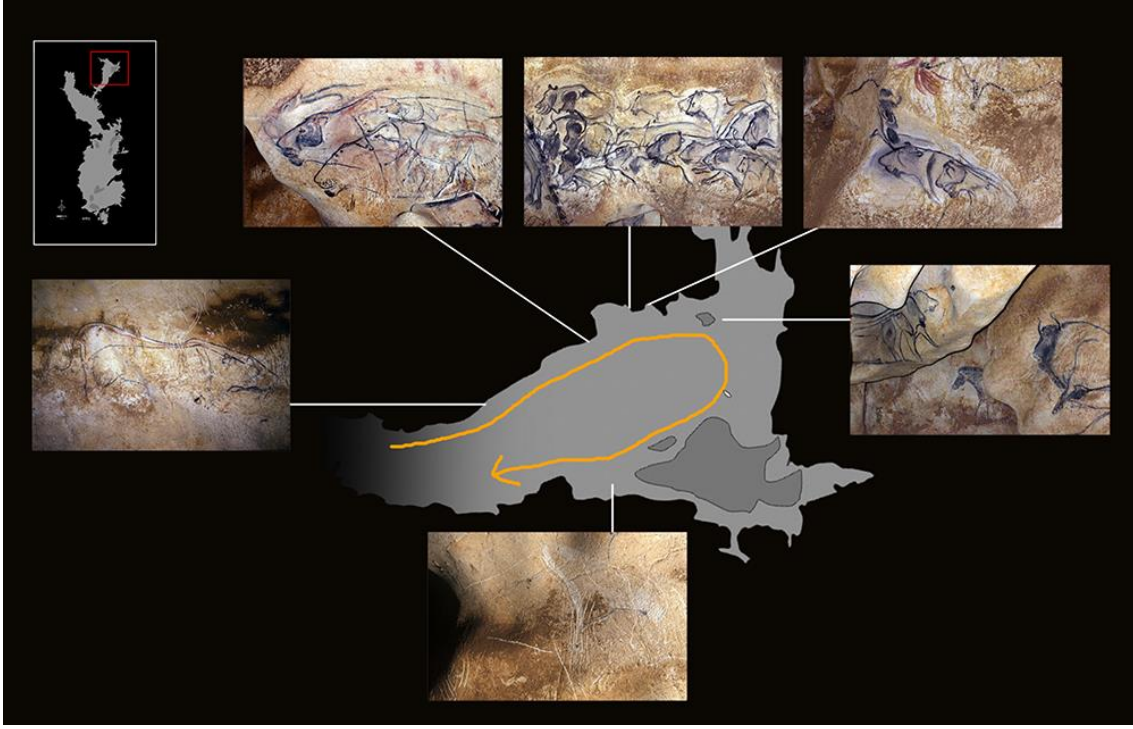
Figür 8. Les Trois-Frères Mağarası'nda hareket halindeki bizonlar (Azame, 2006, Figür 9).

Fransa'da 86, İspanya'da ise 68 alandan 3981 figürün analiz sonuçları, Üst Paleolitik sanatta tasvir edilen hayvan betimlerinin sayısal dağılımı için bir fikir oluşturmaktadır.

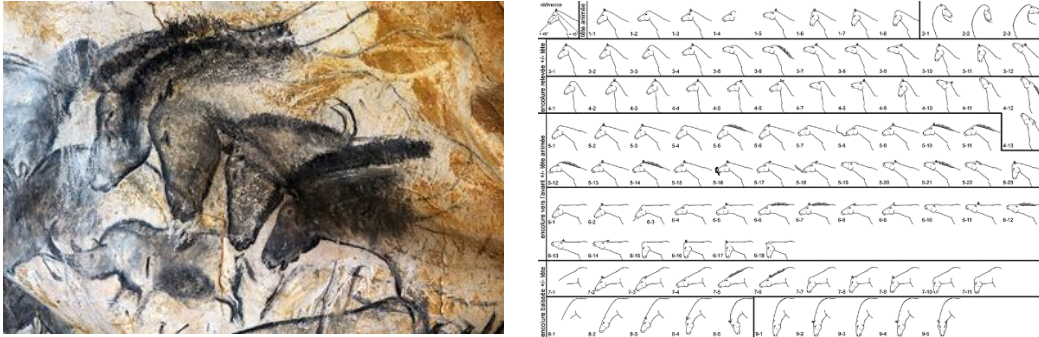
Resmedilen hayvan	Sayısı	Yüzdesi
At	1099	27,6
Bizon	820	20,6
Dağkeçisi	396	9,9
Mamut	341	8,6
Geyikgiller	265	6,7
Yaban Öküzü	228	5,7
Geyik	203	5,1
Ren Geyiği	138	3,5
Antropomorf figürler	134	3,4
Aslan	90	2,3
Gergedan	75	1,9
Ayı	67	1,7
Balık	39	1

Tablo 1. Üst Paleolitik sanatta tasvir edilen hayvan betimlerinin sayısal dağılımı (Sauvet ve Włodarczyk, 2001, s. 221, Tablo 1).

Mağara duvar sanatının %90'ından fazlasını tanımlamak için sekiz hayvan türü yeterlidir (Sauvet, 1994; Groenen, 2016). Chauvet Mağarası'nda, kedigillerin bıyıklarından ayının yuvarlak kulaklarına ve geyiklerin göz pınarlarına kadar ince anatomik detaylar işlenmiştir. Buna ek olarak, hayvanlar o denli “gerçekçi” betimlenmektedir ki, çoğunlukla hayvanın cinsi veya türü, ama aynı zamanda davranış veya mevsimselliği hakkında bilgi sunmaktadır. Dişi geyik, mamut, Ren geyiği gibi bazı hayvan motiflerinin sayısal dağılımı, yerel ve kronolojik olarak hassas bir çeşitliliğin varlığına işaret etmekte, buna karşın at, dağkeçisi ise istikrarlı bir ortak fonun varlığını akla getirmektedir. Betimlenen hayvanlar genellikle, resimlerin bulunduğu bölgede olan hayvanların yoğunluklarıyla paralellik göstermez. Resmediliş gerçekçi olmakla birlikte, çizilenler hayvan doğasının bire bir taklidi değildir. Betimleyicilerin olasılıkla çevrelerindeki hayvan dünyasının görüntüsünü veya avladıkları, tükettikleri hayvanları yansıtmayı da hedeflemedikleri ileri sürülmektedir. Hayvan seçiminde, resmedilecek hayvana yüklenen sembolik anlamın belirleyici olduğu varsayımı ağırlık kazanmaktadır (Clottes, 2004; Paillet, 2015, s. 96). Özellikle Fransa'daki mağaralarda betimlenen hayvanlar üzerine yapılan çalışmalarda, eril ve erişkin hayvanın hareket halinde betimlenmesinin daha yaygın olduğuna, örneğin bizonların %67'sinin eril olduğuna dikkat çekilmektedir (Azame, 2006, s. 480).



Figür 9. Chauvet Mağarası Salle du Fond'da mağaranın ana temalarından biri olan mağara aslanının, yaşam döngüsünün farklı aşamalarında (üreme, yiyecek) tasvir edildiği belirtilmektedir (Azame, 2015, Figür 15).

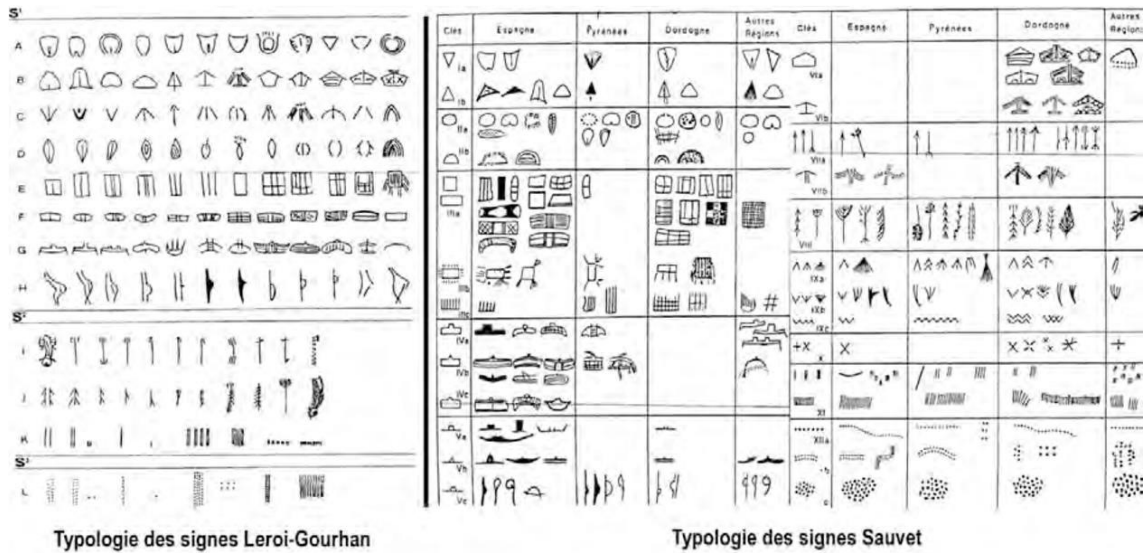


Figür 10. Chauvet-Pont d'Arc Mağarası'ndan At Paneli (Azame, 2015, Figür 17) ve Fransa'daki mağaralarda betimlenen atların baş ve boyun hareketlerinin sınıflandırılması (Azame 2006: Tablo 2).

Motifler

Figüratif olmayan temsiller kategorisi, işaretleri, genellikle bol ve tekrarlayan bu basit veya karmaşık geometrik şekilleri, desenleri, tanımlanamayan ve yalnızca bir veya çok az kopya halinde var olan bu geometrik tasarımları bir “ikonografik set” içinde bir araya getirir. Bu çizgiler, sadece onları orada bırakmak veya onlara dokunmak edimiyle duvarlarda bırakılan izler olarak da yorumlanabilmektedir (Vialou, 2009, s. 471). Piktogramlar, ideogramlar ve/veya mitogramlar ya da tümüne birden işaretler/motifler

denirse, bunların tüm Paleolitik ikonografide, figüratif resimlerden daha fazla oldukları belirtilmektedir. Motiflerin/İşaretlerin geometrik ve sembolik olarak Paleolitik'ten başlayarak, insanlar tarafından geliştirilen kavramsal ve sosyal kapasiteleri ifade etme ve iletişim için kullanıldığı, gösteren ve gösterilene ilişkilendirdiği iddia edilmektedir. Çubuklar, kısa çizgiler, oval veya daire, noktalamalı işaretlerinin basit temel yapı işaretleri olduğu, parantezler veya aviform, köşeli, klaviform, dikenli, bölmeli dörtgen, merdiven şeklinde, çatı şeklinde olanların ise daha ayrıntılı yapıları simgeledikleri düşünülmektedir. Temel işaretlerin kültürlerarası olabileceği, daha yapılandırılmış ikinci grup işaretlerin ise bölgesel özellikleri simgelediği ileri sürülmektedir (Paillet, 2015, s. 98). Belirgin bazı desenler, her zaman her yerde görülmektedir. Örneğin minyatür kadeh formu genelde, kadınsı kabul edilmekte ve doğurganlık düşüncesiyle ilişkilendirilmektedir. Tüm kaya sanatı, herhangi bir gerçekliğe karşılık gelmeyen ve kültür dışındaki biri tarafından da tanınabilecek çizgisel betimler içermektedir. Bunlar zikzaklar, dalgalı bantlar, çizgiler, katmanlar, daireler ve dikdörtgenler halinde noktalama serileri, düz çizgiler, yalıtılmış veya gruplar halinde dikey, eğik veya yatay çizgilerdir (Clottes, 2004; Robert, 2012; Sauvet 1994). Bazen hayvanlarla ilişkili, bazen de gruplandırılmış işaretler vardır. Bir tipoloji oluşturmak çok zor olsa da formların çeşitliliği bir ila iki düzineyi geçmez. Çubuklar ve noktalar hem en soyut hem de en sık kullanılan kalıplardır. Üçgenler ve ovaler, kadın cinsiyetinin muhtemel sembolik soyutlamalarıdır. Ok veya şevron işaretleri, çoğunlukla hayvanlarla yakın ilişki içinde, muhtemelen silah ve yaralanma atma temsili olarak değerlendirilir (Sauvet, 1994).



Figür 11. Tarihöncesi sanatta motiflerin/işaretlerin sınıflandırılması (Robert, 2012, Figür 1).

Tarihöncesi Sanatın Yorumlanması

Kaya yüzeyinde görüntüler oluşturmak genellikle dünyayı etkilemenin/dünya üzerinde var olmanın bir aracı olarak değerlendirilmektedir. Görüntü, temsil edilen konunun yayılması olarak algılanır, onunla yakınlık kurulmasına ve ona ulaşmasına izin verir, tehlikeleri önler ve doğanın dengesine katılır. Tarihöncesine ait ilk sanatsal kalıntılar açığa çıktığı zamandan bugüne, kalıntıların analizi, tarihlenmesi gibi çalışmaların yanı sıra, resimlerin neden yapıldığı, anlamı, nasıl bir işlevi yerine getirdiğine dair hipotezler üretilmiştir. Sanat için sanat yaklaşımı, totemizm ve av büyüü hipotezi, Marksist bakış açısıyla resimlerin yorumlanması, Laming-Emperaire ve A. Leroi-Gourhan'ın yapısalcılık bakış açısı. D. Lewis-Williams ve J. Clottes (1996) tarafından savunulan Şamanizm yaklaşımı ve buna yönelik eleştiriler gibi birçok farklı hipotezi içermektedir (Clottes, 2003; Djindjian, 2009).

19. yy.da tarihöncesine yönelik çalışmalarda toplumların yalın ve çizgisel bir evrim süreci takip ederek belirli bir ritim içerisinde var oldukları veya değişime uğradıkları yaklaşımı hâkimdi. Tarihöncesi sanatına ait ilk kalıntıların yorumlanmaya başladığı ilk dönemlerde, açığa çıkarılan taşınabilir ve taşınamaz sanat ürünleri, sanat için sanat, eğlence için sanat, naif sanat, boş zaman geçirirken yapılan şeyler olarak değerlendirilmiş, sembolik anlamlar yüklenmemiştir. Özellikle sanat için sanat görüşünü Edouard Piette savunmuştur (Richard, 1993, ss. 60-62). Salomon Reinach, döneminin antropoloji ve sosyoloji yaklaşımlarından da etkilenerek, tarihöncesi sanatı totemizm yaklaşımıyla yorumlayan araştırmacılardan biridir. Totemizm en yalın halde, bir insan grubu ile bir hayvan veya bitki arasında ayrıcalıklı bir ilişkinin varlığını ifade eder. Belirli bir grup, totemi kabul ettiği hayvan veya bitki ile özdeşlik kurar ve onu kutsal kabul edebilir. Mağaralardaki hayvan betimlerinin orada yaşamış insanlar için totemsel anlamı olduğu ileri sürülmüş ancak uzun süre geçerliliğini koruyamamıştır. Özellikle resmedilen bazı hayvanların insanlar tarafından öldürülmüş biçimde betimlenmesi grup için önemli veya kutsal olma halini tartışmalı hale getirmiştir (Clottes, 2003, s. 6; Lewis-Williams, 2019, s. 45). Tarihöncesi sanatta hayvanları avlamada başarı sağlamak için yapılan “av büyüü” çerçevesinde resmedildikleri fikri, totemizm yaklaşımı gibi etnoarkeolojik bakış açısıyla oluşturulmuş yorumlardandır. Bu yorumu ileri süren araştırmacılardan Henry Breuil'in araştırma yürüttüğü Niaux Mağarası'nda hayvanlar üzerinde ok saplanmış, yaralanmış gibi görüntülerin olması bu bakış açısını desteklemiş olmalıdır. Diğer figürlerden bağımsız durduğu izlenimi oluşturan, bazı hayvan postu giymiş gibi resmedilen antropozoomorfik görüntüdeki betimlerin varlığı da av büyüü yorumlarını destekleyen öğeler olarak yorumlanmaktadır (Djindjian, 2009, s. 5; Lewin, 1998, s. 185).

Max Raphael, tarihöncesi sanatı Marksist bakış açısıyla yorumlayan araştırmacılardan biridir. Breuil çok sayıda mağarayı ziyaret etmiş ve rölövelerini çıkarmış olmasına karşın figürleri tekil öğeler olarak ele almıştır. Max Raphael, betimlerin bağlamlarıyla ve birbirleriyle ilişkisel olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürerek yeni bir bakış açısı

geliştirmiştir. Resimlerin belirli kompozisyonlar biçiminde betimlendiğini, aynı konunun aynı mağarada farklı zamanlarda işlendiğini ve bu kompozisyonların da belirli anlamlara gönderme yaptığını ileri sürmüştür. Ayrıca mağaralardaki figürlerin ikilikleri kimi zaman da karşıtlıkları içerdiğine dikkat çekmiştir (Raphaël ve Schaefer, 1974; Lewis-Williams, 2019, ss. 51-54). Annette Laming-Emperaire ve Andre Leroi Gourhan¹³ mağara sanatını yapısalılık çerçevesinde ele alan, hayvanları birbirleriyle ve mağaradaki konumlarıyla ilişkilendirerek, mağaraların mekânsal analizini yapan bilim insanlarıdır. A. Leroi-Gourhan, yaptığı çalışmalarda betimlerin nicel verilerini titizlikle toplayıp, istatistiksel analizlere tabi tutarak hipotezlerini arkeolojik kalıntıyla doğrudan ilişkilendirmekte ve sezgisel yorumlarla tarihöncesi sanatın anlamını yeniden kurgulamaya özen göstermektedir. İki büyük otobur, at ve bizonun, genellikle her bir mağaranın ana bileşimlerinin merkezi çekirdeğini oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Erkek ve dişi değerlere attığı iki karşıt ilkeye dayanan ikili bir teorik model önermektedir. Büyük dinlerin böyle bir ikilik (yin ve yang vb.) üzerine kurulduğunu ileri sürmektedir. Sembollerini sınıflandırmasında ise, ince işaretler olarak adlandırdığı çubuklar, oklar, dallı işaretlerin fallusu ve katı işaretler olarak adlandırdığı üçgenler, dörtgenler, ovalerin ve profilden betimlenen kadın bedeninin kadını simgelediğini belirtmektedir. Figürlerde ise at erkekliği, bizon ve yaban öküzü dişiliği simgelemektedir. Laming-Emperaire ise bu konuda farklı düşünmektedir. Bizonun erkekliği, atın ise kadınlığı simgelediğini ileri sürmektedir. Leroi-Gourhan mağara sanatının belirli bir gelişim çizgisi içerdiğini düşünmekte ve bunları dönemlere göre stillere ayırarak bir standartlaşma ile açıklamaktadır. Leroi-Gourhan'ın hipotezleri kurduğu sistematik yoğun eleştirilere maruz kalmakla birlikte, onun en büyük katkılarından biri, önemli buluntu topluluklarının detaylı olarak tanınmasını, bütün mağaranın ve pano ölçeğinde tutarlı figürlerin uzamsal/mekânsal organizasyonunun anlaşılmasını sağlamış olmasıdır (Clottes, 2003, ss. 8-9; Djindjian, 2009, s. 5; Sauvet, 1994).

Paleolitik sanattaki resimlerin bazılarının şamanlar ve onların koruyucu ruhlarıyla ilişkili olduğu yorumu Mircea Eliade, Andreas Lommel, Weston La Barre, Joan Halifax ve Noël Smith tarafından önerilmiştir. Paleolitik sanat ve Şamanizm ilişkisi özellikle James David Lewis-Williams tarafından ele alınmaktadır. Şamanizm, yaygın kullanılan bir kavram ve geniş bir uygulama çeşitliliği olmakla birlikte, evrensel benzerlikleri/ortaklıklar söz konusudur. Bu ortaklıkların ilki, iki veya daha fazla bir arada var olan farklı dünya ile ifade edilen karmaşık bir kozmos algısıdır. Farklı dünyalar arasında etkileşim söz konusudur, bir dünyada ortaya çıkan olayların sorumlusu, diğer dünyadan kaynaklanmaktadır. Eğer bir sorun var ise, örneğin uzun süre yağmur yağmamış ise bu dünya ve diğer dünya arasındaki gerekli ritim bozulmuştur, bunun yeniden inşası gerekmektedir. İkinci olarak farklı dünyalar arasında bozulan dengenin belirli kişiler

¹³ A. Leroi-Gourhan'ın belgeleme sistematigi için bk. Institut National de l'Audiovisuel, <http://www.ina.fr/video/CPF86605025/des-bisons-des-chevaux-et-des-singes-video.html>.

(Şamanlar) tarafından düzeltilebileceği düşünülmektedir. Örneğin iki farklı dünya arasında denge yeniden kurulduğunda yağmur yağabilecektir. Üçüncüsü, özellik farklı dünyalar arasındaki temasın kuruluş biçimidir. İngilizlerin ruh-yardımcısı olarak adlandırdıkları şeyin, genellikle hayvan biçiminde olduğu ve şamana gelerek onunla özdeşleştiği ileri sürülmektedir. Şamanın ruhu kontrol etme seviyesi, şamanın gücünün göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Temas kurmanın diğer bir biçimi ise şamanın kendi ruhunu diğer dünyaya göndererek ruhlarla tanışması ve yardım alması olabilir. Bunu trans yoluyla yaptığı, bunun kimi zaman kalabalık törenlerle, kimi zaman ise yalnız yapıldığı belirtilmektedir. Diğer dünyanın belirli bir coğrafyası, oraya ulaşılması için ve geri dönüş için belirli tehlikelerin olduğu belirtilmektedir. Görüntünün, kendi içindeki gücü, dünyanın doğal ruhları ile iletişim kurmanın ayrıcalıklı bir yolu olabilir, özellikle de şaman inancı çerçevesinde (Clottes, 2003; 2004). Lewis-Williams, Şamanizmin iki veya çoklu dünya anlayışını, farklı dünyalar arasında bağlantı kurma sürecini Üst Paleolitik dönemde mağaralara girmek ve derinliklerinde ilerlemeyi, transa girerek öteki dünyayla bağlantı kurmaya benzetmektedir. Mağaralardaki yeraltı geçitlerini, galerileri öteki dünyaya ait şeyler olarak yorumlamakta ve bu alanlara geçişin somut ve sembolik olarak yeraltındaki öteki dünyaya geçişi ifade edebileceğine dikkat çekmektedir. Mağara duvarlarına yapılan resimlerde yer alan imgelerin öteki dünyada elde edilerek mağara duvarlarına sabitlendiğini ve bilinmeyen yolu “aydınlatan” öğeler olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Aslında imgelerle öteki dünyanın da kurulumunun yapıldığına dikkat çekmektedir. Bu yolla aslında, “halüsinasyonlar ya da ruhlar dünyası” geçiş alanı olarak mağaralarda somut olarak konumlandırılarak soyut olmaktan çıkarılıp ulaşılabilir biçimine çevrildiği düşünülmektedir (Lewis-Williams, 2019, ss. 196-198). Paillet’in (2015) tarihöncesi sanata yaklaşımı biraz daha insan merkezlidir diyebiliriz, o bunu şöyle ifade etmektedir; “Seçildikten sonra doğal ortamlarından çıkarılan hayvanlar, kültürel bir şekilde yeniden düzenlenir, yeniden ilişkilendirilir ve yeniden düşünülür. Böylece tarihöncesi sanatlar, gerçek dünya ile düşünce dünyasının temsilleri arasında gidip gelir”. Mithen (1999, ss. 184-187), Üst Paleolitik dönem sanatının sembolik anlamlarla doğrudan ilişkili olduğunu “tarihöncesi aklın kayıp mitolojik dünyasını” ifade ettiğini ileri sürmektedir. Sanat üretimi için üç bilişsel özelliğin var olması gerektiğine dikkat çekmektedir. Bunlar “görüntünün akılsal olarak algılanması, bilinçli iletişim ve anlam yükleme”. Paleolitik sanatın yorumlanmasında son zamanlarda öne çıkan bakış açısı, bütün sanat kalıntılarını birlikte kapsayabilecek genel geçer bir açıklama yapılamayacağı yönündedir (Bracco ve Montoya, 2015, s. 84).

Sonuç

Tarihöncesinde sembolik düşünce veya sanat, insanın somutu-soyutlama; soyutu-somutlama döngüsünü biçimlendirerek anlamlandırmasını, kendisini ve içinde yaşadığı

toplumu devindirecek yeni bir hal yaratmasının yolu olarak, önceki varoluşundan kopuşu somutlayan kavramlardan biri olarak görülebilir. Homo cinsinin uzun tarihine bakıldığında sanatın kültürel örüntünün bileşeni olarak üretimi ve kullanımı görece yakın bir döneme denk gelmektedir. Bununla birlikte sembolik düşüncenin izleri olarak kabul edilen renkli pigmentlerin kullanımı, süslenme nesnelere olarak boncukların üretimi, ilk figürin heykel gibi betimlerin ortaya çıkışı, ölümlerin bilinçli olarak gömülmesi, simetrik formu aletlerin süreç içerisinde yavaş yavaş artışı söz konusudur.

Alt Paleolitik Dönem'den başlayarak, bir yanıyla sembolik anlamlar yüklenme potansiyeli taşıyan, diğer yanıyla insanların "estetik" yönlerinin dışavurumu olarak yorumlanabilecek, simetrik iki yüzeyle el baltaları, kırmızı pigment kullanımına dair kalıntılar, Homo cinsinin "temel gereksinim" kategorisinde değerlendirilmemiş ve sembolik düşüncenin izleri olarak yorumlanmıştır. Bu tür kalıntılarla dünyanın her yerinde karşılaşmamaktadır. Ancak belirli niteliklerin en erken Homo türlerinde ortaya çıktığını gösteren uygulamalar olarak az sayıda örnek olsa da önem taşımaktadır.

Orta Paleolitik, Homo neanderthalensis'lerin etkin olduğu ve belirli bir süre sonra Homo sapiens'lerle karşılaştığı süreçtir. Orta Paleolitik Dönem'de Homo neanderthalensis ve Homo sapiens'lere ait ölü gömme uygulamalarının tarihlendiği dönemdir. Vialo (2009), ölünün gömülmesinin simgeselliğini, kolektif anlam inşa eden uygulama olarak değerlendirmektedir. Ölünün gömülmesi bir anlamda onun başka bir biçimde korunması, aynı zamanda duyguların örgütlenmesi, gelecek ve geçmiş arasında sürekliliği kurarak insanın kendisini tarihsel bir varlık olarak konumlandırmaya başlaması olarak da yorumlanabilir. Özellikle son yıllarda ki yeni keşifler ve yeni tekniklerle yapılan analizler, bu dönemde sembolik düşünceye dair kalıntıların çeşitlendiğini ve arttığını ortaya koymaktadır.

Üst Paleolitik, sembolik düşüncenin karmaşık biçimde yapılandırıldığına dair kayıtların tartışmasız biçimde artmasıyla öne çıkmaktadır. Sanatsal üretimin yoğunlaştığı ve teknik olarak karmaşıklaştığı süreç, dönem topluluklarının alet çantası ve alet üretim tekniklerindeki farklılaşmalardan kullanılan hammaddelerdeki çeşitlenmelere, bölgeler arasında sürekliliği sağlamaya yönelik araçların geliştirilmesine, birbiriyle ilişkili birçok ögenin eş zamanlı varlığı, toplulukların yaşam biçimlerinin ve dolayısıyla ürettikleri kültürün farklı biçimde yeniden örgütlenmesi olarak değerlendirilmektedir. Kültürel modernlik birçok şeyin bileşkesidir. Sembolik düşünce ve sanat, sıklıkla bir arada ele alınmakla birlikte biri diğerinin doğrudan önkoşulu veya sonucu değildir. Sembolün, bir anlamı iletme işlevi nedeniyle biçim ve anlam bağlantısı gerekmektedir. Sanat ise biraz daha farklı bir konumdadır. Avcı-derleyici konar-göçer grupların, farklı iklim bölgelerine, çeşitlenmiş coğrafyalara uyumlanmasında, farklı gruplarla karşılaşarak ilişkilenede sembolik düşünce ve sanatın "birleştirici" olduğu ileri sürülebilir. Tarihöncesinde sanat günümüzde yüklenen "temel gereksinimler bittikten sonra ihtiyaç duyulan" bir şey olmaktan farklı olarak kültürel ayırımın kurucu ögesi gibi görünmektedir.

Mağara sanatında işlenen konular ağırlıklı olarak hayvan betimlerine odaklanmakta hayvanlar-yaşadıkları doğal çevreden koparılmış olarak betimlenmektedir. Başka bir anlatımla, tarihöncesi sanatını icra edenler hayvanları doğal hallerinden soyutlayarak insana özgü sembolik bir dünyada yeniden vücuda getirmiş ve bir anlamda yaban hayatını sembolik de olsa ehlileştirme için büyük adım atmış gibi görünmektedirler.

Arkeoloji yeni keşiflerin verileriyle kendini yeniden ve yeniden kuran dinamik bir bilim dalıdır. İspanya’da La Pasiega, Maltravieso ve Ardalas’taki açığa çıkarılan ve tarihlleme sonuçlarına göre Homo neanderthalensisler tarafından üretildiği düşünülen mağara duvar resimleri ve yeni keşfedilen kalıntılarla eski hipotezler gözden geçirilerek yenilerine kapı aralanmaktadır.

Kaynakça

- Arsebük, G. (1995a). 'İnsan', 'Evrım', 'Alet'. *Bilim ve teknik*, 332, 18-24.
- Arsebük, G. (1995b). *İnsan ve evrim*, Ege Yayınları.
- Atakuman, Ç. Karakoç, M. ve Gemici, H.C. (2019). Ölüyü gömmek ya da gömmemek: Paleolitik Çağ’da bedenin nesnelliği ve mekânsallığı. Ç. Atakuman (Ed.) *Arkeoloji’de Ritüel ve Toplum TAS 5*, içinde (77–110). Ege Yayınları.
- Azéma, M. (2006). La représentation du mouvement au Paléolithique Supérieur apport du comparatisme ethnographique à l’interprétation de l’art pariétal. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 103 (3), 479-505.
- Azéma, M. (2015). De l’image à la narration graphique à l’Aurignacien. *Aurignacian Genius 7. Art, technologie et société des premiers hommes modernes en Europe*. <https://doi.org/10.4000/palethnologie.850>.
- Balbín Behrmann, R. ve González J.J.A. (2009). Les colorants de l’art paléolithique dans les grottes et en plein air. *L’anthropologie*, 113, 559-601.
- Barnard, A. (2012). *Simgesel düşüncenin doğuşu*. (M. Doğan, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Bar-Yosef, O. (2006). Le cadre archéologique de la révolution du paléolithique supérieur. *Diogenes*, 2(14), 3- 23. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2006-2-page-3.htm>.
- Bar-Yosef Mayer, D. E. ve Bosch, M. D. (2019). Special Issue: Early personal ornaments-humans' Earliest personal ornaments: An Introduction. *PaleoAnthropology*, 19-23.
- Bar-Yosef Mayer, D. E., Vandermeersch, B.ve Bar-Yosef, O. (2009). Shells and Ochre in Middle Paleolithic Qafzeh Cave, Israel: Indications for modern behavior. *Journal of Human Evolution*, 56(3), 307-314.

- Baykara, İ. ve Dinçer, B. (2018). Yontma taş alet çalışma metodolojisi. S. Ünlüsoy, C. Çakırlar, Ç. Çilingirlioğlu (Ed.). *Arkeolojide Temel Yöntemler* içinde (315- 352). Ege Yayınları.
- Baykara, İ., Eren Kural, E., Açikkol Yıldırım, A. ve Agras, M. K. (2021). Kuzey Levant'tan bir orta paleolitik dönem yerleşimi: Üçağzlı II mağarası buluntuları. *Anadolu Araştırmaları*, (24), 1-31. doi: 10.26650/anar.2021.24.972358.
- Bogucki, P. (2013). *İnsan toplumunun kökenleri*. (C. Atay, Çev). Kalkedon Yayınları.
- Bracco, J. P. ve Montoyo, C. (2015). Le paléolithique supérieur en europe occidentale, de la construction des cadres classiques aux interrogations actuelles. J. Gagnepain (Ed.), *La Préhistoire de l'Europe occidentale, un bilan des connaissances à l'aube du IIIe millénaire* içinde (75-86).
- Brot, J. (2012). L'utilisation des reliefs naturels dans l'art pariétal paléolithique. J Clottes (Ed.), *L'art pléistocène dans le monde, numero spécial de préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI, 75-91.
- Chalmin, E., Menu, M., ve Vignaud, C. (2003). Analysis of rock art painting and technology of Palaeolithic painters. *Meas.Sci.Technol.14*, 1590–1597.
- Clottes, J. (2003). De 'l'art pour l'art' au chamanisme: l'interprétation de l'art préhistorique. *Revue pour l'histoire du CNRS*. <http://journals.openedition.org/histoire-cnrs/553> <https://doi.org/10.4000/histoire-cnrs.553>.
- Clottes, J. (2004). L'art rupestre dans le monde, https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/lart_rupestre_dans_le_monde.asp adresinden 16 Eylül 2020 tarihinde alınmıştır.
- Condemi, S. ve Savatier, F. (2020). Homo sapiens. Sürüden devlete milyon yıllık serüven. (F. Ezici, Çev). Say Yayınları.
- Davies, S. (2021). Behavioral modernity in retrospect. *Topoi*, 40, 221–232. <https://doi.org/10.1007/s11245-019-09671-4>.
- d'Errico, F. ve Stringer, C.B. (2011). Evolution, revolution or saltation scenario for the emergence of modern cultures? *Phil. Trans. R. Soc. B*. 366, 1060-1069. doi:10.1098/rstb.2010.0340.
- Djindjian, F. (2009). L'Art pariétal et l'art mobilier pour l'identification des territoires de peuplement dans le paléolithique supérieur européen: l'approche par les bestiaires” in symbolic spaces in prehistoric Art Territories. F. Djindjian, O. Luiz (Ed.) *Travels and Site Locations. Proceedings of the XV World Congress Vol. 40, Session C28, British Archaeological Reports (BAR) International Series* (3-20) içinde, Archaeopress.

- Feruglio, V. ve Robert, E. (2015). L'art paléolithique autour d'André Leroi-Gourhan, les chemins de la recherche, vers une ethnologie préhistorique? P. Soulier (Ed.) *André Leroi-Gourhan, "l'homme tout simplement"* içinde (159-172). Editions de bocard.
- Fritz C. ve Tosello G. (2015). From gesture to myth: artists' techniques on the walls of Chauvet cave, R. White, R. Bourrillon (Ed.), *Aurignacian Genius: Art, Technology and Society of the First Modern Humans in Europe, Proceedings of the International Symposium, April 08-10 2013, New York University, P@lethnology*, 7, 280-314.
- Fritz, C., Lenzen-Erz, T., Sauvet, G., Barbaza, M., López-Montalvo, E., Tosello, G. ve Azema, M. (2013). L'expression narrative dans les arts rupestres: Approches théoriques. Art rupestre. Des récits millénaires, *Les dossiers de l'archéologie* (358), 38-45.
- Fuentes, O. (2015). Image de soi en préhistoire. Essais sur les enjeux de la représentation humaine pour les sociétés magdaléniennes. J. Brancier, C. Rémeaud ve T. Vallette (Ed.) *Des vestiges aux sociétés: Regards croisés sur le passage des données archéologiques à la société sous-jacente* içinde (171-192). Éditions de la sorbonne, doi 10.4000/books.porsbonne.4883.
- Fuentes, O., Lepelé, J. ve Pinçon, G. (2019). Transferts méthodologiques 3D appliqués à l'étude de l'art paléolithique: une nouvelle dimension pour les relevés d'art préhistorique. *In Situ. Revue des patrimoines*, 39, 1-24 doi:10.4000/insitu.21510
- Gamble, C. (2014). *Arkeolojinin temelleri*. (D. Kayihan Çev.). Aktüel arkeoloji Yayınları.
- Gaussein, P. (2017). L'art mobilier au paléolithique supérieur: complexité de l'identité et des réseaux de Cro-Magnon. C. Gauvard (Ed.), *Appartenances et pratiques des réseaux* (36-49) içinde. Édition électronique du CTHS.
- Garate-Maidagan, D. ve Moro-Abadia, O. (2012). Faut-il renoncer au « style I » de Leroi-Gourhan ? Une révision critique des débuts de l'art paléolithique. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXVII, 67-79.
- Groenen M. (2000). L'Image de la femme et de l'homme dans l'art du paléolithique européen. nouvelles perspectives de l'écriture. *Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie*, XXII, 7- 41.
- Groenen M. (2016). Le Statut de l'animal dans l'art pariétal du paléolithique supérieur. S. Peperstraete, (Ed.). *Animal et religion* içinde (37-51). l'Université de bruxelles.
- Harmand, S., Lewis, J. E., Feibel, C. S., Lepre, C. J., Prat, S., Lenoble, A., Boes, X., Quinn, R.L., Brenet, M., Arroyo, A., Taylor, N., Clement, S., Daver, G., Brugal, J.P., Leakey, L. Mortlock, R.A., Wright, J.D., Lokorodi, S., Kirwa, C., Kent, D.V.

- ve Roche, H. (2015). 3.3-million-year-old stone tools from Lomekwi 3, West Turkana, Kenya. *Nature*, 521, 310-328.
- Hoffmann, D.L., Standish, C.D., García-Diez, M., Pettitt, P.B., Milton, J. A., Zilhão, J., Alcolea-González, J. J., Cantalejo-Duarte, P., Collado, H., Balbín, R.de, Lorblanchet, M. Ramos-Muñoz, J., Weniger, G.C. ve Pike, A. W. G. (2018). U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. *Science* 359, 912-915.
- Karlin, C. ve Pelegrin, J. (1997). Technologie. A. Leroi-Gourhan (Ed.), *Dictionnaire de la Préhistoire* içinde (1074). Quadrige/Puf.
- Kartal, M. (2015). Prehistorya (tarihöncesi) kavramı. *Anadolu Prehistorya Araştırmaları Dergisi*, 1, 145-162.
- Kolankaya-Bostancı, N. (2012). Anadolu'da erken prehistorik dönem kırmızı aşı boyası kullanımı. *Anatolia*, 38, 29-51.
- Kolankaya-Bostancı, N. (2019). Paleolitik Çağ'da ölüm ve sembolizm. A. M. Büyükkarakaya ve E. B. Aksoy (Ed.), *Memento Mori Ölüm ve Ölüm Uygulamaları* içinde (189-215). Ege Yayınları.
- Lewin, R. (1998). *Modern İnsanın Kökeni*. (N. Özüaydın, Çev.). Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Le Tensorer, J.M. (2006). Les cultures acheuléennes et la question de l'émergence de la pensée symbolique chez homo erectus à partir des données relatives à la forme symétrique et harmonique des bifaces. *Palevol* 5, 127-135.
- Langaney, A., Clottes, J., Guillaune, J. ve Simonnet, J. (2000). *İnsanın En Güzel Tarihi*. (E. Çaykara, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Leroi-Gourhan, A. (1983). *Les chasseurs de la préhistoire*. A. M. Métailie.
- Leroi-Gourhan, A. (1990). *Les religions de la préhistoire*. Quadrige/Presses Universitaire de France.
- Leroi-Gourhan, A. (1992). *L'Art pariétal langage de la préhistoire*. Jerome Millon.
- Lewis-Williams, J.D. (2019). *Mağaradaki zihin*. (T. Esmer, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Mar, D. (2021). Repartition géographique de l'art pariétal européen. <https://solutreen.forumactif.org/t130-3-2-1-repartition-geographique-de-l-art-parietal-europeen#263> adresinden 12 Aralık 2021 tarihinde alınmıştır.
- Ministère de la Culture, 2021. Art rupestre & Grottes ornées. <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Archeologie/Le-Centre-national-de-prehistoire/Art-rupestre-Grottes-ornees> adresinden 25 Kasım 2021 tarihinde alınmıştır.

- Mithen, S. (1999). *Aklın tarihöncesi*. (İ, Kutluk, Çev.). Dost kitabevi.
- Özbaşaran, M. (2019). Tarihöncesinin renk dünyasında kırmızı. Y. Ersoy, E. Koparal, G. Duru, Z. Aktüre (Ed.), *Arkeoloji ve Göstergebilim, TAS 3* içinde (21-32). Ege yayınları.
- Özdoğan, M. (2011). *50 Soruda arkeoloji (2.Baskı)*. Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Özdoğan, M. (2019). *Hammaddeden ustalara, tarihöncesi arkeolojisinde malzeme*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Özçelik, K. (2015). Türkiye’de üst paleolitik dönem: çeşitli yaklaşımlar ve problemler. *Anadolu prehistorya araştırmaları dergisi, 1*, 123-137.
- Paillet, P. (2015). Art et comportements symboliques au paleolithiques: Quelques points de vue actuels. J. Gagnepain (Ed.), *La préhistoire de l'europe occidentale, un bilan des connaissances à l'aube du IIIe millénaire* içinde (87-101).
- Pigeaud, R. (2017). L’Homme préhistorique et la mort. *Palevol 5*, 167-174.
- Renfrew, C. ve Bahn, P. (2017). Arkeoloji, kuramlar, yöntemler ve uygulama. (G. Engin, Çev.). Homer Kitabevi.
- Richard, N. (1993). De l’art ludique a l’art magique. *Bulletin de la société préhistorique française, 90*, 1-2, 60-68.
- Raphaël, M. ve Schaefer, C. (1974). Sur la méthode d'interprétation de l'art paléolithique. *Raison présente, 32*, 35-63. <https://doi.org/10.3406/raipr.1974.1706>
- Robert, É. (2012). Signes, parois, espaces. modalités d’expression dans le paléolithique supérieur ouest-européen. J. Clottes (Ed.), *L’art pléistocène dans le monde N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* içinde (1941-1958).
- Salmon, F., Ferrier, C., Lacanette D., Mindeguia, J.C., Leblanc J.C., Fritz, C., Sirieix, C. (2021). Numerical reconstruction of palaeolithic fires in the Chauvet-Pont d’Arc Cave (Ardèche, France). *J Archaeol Method Theory 28*, 604–616. <https://doi.org/10.1007/s10816-020-09484-5>.
- Savaş Güleç, E. (2016). İnsanlığın ilk göçleri. paleolitik çağ insanında mobilite. *Aktüel arkeoloji, kasım-aralık, 54*, 28-45.
- Sauvet, G. (1994). L’Art paleolithique, données et hypotheses. A. Fine, E. Perron, F. Sacco, (Ed.), *Psychanalyse et Préhistoire* içinde (167-182). Puf.
- Sauvet, G. (2015). A la recherche du temps perdu. Methodes de datations en art prehistorique. l’exemple des sites aurignaciens. *Aurignacian Genius: art, technologie et société des premiers hommes modernes en Europe, P@lethnologie*, 210-225.

- Sauvet, G. (2019). The life world of hunter-gatherers and the concepts of territory. *Quaternry International*, 503, 191-199.
- Sauvet, G. ve Wlodarczyk, A. (2001). L'Art parietal, miroir des societes paleolithiques. *Zephyrus*, 53-54; 217-240.
- Steele, T.E., Álvarez-Fernández, E. ve Hallett-Desguez, E. (2019). Special Issue: Personal Ornaments in Early Prehistory. A Review of Shells as Personal Ornamentation During the African Middle Stone Age. *PaleoAnthropology*, 24-51.
- Taborin, Y. (1998). L'art des premières parures. F.Sacco ve G. Sauvet (Ed.). *Le propre de l'homme Psychanalyse et préhistoire* (123-150) içinde. Delachaux et Niestlé.
- Taşkıran, H. (2012). Prehistorya; tarihöncesi arkeolojisi. N. Kazancı ve A. Gürbüz (Ed.) *Kuvaterner Bilimi* içinde (171-193). Ankara üniversitesi yayımları.
- Théry-Parisot, I. Thiébault, S., Delannoy, J. J., Ferrier, C., Feruglio, V., Fritz, C., Gely, B., Guibert, P., Monney, J., Tosello, G., Clottes, J. ve Geneste, J.M. (2018). Illuminating the cave, drawing in black: wood charcoal analysis at Chauvet-Pont d'Arc. *Antiquity*, 92, 362, 320–333.
- Tillier, A.M. (2009). *L'homme et la Mort. L'émergence du geste funéraire durant la préhistoire*. CNRS Edition.
- Valladas, H., Tisnérat-Laborde; N., Cacher, H., Kaltnecker, E., Arnold, M., Oberlin, C. ve Evin, J. (2005). Bilan des datations carbone 14 effectuées sur des charbons de bois de la grotte Chauvet. *Bulletin de la société préhistorique française*, 102(1) 109-113. <https://doi.org/10.3406/bspf.2005.13342>
- Vialou, D. (2009). L'Image du sens, en préhistoire. *L'anthropologie*, 113, 464-477.
- White, R ve ark., (2019). Still no archaeological evidence that Neanderthals created Iberian cave art, *Journal of Human Evolution*, <https://doi.org/10.1016/j.jhevol.2019.102640>
- Yalçınkaya, I. (1978). Taş devirleri sanatında teknik ve stil. *Ankara üniversitesi, dil ve tarih coğrafya fakültesi dergisi*, 29, 67-82.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

PERS İMPARATORLUĞU (AKHAİMENİD) DÖNEMİ ERKEK GIYİM KUŞAMI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Parvin GHORBANZADEH DİZAJI¹

ÖZ

Maddi kültür simgesi sayılan giyim, bir toplumun geleneklerini, göreneklerini, kültürlerini yansıtan önemli öğelerden biri sayılmaktadır. İlkel insanların korunma ve örtünme ihtiyacını gideren giyime, günümüzde cinsiyet, sosyal konum, eğitim düzeyi, kültür, inanç, yaşam görüşü gibi birçok konuda anlam yüklendiğine şahit olmaktayız. Kültürün en canlı belgelerinden biri olarak sayılan giyim, bir ülkenin, dönemin, kişinin ya da topluluğun özelliklerini yansıtmaktadır. Bu sebeplere dayanarak zengin bir sanat ve kültür anlayışıyla ilişkilendirilen Pers giyim tarzı özellikle Pers erkek giyimi, Doğu-Batı sanat ve kültürünün birleşiminin bir sonucu olarak düşünülse de kesinlikle kendine has bir tarz ve duruş sergilemektedir. Genel olarak Pers giyim kültüründe, kadın, erkek giyim tarzları arasında pek bir fark görülmemektedir. Bol ve rahat olan giyim tarzını saray elbisesi ve resmi elbise ve dar olan stili ise süvari üniforması olarak görmek mümkün. Diğer taraftan normal halkın arasında yaygın olan kıyafet tarzları farklılık göstermektedir, bu farklılıkları; şapka türlerinde, uzun elbiseler, alt gömlekler, pantolonlar ve Papuş diye bilinen bir tür terlik modellerinde görmekteyiz. Bu çalışmada Pers erkek giyimiyle ilgili, zengin bir literatür taraması yapılmış ve araştırma görsel kaynaklarla desteklenmiştir. Seçilen konunun Pers ve dünya kültür tarihi ile ilgili literatüre kaynak sağlaması ve katkı sunması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Akhaimenidler, Pers Erkek Giyimi, Persepolis, İskender Lahdi, Nakş-ı Rüstem, Susa

¹Öğretim Görevlisi Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID NO.: 0000-0001-8546-1233, parvin.gh82@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 11 Eylül 2021 **Kabul Tarihi:** 31 Aralık 2021

A REVIEW ON MEN'S CLOTHING IN THE PERSIAN EMPIRE (ACHAEMENID) PERIOD

ABSTRACT

Clothing, which is considered a pecuniary culture symbol, is considered as one of the important elements that reflect the traditions, customs and cultures of a society. Clothing that meets the need for protection and covering of primitive people, seems to have meanings in many subjects such as, social position, gender nowadays, education level, culture, belief and outlook on life. Also its reflects the characteristics of a country, period, person or community, which is considered one of the liveliest documents of cultures. For these reasons, Persian clothing style, which is associated with a rich understanding of art and culture, especially Persian men's clothing, although it is thought of as a result of the combination of East-West art and culture, it definitely exhibits a unique style and stance. In general, in Persian clothing culture; Without seeing much difference between men's and women's clothing styles; It is possible to see the loose and comfortable clothing style as the palace and official dress, and the tight style as the cavalry uniform. On the other hand, the common clothing styles among the people differ with each other. These differences are in hat types, long dresses, bottom shirts, trousers and a kind of slipper models known as PAPUSH. In this research, a rich literature review on Persian men's clothing was made and enriched with visual sources. The chosen topic is important in terms of creating a source and contributing to the relevant literature in terms of Persian and world cultural history.

Keywords: Achaemenids, Persian Men's Clothing, Persepolis, Iskender's Sarcophagus, Naqsh-i Rستم, Susa

Giriş

Günümüze kadar ulaşan tüm tarihi eserlerin, geçmiş kültürlerin karakteristik yansımaları olduğu düşünülmektedir. Örneğin Hitit, Mısır, Maya ve Aztek medeniyetlerine ilişkin belgeler incelendiğinde o çağlara ait giyim tarzları ve bu medeniyetlerin toplumsal kültürleri hakkında bilgi sahibi olmak mümkün olmaktadır. İnsanoğlu Buzul Çağ'ının zorlayıcı iklim şartlarından korunmak ve yaşam fonksiyonunu arttırmak amacıyla kemikten yapılmış ilk dikiş iğnesini icat etmiştir. Ardından tarıma uygun hale gelen doğa şartları ve artan yaşam kalitesi giyim tarzını da etkilemiştir. Tarımla tanışan atalarımız, tohumları evcilleştirerek önce buğdayı gıda olarak kullanıp, sonrasında pamuk ve keten yetiştirerek ilkel el tezgâhlarında kumaş dokumuş böylelikle moda tarihimizi başlatmışlardır. Zaman geçtikçe modanın da bazı amaçlar güttüğü ve çok da masum olmadığı görülmüştür. Aslında giyim ve moda, doğal şartlar, iklimsel koşullar, kültürel, sosyal, ekonomik ve dini faktörlere göre yüzyıllar boyunca değişimlere uğrarken bu süreçte toplum içerisinde belirleyici bir sosyal statü temsili olarak görünerek toplumun sınıflandırılmasına sebep olmuştur. Örneğin Mısır kültürüne bakıldığında; özellikle Yeni Krallık yönetiminde, statü belirleyen ve kalasiris adı verilen farklı bir giyim tarzı geliştiğini görmekteyiz ve bu giyim tarzlarının yönetimlerin denetimi altında değiştiğine dair belki tarihin ilk önemli örneği sayılmaktadır. Giyim statü belirleyiciliği 14. yüzyıl Fransız saray soyluları döneminde ortaya çıkmış, bu olgunun sınıf farklılığını denetlediği tespit edilmiştir ancak bu farklılık Avrupa kıtası ile sınırlı kalmamıştır. Çeliksap'a (2015) göre "...özellikle 1600-1868 yılları arasında uzak Asya kıtasında Japonya'da Tokugawa dönemine ait kaynaklarda, kimono ve ipek kumaş giymeyi yasaklayan, toplumun farklı kesimlerine de kısıtlamalar getiren kıyafet yönetmeliğinin yürürlükte olduğunu görebiliriz" (s. 59). Eski İran geleneğine bağlı olarak eski Fars kültüründe kıyafetlerin statü göstergesi olduğunu ve sınıf farklılığını kıyafetlerin renklerine göre düzenlendiğini görmek mümkündür. Bu dönemdeki kıyafetlerin rengi, halkın hangi sosyal sınıfa ait olduğunun belirleyici bir faktörü olarak karşımıza çıkmaktadır ve askerlerin kırmızı, rahiplerin beyaz, çiftçilerin ise mavi cübbe ve üniforma giymeleri gerektiği düşünülmektedir.

Araştırmanın evrenini, Ahameniş İmparatorluğu'na ait karakteristik özellikleri taşıyan Pers erkek giyim tarzı oluşturmaktadır. Araştırma, Pers erkek giyimiyle ilgili, Pazirik mezarlarındaki gerçek giysi kalıntıları, Akhaimenid mühürleri, İskender Lahdi, Persepolis (Taht- 1 Cemşid) ve Nakş-ı Rüstem'deki taş kabartmaları, Behistun Yazıtı, İran Susa'da bulunan sırlı tuğla kabartmaları ve tarihi mektupları zengin bir literatür taraması kapsamında incelemeyi hedeflemektedir. Seçilen konunun Pers ve dünya kültür tarihi bakımından ilgili literatüre katkı sağlaması umulmaktadır.

Akhaimenid ve Pers İmparatorluğu

MÖ 6. yüzyılda temelleri atılan Pers İmparatorluğu'nun Asya, Anadolu, Mısır ve Kıbrıs'ı içine alan geniş bir hâkimiyet sahası bulunmaktaydı. İran'ın gerçek tarihi, MÖ 9. yüzyılda Akkadlı Samiler ile Batı İran sakinleri olan Ariler arasındaki savaşlardan bahsedilmesi ve başkenti Hagmatana (Yunan Ecbatana, günümüzde Hemedan olarak bilinmekte; isim ilk başta 'buluşma yeri'ni belirtmiştir) olan Med Krallığının MÖ 8. yüzyıl sonu, 7. yüzyıl başında kurulması ile başlamaktadır. Esas olarak iki bilim adamı, Alman Ferdinand Justi (1837-1907) ile Çek Justin Vaclav Prašek'in (1853-1924) çalışmaları sayesinde İran'daki en eski Ari güçler olan Medlerin ve onların daha da meşhur olan halefleri Perslerin tarihi, bizim için sadece genel hatlarıyla değil, çok sayıdaki ayrıntıları ile belirgindir. Perslerin tarihi yerleşimine bakıldığında, ikinci binyılın son yüzyıllarında ve MÖ birinci binyılın ilk yüzyıllarında, Hint-Avrupa halklarından oluşan grupların Orta Asya'yı geçip ve İran'ın her yerine dağıldıklarını görmekteyiz. İran tarihinde, Medler olarak adlandırılan güçlü ve büyük bir grubun İran platosunun batı ve kuzeybatısına göçmüş kısa süre sonra yaşam alanlarının coğrafi alanına Medler ülkesi demişlerdir (Fry, 2014, ss. 85-103; Girshman, 1995, ss. 87-65; Omsted, 1993, ss. 39-26). Persler Aryan ırkından gelen başka yeni göçmenler sayılmaktaydı ki Medler ile yan yana Orta Asya'dan Zagros Dağları'na kadar ilerleyerek Urmiye Gölü'nün batı ve güneybatı kısımlarına yerleşmişlerdir. Çeşitli Pers kabileleri, MÖ sekizinci yüzyılda Asur ve Urartu baskısı sonucu güney İran'a göç etmiş ve o zamandan beri Perslerin ülkesi olarak adlandırılan bölgeye dağılmışlardır (Dandamayev, 2002, ss. 17-18; Hintz, 2001, ss. 51-63).

Porada (1985), "Genel olarak Yakın Doğu sanatında halklar arasındaki farklılaşmanın daha çok kıyafet temelinde yapıldığını" vurgulamaktadır (s. 822). Yakın Doğu'nun eski halklarının pileli etekler, sarılmış üst giysiler ve tuniklerden oluşan gevşek veya dökümlü kostüm stillerini tercih etikleri düşünülmektedir. MÖ 2. binyılın sonlarında göç eden Persler, iklimin keskin bir şekilde dalgalandığı ve yaşamın sığır yetiştiriciliğine ve özellikle savaşta at kullanımına bağlı olduğu Avrasya'da geliştirilmiş olan bir kostümü yanlarında getirmişlerdir (Houston, s. 160; Widengren, ss. 228-41). Uzun bir şapka, dar deri ceket, pantolon, uzun kollu bir palto ve botlardan oluşan bu giyim tarzı; zamanla Persler tarafından, değiştirilerek benimsenmiştir (Walser, 1966, s. 72). Bu nedenle bazı bilim adamları ve tarih araştırmacıları ve özellikle de Schoppa (1933, ss. 46-48), bazen bu stile "Fars kostümü" ve Orta Asya kökenli elbiseye de "Medler kostümü" adını vermişlerdir. Ancak bu tanımlamalar her zaman doğru değildir. Örneğin; Hinz (1969), "Perslerin" alışkanlıkla "Med" kıyafeti giydiğini ve buna örnek olarak; Persepolis'ten bir mühür baskısına işaret ederek, Kiros I'in (yaklaşık MÖ 630) dar bir kostüm içinde, bir süvari olarak tasvir edildiğini gösterir (s. 53). Başka bir örnekte ise; Limyra'lı Ahameniş prensi Artimas (genç Kiros'un kuzeni) mühründe (yaklaşık MÖ 401 tarihli) benzer şekilde temsil edilmektedir (Shahbazi, 1975, s. 120) ve Darius'un mezarında onun silah taşıyıcısı Aspačanā, Herodot'un da özellikle "Farsça" olarak tanımladığı "Medler" elbise tarzını giymektedir (Schmidt, 1953, s. 86; Herodot, 2015, s. 70). Bu nedenle Pers giyim kültüründe giyim tarzı tek başına bir milli gösterge olarak ele alınmamaktadır; bol,

dökümlü stildeki elbise "mahkeme elbisesi", dar kesim tarzı olan elbise ise "süvari kostümü" olarak bilinmektedir (İdem, 1973, ss. 22-116; Porada, 1985, s. 815). Persler kısa bir zaman dilimi içerisinde kendi çağdaşları karşısında büyük bir imparatorluk kurmuş olsa da meydana gelen iç hadiseler neticesinde kendi sonunu da hazırlamışlardır diyebiliriz. Çünkü geniş bir coğrafyaya hükmederken oluşturduğu güçlü merkezi sistemin çökmesi, ekonomik olarak zayıflaması, sosyal sebeplerin çoğalması ve ortaya çıkan bu kötü gidişata engel olunamaması, yönetsel açıdan birtakım sorunları da beraberinde getirmiştir. Yılmaz'a (2020) göre, devam eden bu olumsuz iç hadiseler ve etkenler krallık için sonun başlangıcı olmuş ve bu gidişat Büyük İskender'in açtığı savaş neticesinde, Persleri tamamen ortadan kaldırmasına kadar devam etmiştir (s. 425).

Akhaimenidler ve Giyim Tarzları

Giysilerin yapımında bir toplumun ulusal kültürünün çok etkili olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla giyimin yapımında kullanılan malzemeler, renk ve biçimi ve onu tamamlayan aksesuarları bu toplumsal ya da ulusal kültürü dışa yansıtan en belirgin ölçütlerden saymak mümkün. Erden (2005) bu konuya değinerek toplumların kültürel ve ekonomik yapılarındaki değişmelerin, giysilerin farklı niteliklere kavuşmalarına; fonksiyonunun geniş kapsamlı boyutlar kazanmalarına neden olduğunu düşünmektedir.

Giysi, insanlığın yaşamında önemli bir yer tutan zengin içerikli kültürel bir olgudur. Başlangıcında çeşitli doğüstü güç ve doğal etkenlerden korunma amacı olarak doğmuş ve gelişmiştir. Zamanla, iklim farklılıkları teknolojik gelişmeler, toplumların kültürel ve ekonomik yapılarındaki değişmeler, giysilerin farklı niteliklere kavuşmalarına, fonksiyonunun geniş kapsamlı boyutlar kazanmalarına neden olmuştur (ss. 10-11).

İnsanoğlunun varoluşuyla birlikte, öncelikle doğa koşullarından korunmak amacıyla ortaya çıkan giyim, ilkel toplumdaki çağdaş topluma geçerken önemini fazlaca arttıran bir olgudur (Tezcan, 2019, s. 255). Yapılan araştırmalarda insanlığın ilk kez son Buzul Çağı'nda yaşanan ve Paleolitik adı verilen dönemde vücudunu örtme, daha doğrusu giyim ihtiyacı hissettiği ortaya konulmuştur (Bursalıgil, 2009, s. 6). Tarihi eserlerdeki giyim kuşam örnekleri bize, Pers erkek giyim kuşamı üzerinden sosyal bir değerlendirmeyi sunarak, bu değerlendirme içinde soylu, orta sınıf ve askerlerin giyim tarzlarına dikkat çekmektedir. Doğan'a (2011) göre "Giyim kuşam, toplum yaşamında meydana gelen siyasi, sosyal ve ekonomik değişimlerin gözle görünür boyutunu ortaya koyan maddi bir kültür unsurudur."

Ayrıca kültürlerin en canlı belgelerinden sayılan giyim, bir ülkenin, dönemin, kişinin ya da topluluğun özelliklerini yansıtmaktadır. Bu sebeplere dayanarak zengin bir kültüre sahip olan Pers İmparatorluğu, Akhaimenidler döneminde kendilerine has kıyafetleri ve aksesuarları oluşturmuştur. Zengin bir sanat ve kültür anlayışıyla ilişkilendirilen Pers giyim tarzı, Doğu-Batı sanat ve kültürünün birleşiminin bir sonucu olarak düşünülse de kesinlikle kendine has bir tarz ve duruş sergilemektedir. Akhaimenidler farklı etnik gruplar arasında barış ve anlayış yaratarak bilgi ve kültürü yaymışlardır, mağlup milletlerin özgürlüğünü, "Evrensel İnsan Koruma Hakları Beyannamesi" olarak görmek

mümkündür (Koch, 1997). Böylelikle hükmettikleri toplumlara, özgürlük, refah ve başarıyı yaymışlardır. Sağlanan yüksek yaşam kalitesi sonucunda halk gönül rahatlığıyla dış görünüşüne önem vermiş ve neticesinde çeşitli giyim tarzları ve süslemeler ortaya çıkmıştır. Ayrıca Persler giyimlerin uyumuna büyük önem verdiklerinden dolayı kullanılan kumaş kalitesi ve rengi de onlar için çok önem arz etmiştir.

Akhaimenidlerin sanatı, friz kabartmaları, metal işleri, sarayların dekorasyonu, sırlı tuğla duvarcılık, ince işçilik (duvarcılık, marangozluk vb.) ve bahçeciliği içerir. Yargılama ve savaş sanatında hayatta kalanların çoğunu anlatan anıtsal heykel, her şeyden önce kabartmalar, çift hayvan başlı Pers sütun başlıkları ve Persepolis'in diğer heykelleridir. Eski zamanlardan günümüze gelen Pers sanatının hayatta kalan anıtları, insan figürüne (çoğunlukla erkek ve çoğu zaman kraliyet) ve hayvanlara odaklanan bir gelenek yarattığı için dikkat çekicidir (Cotterell, 1993, ss. 161–162). Genel olarak Pers giyim kültüründe, kadın, erkek giyim tarzları benzerdir, görülen tek fark, göğüs üzerindeki süslemeler ve yakanın şeklindedir. Dış görünümün bu eşitliği, Pers halkı arasındaki cinsiyet eşitliğinin bir göstergesi olarak da gösterilmektedir. Bu eşitliği halk arasında kullanılan süslemelerde de görmek mümkündür. Örneğin, Pers erkekleri eşleri gibi altın ve gümüş küpeler, bilezikler, kolyeler, kol bantları takarak süsleniyorlardı. Kuşkusuz Perslerin giyim, kuşam ve süsleme tarzları onların hükmettikleri çeşitli milletlere bir güç göstergesi ve üstünlük simgesi olarak da düşünülebilir. Bu nedenle heykeltıraşlar ve taş ustaları, Persepolis, Pasargad² vb. mekânlarda ürettikleri eserlerde farklı etnik grupların saç ve yüz makyajına, süslemelerdeki ve giyim tarzlarındaki benzerliğe çok daha önem verip dikkat ederek aslına çok yakın çalışmaya özen göstermişlerdir. Örneğin Strabon (2012) Antik Anadolu Coğrafyası adlı eserinde, Pers kadın erkek figürlerinde hiç çıplak vücuda rastlanmamasının nedenini Pers kültüründe çıplak vücudun gösterilmesinin ahlaki bir davranış olarak görülmesine bağlamaktadır. Ayrıca Schoppa'ya (1933) göre; Medler ve Akhaimenidler imparatorluğunda, halklarının giydiği elbiseye ilişkin bilgiler esas olarak erkek kıyafetleri ile ilgilidir (ss. 55-70). Bu nedenle Akhaimenid döneminin giyim tarzını ve özelliklerini incelediğimizde erkek giyim tarzını ele almamız özellikle önem kazanmaktadır.

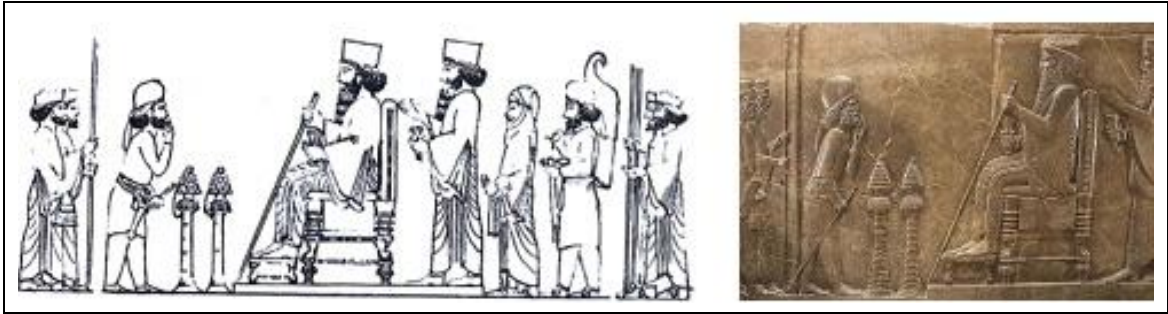
Alman araştırmacı ve İranoloğu Profesör Hyde Marie Koch (1997), kitabında Pers giyim tarzı hakkında, Apadana³'nın "Doğu Merdivenleri" tasarımını ele alarak şöyle yazmaktadır: "Elamitler, 'dökümlü' etekli uzun bir elbise giyerler. Bu, Perslerin saray elbisesinin kalıbı olan elbisenin aynısıdır" (s. 117) (Görsel 2). Verilen resim örneklerine dikkat edip karşılaştırdığımızda Elamitler ve Perslerin elbise tarzının aynı olduğunu ve sadece şapka tarzlarında farklılıklar olduğunu görmekteyiz (Görsel 3).

² *Pasargad veya Pasargaday*, Akhaimenid hanedanının ilk başkenti olan antik kenttir.^[1] Bugünkü İran'ın güneybatısında, Persepolis'e 78 km, Şiraz'a 130 km uzaklıktadır.

³ İran'ın Persepolis kentinde bulunan büyük bir hipostil salonudur. Büyük Darius'un orijinal tasarımının bir parçası olarak, MÖ 6. yüzyılın ilk yarısında Persepolis şehrinin en eski yapı evresine aittir. <https://en.wikipedia.org/wiki/Apadana>



Görsel 2. Bir grup Elamite erkekleri, Temsil Grubu, MÖ 6.- 5. yüzyıl. Persepolis (Apadana Sarayı'nın Doğu Merdivenleri), Heide-Marie Koch'un kitabından çizim örneği. (<https://vadiye.com/times/clothing-history/>)



Görsel 3. Darius ve Pers erkekleri, Persepolis, Darius'un doğuşu, MÖ 6. ila 5. yüzyıllar. İran Ulusal Müzesi, Tahran'daki ana kabartmaya dayanan tasarım. (<https://vadiye.com/times/clothing-history/>)

İran'ın nüfusuna, Perslere yakın olan Medlerin ve İlamilerin de dâhil edilmesi ile bu coğrafyanın bin yıllık zengin bir kültüre ev sahipliği yaptığı düşünülmektedir (Sykes, 2010).

Pers Erkeklerin Giyim Tarzı

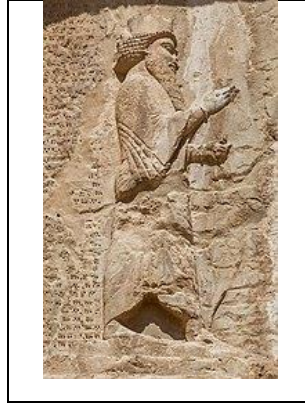
Güngör'e (2013) göre, giyim olgusu temelde insanın dış etkilerden korumak ve örtünmek amaçlı ortaya çıkmasına rağmen zamanla vücudu saran onunla bütünleşen bir yapıya dönüşmüştür (s. 210). Bu dönüşüm Pers giyim kültüründe de kendini özgün bir tarzla göstermiş özellikle erkek kıyafetlerinde kendi zamanının moda olgusunun oluşmasına katkıda bulunmuştur. Örneğin Yakın Doğu'nun eski erkekleri, pileli etekler, vücudu saran pardösüler ve toniklerden oluşan bol giysiler giymeyi tercih ediyorlardı.

Shahbazi'ye (2012) göre; genel olarak Akhaimenid imparatorluğunun halklarının erkek kıyafetleri beş kategoriye ayrılabilir:

“*Saray Kıyafetleri*”: Persler ve Elamitler'in kıyafetleri. “*Süvari Üniforması*”: İranlılar ve bağlı gruplar olarak bilinen: Medler, Ermeniler, Kapadokyalılar, Partlar, Belhiler, Aryanlar, Zarangiler, Ara Hozisler, Sogdiler, Harezmiler, Scudryiler ve Citilerin kıyafetleri. Kısa Bir Tunik ve Önü Açık Bol Bir Manto İçeren “*Yunan*” Stili: Kariler, Lidyalılar, İyonyalılar ve Yunan Adaları sakinleri tarafından giyilen kıyafet tarzları. Mantolu veya Mantosuz Bir Etekten Oluşan “*Hint*” Stili: Hintliler, Gandariler, Sagartiler ve Mekanlar tarafından giyilen kıyafet tarzları. Diz veya Ayak Bileklerine Kadar Uzanan

Uzun Bir Elbise ve Bir Pelerinden Oluşan “Ova Sakinlerini Kıyafetleri”: Bu tarz elbiseyi Araplar, Asurlular, Babilliler, Mısırlılar, Libyalılar ve Nubyalılar’ın üzerinde görmek mümkün (s. 82).

“*Saray Kıyafetleri*” ve “*Süvari Üniforması*” tüm bu giyim tarzları içerisinde belirgin bir yere sahiptir. Yukarıda ki çeşitli halkların kıyafet tarzlarını ve bu tarzların taşıdığı özelliklerin görselini İran’ın Fars eyaletinde bulunan, bir arkeolojik site ve büyük Darius’un da mezarı olarak bilinen Nakş-ı Rüstem’de görmek mümkündür (Görsel 4-5). Bu muhteşem tarihî eserde Darius’un figürü büyük bir kaya parçası üzerinde oyulmuştur ve hemen altında onun tahtını taşıyan farklı milletlerin temsilcileri bulunmaktadır (Görsel 5).

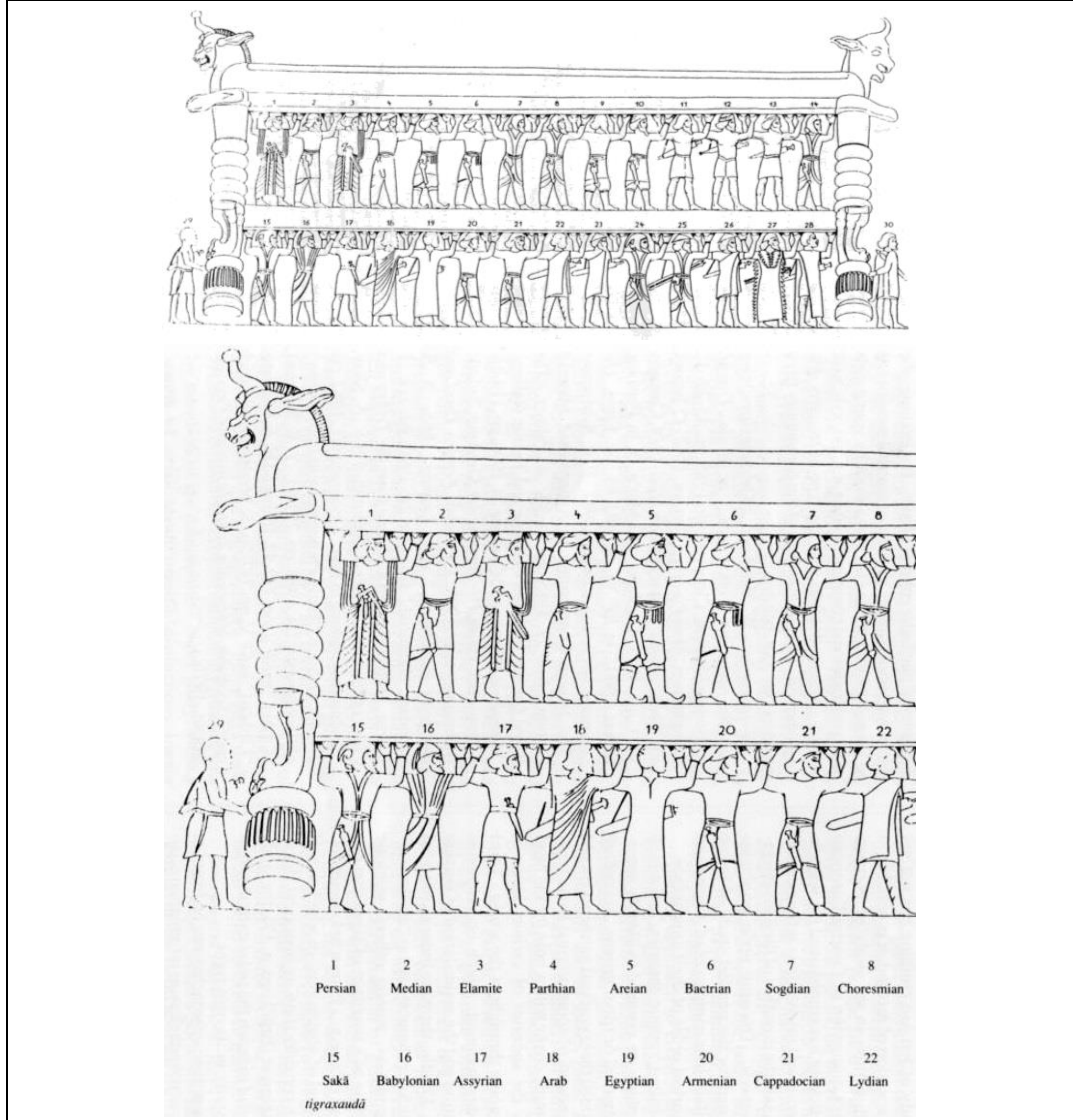


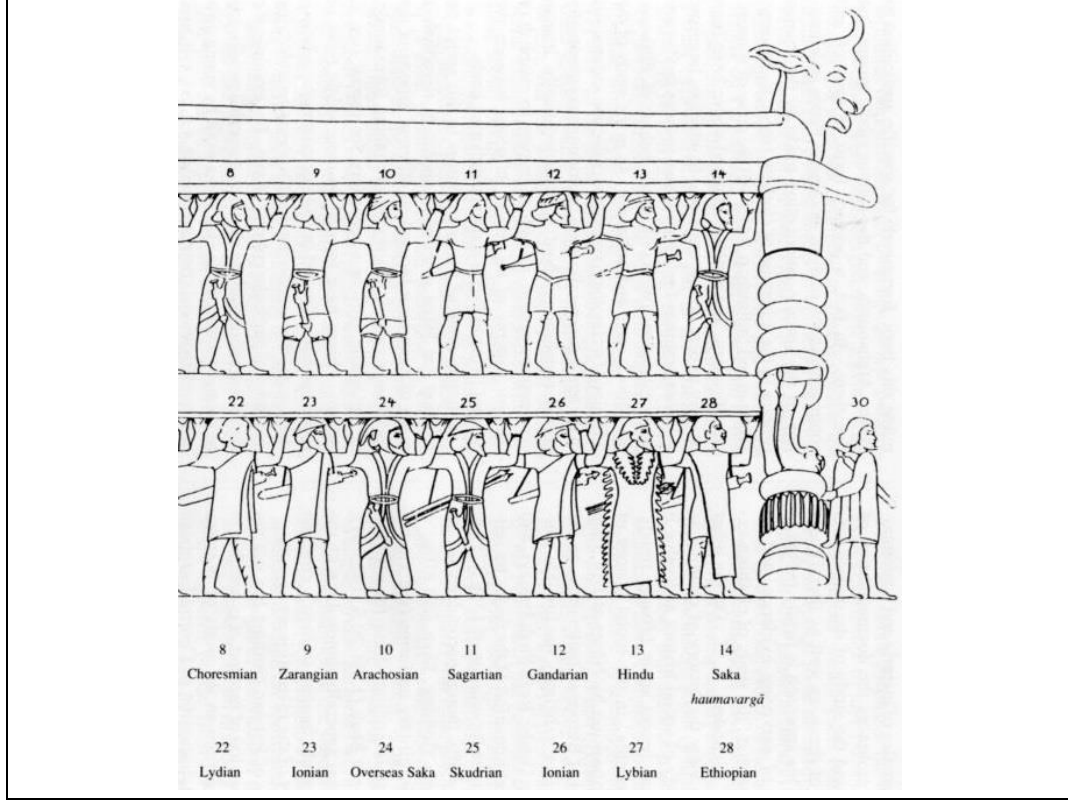
Görsel 4. Büyük Darius’un Mezarı, MÖ 490, Taş Kabartma Çalışması, Nakş-ı Rüstem (Farsça: نقش رستم Næqş-e Rostæm), İran. Fars eyaleti. (https://tr.esc.wiki/wiki/Tomb_of_Darius_I)



Görsel 5. Nakş-ı Rüstem, MÖ 490, İran, Fars Eyaleti (https://tr.esc.wiki/wiki/Tomb_of_Darius_I)

Bu taş kabartma çalışmasında çeşitli milletlerin giyim tarzını daha net bir şekilde görmek mümkün. Mezarın cephesinin sol üst köşesinde, "DNA yazıt" (Darius Naqsh-i Rostam yazıtı) olarak tanılan yazıtta, sırayla soldan sağa Darius’un tahtını taşıyan milletlerin isimleri şöyle yazılmıştır: Pers- Med- Elami- Part- Arian- Baktri- Sogdi- Koresmi- Zarangya- Arakosler- Sagarti- Gandaryalı- Hindu- Saka (Hintçe: Haumavarga)- Saka (Özbekçe: Tigraxauda)- Babil- Asur- Arap- Mısır- Ermeni- Kapadokyalı- Lidyalı- Lonya- Overseas Saka- Eskudri- Lonya- Libya- Etiyopyalı (Görsel 6).





Görsel 6. Büyük Darius'un Mezarı, MÖ 490, "DNa yazıt" (D arius Naqsh-i Rostam yazıt a), taş kabartma çalışması üzerinden yapılan çizim örneği, Nakş-ı Rüstem (Farsça: نقش رستم Næqş-e Rostæm), İran, Fars eyaleti (https://referenceworks.brillonline.com/media/o_a/EIRO/v5f7a014_f1_300.jpg)

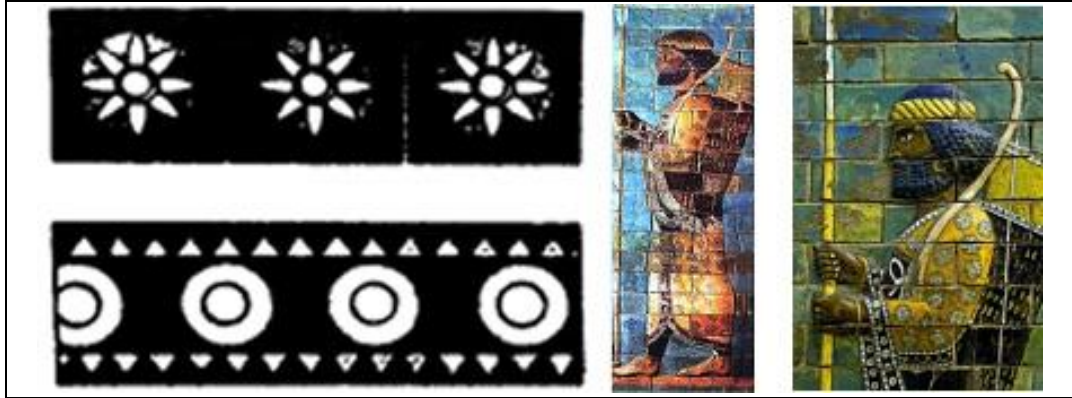
Antik İran geleneğinde üç toplumsal tabakanın kostümlerinin renklerine göre farklılaştığı bilinmektedir: bazı Ahameniş anıtlarında temsil edilen kraliyet figürlerinin ve devlet adamlarının kıyafetlerinde farklı renk izleri tespit edilmiştir (Lerner, 1971; İdem, 1973; Schmidt, 1953, s. 80). Böylece Savaşçıların kırmızı, rahiplerin beyaz, köylülerin ise mavi giydikleri düşünülmektedir. Diğer taraftan, Kral, üç sınıf üzerindeki otoritesini simgelemek için; mavi, beyaz ve kırmızı renklerde bir atkı giydiğini işaret etmektedir (Hinz, 1979, s. 61).

Gheibi (2005), Pers erkek giyimini yedi parçadan oluştuğunu anlatmaktadır⁴(ss. 113-137).

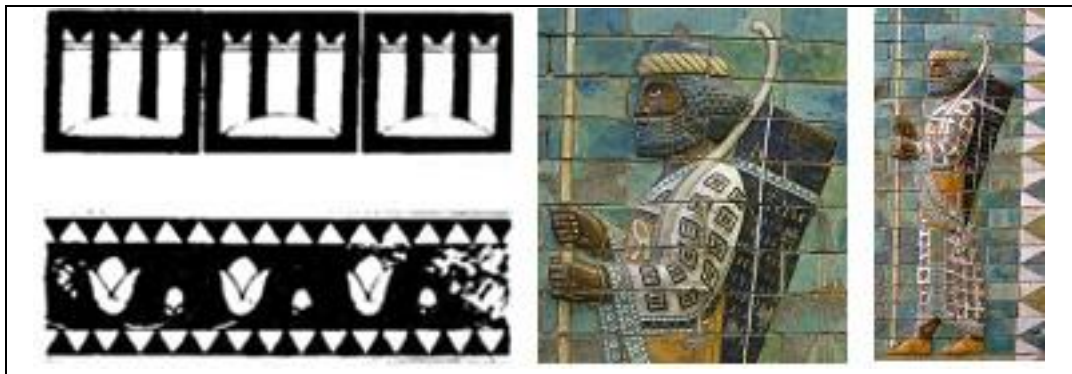
- Gömlek (Candice, Kendis)
- Pelerin (Şenel)
- İç Çamaşırı (Zir Pooş)
- Başlık ve Şapka Türleri
- Pantolon
- Ayakkabılar
- Süslemeler ve Ziyet Eşyaları

⁴ Bu çalışmada ziyet eşyaları hariç diğer 6 parça üzerine yoğunlaşmıştır.

Önceden de değinildiği üzere Persler bu tarz giyimleri Medler'den almış olup ve zamanla değişimler yaparak kendilerine özgün bir tarz yaratmış ve tüm dünyaya tanıtmışlardır. Gheibi'ye (2005) göre; erkek ve kadın giyimi arasındaki tek fark göğüsteki süslemeler ve yakanın şekliydi ki bu da dönemin kadın giyimi ile erkek giyimi arasında küçük bir fark yaratabilmiştir. Bu dönemde moda sektörünün gelişimiyle, ister istemez giyim sektörünün temel malzemesi olan kumaşların kalitesi de artmış, bu sayede tekstil endüstrisinin de gelişimiyle, toplum arasında dokumacılık önemli bir gelir kaynağı olarak bir meslek haline gelmiştir (s. 111). Bulunan gerçek kumaş örneklerinde (Pazyrik mezarlarında) çeşitli iplerden ve farklı renklerde dokunulan kumaşlar görmekteyiz öyle ki araştırmacılar Akhaimenid dönemindeki kurulan tekstil atölyelerinde, ipek üretiminin bulunduğunu düşünmektedirler. Çeşitli desenlerdeki bu ipek giysiler arasında bazen altın ve gümüşten iplikler, kumaşlar görülebilmektedir. Elbette çoğu kumaş, mor, turuncu ve kahverengi renklerle, pamuk ve ketenden yapılmakta çoğunlukla da dini ve sembolik olan nilüfer çiçekleri vb. ile süslenmekteydi. Bunun örneklerini Pers Askerlerinin uniformalarında da görmek mümkündür (Görsel 7-8).



Görsel 7. Pers Okçu Askerlerin Desenli Kostümü, MÖ 4. ila 5. yüzyıllar, Sırlı Tuğla Kabartma Çalışması, Berlin'deki Babylonian Processional Way Bergama Müzesi Antik Yakın Doğu Müzesi (Vorderasiatisches Müzesi), İran, Susa. (<https://conocedeculturas.com/c-arte/arte-persa/>)



Görsel 8. Pers Okçu Askerlerin Desenli Kostümü, MÖ 4. ila 5. yüzyıllar, Sırlı Tuğla Kabartma Çalışması, Berlin'deki Babylonian Processional Way Bergama Müzesi Antik Yakın Doğu Müzesi (Vorderasiatisches Müzesi), İran, Susa (<https://conocedeculturas.com/c-arte/arte-persa/>)

Tekstil endüstrisi Antik İran kültüründe özellikle Medler döneminde oldukça gelişim göstermiştir. Medler dönemine ait çeşitli keten, pamuk, ipek ve çeşitli desenli kumaşlara rastlanmaktadır. Hekmet'e (1971) göre,

Antik İranlılar yavaş yavaş tekstil endüstrisinde ustalaştılar, öyle ki Medler döneminde bu endüstrinin bilimsel ve akademik yönü çok gelişmiş olup kendisi bir bilim dalı haline gelmiştir... Tekstil ve tekstil endüstrisindeki bu gelişme, İranlıların tekstil konusundaki bilgi ve birikimlerini adım adım gelecek nesillere öğrettiği gerçeğine ışık tutuyor. İranlılar bu sektörde o kadar gelişmişlerdi ki, bu kumaşlardan bazıları, özel kalite ve zarafetleri nedeniyle komşu ülkeler ve diğer ülkelerde çok sayıda alıcı buluyordu (ss. 275-279).

Üst Gömlek (Candice, Kendis)

Pers devletinin ilk kuruluş zamanının resmi elbisesi sayılan, çok sade ve tek parça olan bu elbise aslında perslerden önce hükmeden Medler'in giydiği elbisesinin aynısıdır. İkisi arasındaki tek fark perslerin elbisesinin Medler'in elbisesinden daha uzun tasarlanmış olmasıdır. Willcox'a (1993) göre, "Bu tuhaf kıyafetleri hangi gruba atfettiğimizi bilmek zor; Elbisenin ana unsurları, kollu veya kolsuz bir veya iki kemerli önü kapalı bir tonik, uzun kollu olan uzun bir bornoz ve kollu veya kolsuz değiştirilebilen önü açık bir kaban bulunmaktadır" (s. 21).



Görsel 9. İki Med askeri İranlı aristokrat ile birlikte; Brown ve Snieder tarafından çizilen ve yazılan; "Farklı Halkların Kostümleri" kitabından (<https://vadiye.com/times/clothing-history/>)

Persler iktidara geldikten sonra kullanılan bu kıyafet tarzı zamanla değişikliklere uğramıştır. Kiroş iktidara geldikten sonra, askerlerin savaş esnasında gerekli çevikliğe sahip olabilmeleri için kıyafetlerin tasarımında değişikliğe gitmiştir (Gheibi, 2005, s. 115). Bu nedenle önce İran kıyafetlerini etek ve yelek olmak üzere iki parçaya ayırmış daha sonra Medler'in kıyafetlerini (tunik ve pantolon) Persler arasında popüler hale getirip, Pers kıyafetlerine törensel bir görünüm kazandırmıştır. O andan itibaren bu cübbeler veya Kendisler toplumun üst sınıfları tarafından altın ve gümüş işlemeli mor renkte, alt sınıflarda ise kırmızı ve turuncu renklerde kullanılmıştır (Görsel 9).

Ziyapour (1970), Perslerin giydiği Kendis'i iki parça olarak şöyle anlatır: "Taş kabartmalarından kalan kalıntılar ve örnekler göre Perslerin elbiseleri pelerine benzer bir üst ve bir pileli etekten (iki tür etek tasarımı olarak) oluşuyor ki bel kısmında deri bir

kemer süslemesiyle tamamlanıyor” (s. 33). Perslerin kullandığı elbise tarzlarının tek parça yahut iki parça olması ile ilgili tartışmalar bulunmaktadır. Gheibi (2005) Perslerin giyim tarzından şöyle söz eder:

Unutulmamalıdır ki Persepolis, Susa ve Bistun taş kabartmalarında Perslerin giydikleri elbiselerde üst kısmının etekten ayrı olduğuna dair herhangi bir kanıt bulunmamaktadır. Özellikle Susa'daki Ölümsüz Asker'in taş kabartma örneklerine bakıldığında, görünen üniformalarının tasarımında arka kısmı ile ön kısmı tek bir parça görülerek etekten sadece bir kemerle ayrıldığını göstermekteyiz (ss. 121-122) (Görsel 10).

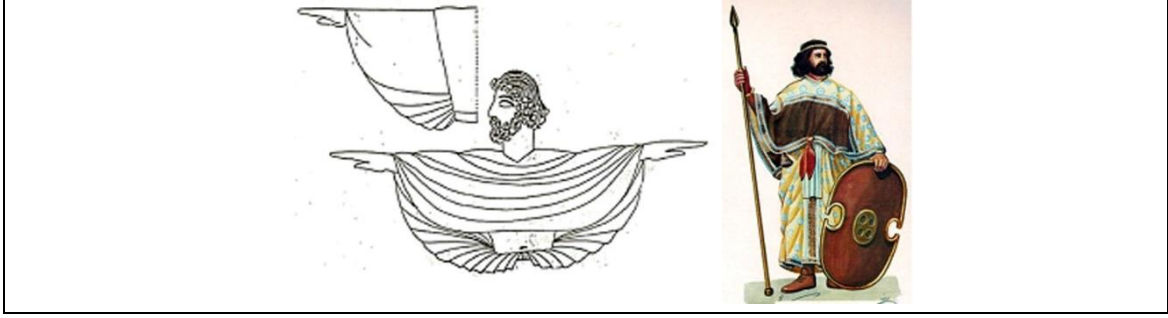


Görsel 10. Pers Ölümsüz askerleri. Taş Kabartma çalışması. Susa. Bergama Müzesi/Vorderasiatisches Müzesi. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Persian_warriors_from_Berlin_Museum.jpg

Ayrıca Yunan tarihçi Ksenophon (1803), *Cyropaedia* adlı kitabında Kiros tarafından Pers askerlerin giyim tarzında yapılan değişimleri şöyle anlatmıştır: “Babil’in fethinden sonra Kiros, taç giyme töreninden bir gün önce en iyi generallere en iyi Med kıyafetleri verdi ve o zamandan beri Persler Medler’in kıyafetlerini giymişlerdir”. Üst gömlek veya Kendis olarak giyilen Pers cübbesine farklı isimlendirmelerle karşılaşmaktayız. Head (2012), Pulax adlı bir sözlük yazarından alıntı yaparak şöyle yazar: Farsça cübbesine iki isim atfedilir, Kapi Reis (kolsuz bir tunik) ve Kipasis (küçük bir keten tunik). Her iki isim de Pers cübbesine atıfta bulunsa da muhtemelen küçük kapasıs adlı cübbe aslında Medler’in tuniği olarak bilinmektedir (s. 20). Ama her ne olursa olsun mutlaka Medler’in giyim tarzı Persler’in giyim kültürünün bir parçası olarak yerini korumuştur.

Pelerin (Şenel)

Persler’in gömlek veya kendislerin üzerine soğuk havalarda kendilerini ısıtmak için kısa pelerin tarzında bir giysiyi tercih ettiğini ve bu giysinin Medler’in uzun, önü açık ve uzun kollu pelerinlerinden farklı tasarlandığını görmekteyiz. Perslerin kullandığı pelerinin önünün kısmen kapalı olduğu, kollarının gevşek olduğu ve kolların el bileklerine kadar tüm uzuvu kapladığı görülmektedir (Görsel 11-12).



Görsel 11. (Sol) Pers kadın ve erkeklerin giydikleri pelerin modeli.
Görsel 12. (Sağ) Pelerin giymiş İran/ Huzistan kentine ait Akhaimenid dönemi pers askeri
(<https://vadiye.com/times/clothing-history/>)

İç Çamaşırı (Zir Poos)

Daha önce de sözü geçtiği üzere Pers erkekleri de çıplak vücutlarını göstermekten çekinip ve iki el dışında vücudun herhangi bir yerinin çıplak olarak gösterilmesini ahlaksızlık olarak görmekteydiler. Bu nedenle de giydikleri kıyafetlere çok özen gösterip, tasarlanmış uzun kıyafetlerinin altında uzun ve tüm vücuda yapışan beyaz iç giyim ve dizlere kadar inen kısa pantolon takımı giydikleri bilinmektedir (Gheibi, 2005, s. 123-124). Örneğin, Persepolis kazılarında bulunan mühürlerin çiziminde rastlanıldığı üzere krallar, savaş esnasında eteklerinin köşelerini, kalçalarının ve bacaklarının bir kısmı görünecek şekilde kaldırmış olarak tasvir edilmişlerdir. Bu da Perslerin bacaklarını kapatan kısa pantolon (iç Çamaşırı) giydiklerini doğrulamaktadır (Görsel 13).



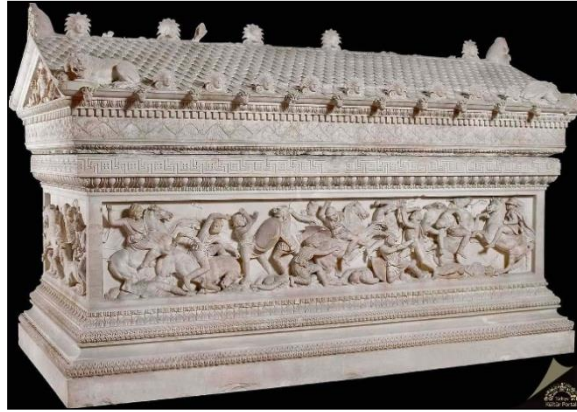
Görsel 13. Akhaimenid Dönemine Ait Mühür. Görselde kralın savaş esnasında sol bacağına çıplak hali ve eteğinin altındaki kısa pantolon görünmektedir. “İran Sanatı Üzerine Bir Araştırma” kitabından; Arthur Upham Pop, 7.cilt. (<https://vadiye.com/times/clothing-history/>)

Pantolon

Erkeklerin pantolon giymesi ve pantolonun erkekliğin simgesi olarak düşünülmesi, eteği ise kadınların giymesi ve eteğin feminenliği simgelemesi giyim kültürünün bir tanımlaması olarak görülebilir. Bu olgu toplumdan topluma farklılık gösterebilir. Batı kültüründe, Orta Çağ'dan bu yana pantolonlar askeri topluluklarda kullanılmaktadır ve bu yüzden de erkeklik simgesi olarak kabul görmüştür (Kidwell ve Steele, 1989, s. 6). Yunanlılar genellikle Perslerin deri pantolonlarına anaxyrides adını vererek, renkliliğine

dikkat çekmişlerdir. Ayrıca Perslerin giydiği pantolon alay konusu olduğundan İskender onu giymeyi reddetmiştir (Ksenophon, ss. 5-8; Herodot, ss. 61-64).

Akhaimenid döneminde Pers erkeklerin farklı çeşitteki pantolonları giydiklerini görmekteyiz. Pantolon giyme kültürü normal halk arasında yaygın olsa da saray erkekleri genellikle pantolon yerine uzun elbiseyi tercih etmekteydiler. Sadece kral savaş esnasında ata binmesinden dolayı uzun elbise giymekten kaçınarak, kısa elbise ile beraber pantolon giymekteydi (Gheibi, 2005, s. 97). İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan ve en önemli eserlerden biri olarak kabul edilen İskender Lahdi'ne bakıldığında kral ile beraber askerlerin de savaş esnasında pantolon giydiklerini ve özellikle Süvari askerlerin kıyafetlerinin birkaç çeşit pantolondan oluştuğunu görmekteyiz. Bu tarihi eserde askerlerin giydiği pantolon tarzları detaylı şekilde gösterilmiştir. Pantolonların tasarımında çeşitlilik görülmektedir. Pantolonların bazıları dize kadar bol, dizden aşağısı dar olarak tasarlanmıştır. Bu tasarım pantolonlarının botun içine rahatlıkla yerleştirilmelerine imkân sağlamaktaydı (Görsel 14).



Görsel 14. İskender Lahdi, MÖ300-325, Taş mermer çalışması, İstanbul Arkeoloji Müze, (Yüksekliği 3m, uzunluğu 497m) https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0skender_Lahdi

İskender lahdinde Perslerin, bacaklarını ve ayaklarını sıkıca kapatan ince kumaştan pantolonlar dikkat çekmektedir. Bu pantolon tarzları; mavi, sarı, mor ve kırmızı renklerde boyanmış, bazen desenli veya bitkisel motiflerle süslenmiştir (von Graeve, 1970, s. 97-98). İskender Lahdi 1887 yılında Sidon kentinin krallar mezarlığında bulunmuştur. Lahdin kapağı da gövdesiyle aynı cins mermerden yapılmıştır, maalesef bu eserin heykeltıraşı hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Lahdi boyayan ressamın da yontucu kadar usta oldukları sanılmaktadır. Lahit bitirildiğinde gözler, kirpikler, dudaklar ve giysilerin mor, sarı, mavi, kırmızı ve menekşe rengiyle boyandığı, figürlerin tenine hafif vernik sürüldüğü anlaşılmaktadır. Lahdin gövdesinin uzun kenarının birinde Persler ve Yunanlılar arasındaki bir savaş sahnesi yer almaktadır. Yunanlılar ile Pers askerleri kıyafetlerinden kolaylıkla ayırt edilebilmektedir. Yunanlıların kısa tunik veya pelerin giydikleri, Pers askerlerinin ise, pantolonlarının birkaç kattan oluştuğu ve başlarını saran

Başlık (Farsça'da; Kolah Freyji) ve uzun kollu gömlekler giydikleri görülmektedir (Görsel 15).

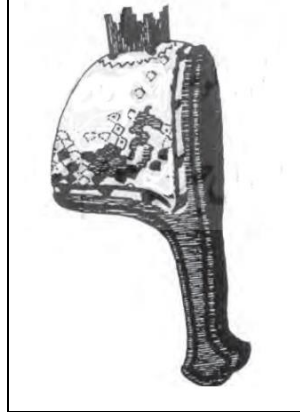


Görsel 15. İskender Lahdi, Pers askerleri ve Yunan askerlerin savaş kıyafetleri detayı, MÖ 300-325, İstanbul Arkeoloji Müzesi, (Yüksekliği 3m, uzunluğu 497m) (https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0skender_Lahdi)

Omsted (1993), Pers askerlerinin savaş kıyafetlerindeki detayları anlatarak, askerlerin zırh üzerinde demir pullarla örtülen (Tenzib) kollu, renkli, ince pamuklu kumaştan bahsetmiştir. Genel olarak Akhaimenidler askerlerinin tunik ve pantolonlara ek olarak, vücutlarını örtmek için zırh, kiton ve savaş sırasında başlarını korumak için miğfer kullandıklarını söyleyebiliriz. Diğer taraftan Gheibi (2005) kitabında da belirttiği gibi unutulmamalıdır ki yay, ok, kalkan, hançer vb. silahlar her zaman askerlerin ve saray görevlilerinin veya kralların yanlarında taşındığı için kıyafetlerinin bir parçası olarak kabul edilmiş ve bu silahları taşımak için de savaş üniformalarının üzerinde yerler tasarlanmış veya kemerler tahsis edilmiştir (s. 134).

Başlık ve Şapka Türleri

Şapka türleri Pers kıyafetlerinin en önemli parçaları olarak bilinmekte ve önemle ele alınmaktadır. Şapkalar, yaygın kullanım amacı olarak bilinen başı örtme ve süslemenin yanı sıra, bir milletin medeniyet tarihi açısından çok önemli olan etnik ve ırksal özelliklerini de gösteren önemli bir objedir. Med ve Akhaimenid dönemlerine ait kıyafetlerin en iyi belgelenmiş parçalarından birinin başlıklar olduğunu söylemek mümkündür (Calmeyer, 1977, ss. 173-78). Perslerin giyim tarzı farklı koşullar ve bölge halklarının etkisi altında değişimlere uğramış olsa da kullandıkları özel tasarımı şapkalarını korumuşlardır ki bu da Yunanlıların Ferijin adı verdikleri yumuşak şapka tarzıdır. Kullandıkları şapkaların (savaş şapkası hariç) keçeden yapıldığını görmekteyiz (Görsel 16).



Görsel 16. Erkek şapkasının yeniden tasarlanmış tasarımı, Kurgan, MÖ 4. yüzyılın sonları ile 3. yüzyılın başlarına ait, 3. Pazyryk'ten alınmıştır, Rudenko, pl. 155B den alıntı.
https://referenceworks.brillonline.com/media/o_a/EIRO/v5f7a014_f11_300.jpg

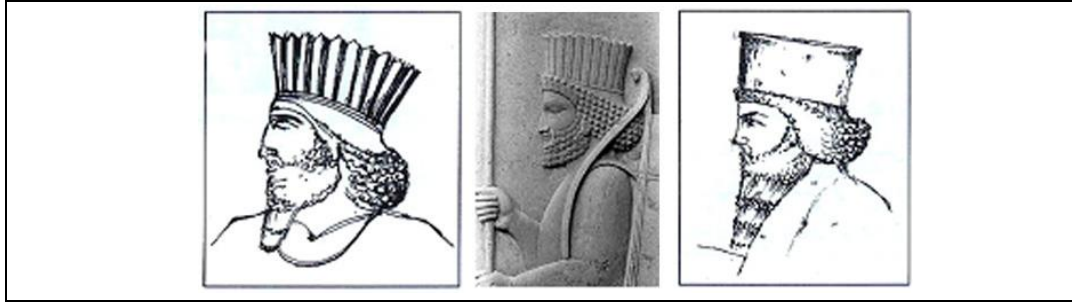
Pers İmparatorluğu'nda düzenli bir ordu ve Ölümsüz Ordu'nun kurulması ve oluşturulması ve genel olarak ulusal örgütün kurulması, şapka ve başlık çeşitliliğine neden olmuştur. Ayrıca Perslerin, "Tiar" adı verilen, iyice ovalanmış bir keçe şapka türü kullanımlarına işaret edilmektedir (Rawlinson, Allen, ve Owens, 2015).

Gheibi (2005), Perslerin farklı amaçlar ve mekanlarda kullandığı şapka türlerini dört mode olarak ayırmaktadır (ss.125-132):

- Şeritli ve Şeritsiz
- Başlık ya Kolah Freyji
- Taç ya Efser
- Deyhim

Şeritli ve Şeritsiz Şapka

Bu tür şapkalar genellikle Persepolis kabartmalarında Akhaimenid askerlerinin ve soyluların başlarında görülmektedir. Keçiden yapılan bu şapkalar 24 şeritten tasarlanmış olup ve bu tarz şapkanın kullanım tarihi MÖ 1000 – 2500 yılına kadar uzanmaktadır (Görsel 17). Akhaimenidlerin günümüze ulaşan bazı şapka motiflerinde, çatlaklı veya şeritli bir şapka ile aynı şekilde ve formda olan ancak daha uzun olan çatlaksız ya da şeritsiz düz modellere rastlanılabilmektedir (Görsel 18).

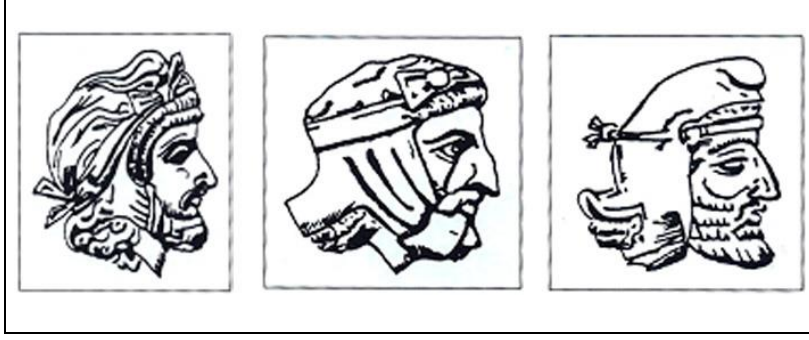


Görsel 17. (sol ve orta) Pers Şapkası (Şeritli Şapka)

Görsel 18. (Sağ) Pers Şapkası (Şeritsiz Şapka) (<https://vadiye.com/times/clothing-history/>)

Başlık (Kolah Freyji)

Başlık, askerlerin başını ve yüzünü şiddetli soğuktan, kum fırtınalarından, kar ve yağmurdan korumaktaydı (Görsel 19). Bu tarz şapkaların kullanımını çok net bir şekilde İskender Lahdi örneğinde görebiliriz (Görsel 20).



Görsel 19. Başlık ile Akhaimenid valisi (İlk soldan ve ortadaki Şekil) ve TRİBAZ İran Silahlı Kuvvetleri Başkomutanı (Sağdan son Şekil) portresi, Usta Zekâ, Altın para, Sanat ve Halk Dergisi'nden. (<https://vadiye.com/times/clothing-history/>)



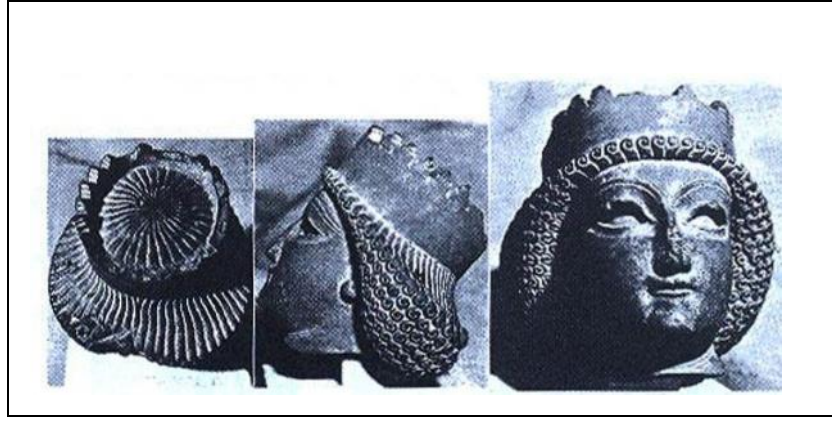
Görsel 20. İskender Lahdinden, yak. MÖ 312, Arkeoloji Müzesi, İstanbul, Dalton'dan sonra, s. xxxii şek. 14 (https://referenceworks.brillonline.com/media/o_a/EIRO/v5f7a014_f8_300.jpg)

Taç ya Efser

Antik İran'da, kralların kullandığı özel bir şapka türü taç olarak adlandırılıyordu. Taçın her parçasının özel bir anlamı bulunmaktaydı. Tiyara veya Miter isimli, tepesine bir kule veya tapınağın tahkimatı olarak da tasarlanmış bu tür kongreli taç, kraliyet gücünün bir simgesiydi. Bu taçlar renkli, altın ve mücevherlerle süslenip resmî törenlerde krallar ve veliahtların başını süslüyordu (Görsel 21-22). Bu tür taç kullanımını yüksek makamlı kadınların ve erkeklerin başında görmek mümkündür.



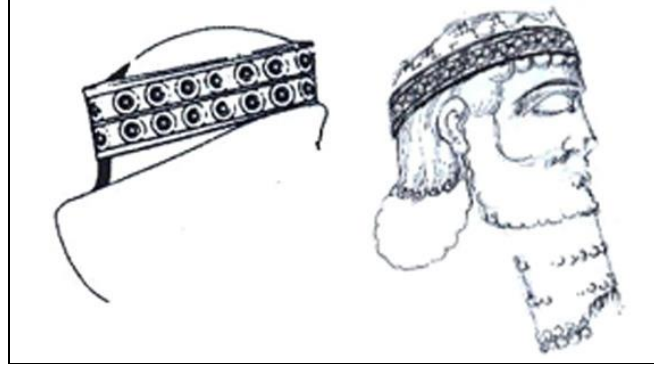
Görsel 21. Kral Xerxes kullandığı Taç modeli. **Serhas** veya **Kserkses** (Farsça: Haşayarşa)(خشایارشا) hükümdarlık: MÖ 486 – 465, Akhaimenid İmparatorluğu'nun Pers kralıydı. (<http://karenswhimsy.com/persian-history.shtm>)



Görsel 22. Kral Xerxes kongre tacıyla, Art in the World (Prada) kitabından. (<https://vadiye.com/times/clothing-history/>)

Deyhim

Farsçada Besak olarak da adlandırılan bu şapka türü, beş santimetre yüksekliğe ulaşan altın halka şeklinde olup, ayrıca altından güzel yaprak ve çiçeklerle süslenmiş, zafer ve şeref işareti olarak kralların ve veliahtlarının başlarında görülmekteydi. Gheibi'ye (2005) göre; Herodot bir yazısında, savaşların birinde sayıları yaklaşık on bini aşan tüm Pers askerlerin başını süsleyen ve savaş esnasında saçlarının dökülmesini önleyen bir şapka türüne işaret etmektedir (s. 131) (Görsel 23-24).



Görsel 23. (Sol) Akhaimenid dönemine ait Deyhim. Iranikaj ansiklopedisinden, Giyim, 5. Bölüm.

Görsel 24. (Sağ) Darius'un tacının bir tasarımı, Bistun'daki taş kabartmasından çizilmiştir.
(<https://vadiye.com/times/clothing-history/>)

Pers Ayakkabıları

Persepoliste bulunan taş kabartmalarında ve Yunan ve Romalı yazar ve tarihçilerin, Medler hakkında anlattıklarına göre, Medler, ayakkabı tiplerinin görsel izlerini bırakan ilk İranlı kabilelerden biri sayılmaktaydı. Medler'in ayakkabıları hayvan derisinden yapılmıştı ve pantolondan sarkan kayışlarla ayağa bağlanıyordu. Medler'den sonra Akhaimenidler, kıyafetlerinin diğer bileşenleri gibi ayakkabılarına da büyük önem vermişlerdir. Bu dönemde erkek ve kadın ayakkabıları arasında bir fark olduğuna dair bir kanıt bulunmamaktadır. Diğer yandan normal halkın ve soyluların giydikleri ayakkabı tarzında farklılıklar bulunmaktaydı hatta sarayın resmi elbisesiyle iki tür ayakkabı giyildiğine dair örneklere rastlanmaktadır. Normal olarak Persler, ayağı tamamen kaplayan ve üç veya dört kayışla bağlanan ayakkabılar giymektedirler. Kullanılan ayakkabıların tasarımı dışında renklerinde de farklılıklara rastlanmaktadır. Persepolis'te Ahameniş krallarının ayakkabı ve bağcıkları kırmızıya boyanmıştır, oysa Susa'daki sırlı tuğla örneğinde okçu askerlerin ayakkabılar sarı renktedir (Gall, 1972, ss. 264-65; Tilia, 1972-1978, ss. 55-56). Ayrıca bu bulgulara göre Pantolona bağlanan deri ayakkabıların yanı sıra diz boyu çizmeler kullanıldığı da düşünülmektedir (Walser, 1966, s. 69). Örneğin Susa'da sergilenen taş kabartma harikasında Akhaimenid krallarının ayakkabı renkleri kırmızı gösterilmiş ama okçuların ayağındaki ayakkabılar sarı olarak tasvir edilmiştir. Pantolonun üzerine çorap gibi giyilen deri ayakkabıların yanı sıra, uzun çizmeler de kullanılmıştır. Sonuç olarak Pers ayakkabı tarzını iki modelde görmek mümkündür:

İlk model şekil olarak çok sade bir tasarıma sahiptir. Çorap tarzında ayağa çekildiği için de sadece topuğun arkasına ve ayakkabının üst kısmına dikildiği düşünülmektedir. İkinci model ise iki parçalı bağcıklı ayakkabılardır. Bu ayakkabı türü aslında Perslere özgüdür ve tüm soylular, prensler, askerler ve krallar tarafından kullanılmaktadır. Bu ayakkabı çeşidinin altında ekstra taban ve dıştan topuğu bulunmamaktadır ve aynı Medler'in ayakkabı tarzı gibi içten gömme topuğa sahiptir. Bu ayakkabılar genellikle sarı, açık kahverengi ve mor renklerde yapılıyordu (Görsel 25).



Görsel 25. Persepolis taş kabartması, Perslerin ayakkabı modelleri ve yeniden yapılandırılmış örneği.
(<https://www.rouydad24.com/fa/news/202252/>)

Perslerin kullandığı kemer veya kuşağa bakıldığında, Medler'in sahip olduğu kemerin aynısı olduğu görülmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Ahameniş dönemine ait çalışmalar ve araştırmalar; bu dönemde var olan büyük devlet ve etnik çeşitliliğin giyim tarzlarına yansıdığını ve nihayetinde İran giyim tarzındaki çeşitliliğe yol açtığını göstermektedir. Böylece Pers kültürünün, her zaman farklı sosyal grupların çeşitli kıyafetlerini kabul eden kültürlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Bu çeşitlilik sadece etnik ve dini gruplarda değil, ekonomik ve siyasi statü açısından, çeşitli sosyal sınıflar arasında da görülmektedir. Başka bir deyişle; Persler, Sanat ve mimari yapılarında diğer kabileleri taklit etmeye çalıştıkları gibi, Med ve Elami kabilelerinin kıyafetlerinden etkilenerek kendilerine özgün kıyafetleri tasarlamışlardır. Bu nedenle Ahameniş Pers halkının kıyafetlerinin Med ve Elamitlerin kıyafetlerinin bir kombinasyonunu olduğu düşünülmektedir. Ahameniş imparatorluğunun Pers halkının giydiği elbiseye ilişkin bilgiler genellikle erkek kıyafetleri ile ilgili olduğundan konu ile ilgili verilere Herodot, Ksenophon vb. klasik yazarların referanslarından ulaşabilmekteyiz. Eski belgeler ve yazılan güncel kaynaklar içerisinde konu ile ilgili bir araştırmaya yol gösterebilecek olan çalışmalar mevcuttur.

Genel olarak Akhaimenidler döneminin Pers erkek giyim tarzının saray kıyafetleri, süvari üniforması, Yunan kıyafetleri, Hint kıyafeti, ova sakinleri kıyafetleri olmak üzere beş kategoriye ayrıldığını söyleyebiliriz. Bu çeşitli ve zengin kıyafet tarzlarının en iyi

örneğine Nakş-ı Rüstem’de bulunan Büyük Darius’un mezarında rastlamaktayız. Perslerin Giyim kuşam tarzlarını incelediğimizde ise yedi parçadan oluşan bir giyim geleneği ile karşılaşmaktayız: Gömlek (Candice, Kendis), Pelerin (Şenel), İç Çamaşırı (Zir Puş), Başlık ve Şapka Türleri, Pantolon, Ayakkabılar, Süslemeler ve ziynet eşyaları (Gheibi, 2005, ss.113-137). Elimizdeki verilerden giyilen kıyafetlerin yüz ve eller (bileklere kadar) hariç tüm vücudu saracak şekilde ve tek parça olarak tasarlandığını anlamaktayız.

Bu araştırmada Akhaimenid imparatorluğu dönemindeki Pers erkek giyimi genel olarak “*Saray Kıyafetleri*” ve “*Süvari Üniforması*” olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu kapsamda Pazirik mezarlarındaki gerçek giysi kalıntıları, Akhaimenid mühürleri, İskender Lahdi, Persepolis (Taht- 1 Cemşid) ve Nakş-ı Rüstem’deki taş kabartmaları, Behistun Yazıtı, İran Susa’da bulunan sırlı tuğla kabartmaları ve tarihi mektup eserleri zengin bir literatür taraması yardımıyla ele alınmıştır. Omsted (1993) Pers askerlerinin savaş kıyafetlerindeki detayları anlatmış, askerlerin zırh üzerinde demir pullarla örtülen (Tenzib), kollu, renkli, ince pamuklu kumaştan bahsetmiştir. Genel olarak Akhaimenidler askerlerinin giyimlerinin tunik ve pantolonların yanında zırh, kiton, miğfer gibi parçalardan oluştuğu görülmektedir.

Bu makalede maddi kültür unsuru olan giyimin Akhaimenidler dönemindeki erkek giyim tarzına nasıl yansıdığı, bu dönemde yaşanan değişim/ dönüşüm/ modernleşme aşamaları ve giyim kuşamın bir simge değer olarak kullanılması detaylarıyla incelenerek değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerde toplumsal yapının, yaşam biçiminin, ekonomik düzeyin, mesleğin, dinin, estetik değerlerin erkek giyimine olan etkisi de çalışılmıştır. Sonuç olarak Pers erkek giyiminin değişiminde; rahat ve konforlu kullanımının yanı sıra, dış görünümü, estetiği ve özellikle kullanılan kumaş kalitesi önemli faktörler olarak sayılmaktadır. Seçilen konunun Pers ve dünya kültür tarihi ile ilgili literatüre kaynak sağlaması ve katkı sunması umulmaktadır.

Kaynakça

- Bursalıgil, G. (2009). *Antropolojik açıdan giyim kültürü* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Cotterell, A. (Ed.). (1993). *The penguin encyclopedia of classical civilization*. Penguin Publication.
- Calmeyer, P. (1977). Vom reisehut zur Kaiserkrone b. stand der Archäologischen forschung zu den Iranischen Kronen. *AMI*, 10, 168-90.
- Çeliksap, S. (2015). Giyim ve modanın kısa öyküsü. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(1), 157-164.
- Dandamaev, M. A. (2002). *A political history of the Achaemenid Empire* (تاریخ سیاسی هخامنشیان) (1. Baskı). (Kh. Bahari, Çev.). Karang Yayıncılık. (Orijinal eserin basım tarihi 1989).

- Doğan, M. M. (2011). Giyim kuşam ve kültür incelemeleri üzerine Türk romanı (1870-1940) [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Erden, A. (2005). *Anadolu'da giysi kültürü*. İzlenim Yayınevi.
- Frye, R. N. (2014). *The history of ancient Iran (تاریخ باستانی ایران)* (9. Baskı). (M. Rajabnia, Çev.). Bilim Kültür Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1984).
- Girshman, R. M. (2014). *History of Iran: from beginning to Islam (ایران از آغاز تا اسلام)* (21. Baskı). (M. Moin, Çev.). Bilimsel ve kültürel yayıncılık şirketi. (Orijinal eserin basım tarihi 1995).
- Güngör, M. (2013). Giyim kültürü ve giysiye sahip olma arzuları: giyim mandalası. *Ekev Akademi Dergisi*, 17 (54).
- Gheibi, M. (2005). *An 800-year history of Persian costum (هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی)*. Hirmand Yayınevi.
- Gall, H. V. (1972). Persische and Medische Stämme. *AMI*, 5, 261-83.
- Hintz, W. (2001). *Darius und die Perser: E. Kulturgeschichte d. Achämeniden (Holle vergangene kulturen)* (داریوش و پارس ها: تاریخ فرهنگ ایران در دوره هخامنشیان). (A. Sadrieh, Çev.). Amirkabir Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1976).
- Rawlinson, G., Allen, J. ve Owens, S. (2015). *The histories of Herodotus (تاریخ هرودوت)* (6. Baskı). (G. A. V. Mazandarani, Çev.). Bilim Kültür Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1392).
- Hekmet, A. (1971). *Antik İran'da eğitim (آموزش و پرورش در ایران باستان)*. Bilimsel Araştırma ve Planlama Kurumu.
- Head, D. (2012). *The Achaemenid Persian Army (ارتش ایران هخامنشی)* (2. Baskı). (A. Mohammad, Çev.). Ghoghnoos Yayınevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1992).
- Houston, M. G. (1964). *Ancient Egyptian, Mesopotamian and Persian costume and decoration* (2. Baskı). Adam & Charles Black. ISBN-10: 0713604735
- Hinz, W. (1969). *Old Iranian finds and research*. Walter de Gruyter & Co. DM 110.
- Idem. (1973). A painted relief from Persepolis. *Archaeology*, 26, 22-116.
- Koch, H. (2007). *From the tongue of Darius (از زبان داریوش)* (9. Baskı). (R. Parviz, Çev.). Kareng Yayınevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1997).
- Ksenophon. (2019). *Cyropaedia or the institution of Kiro (کیروپدیا و یا موسسه ی کوروش)* (9. Baskı). (R. Meshayehi, Çev.). Shabek Publication. (Orijinal eserin basım tarihi 1803).
- Kidwell, C.B. ve Steele, V. (1989). *Men and women: dressing the part*. Washington: Smithsonian Institution Press. National Government Publication.
- Lerner, J. (1971). *The Achaemenid relief of Ahura Mazda in the Fogg Art Museum*. *Bull Asia Inst*, 2, 19-35.

- Omsted, A. T. A. (1993). *History of the Achaemenid Empire* (تاریخ شاهنشاهی هخامنشی) (9. Baskı). (M. Moghadam, Çev.). Amirkabir Yayınevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1948).
- Porada, E. (1985). *Classical Achaemenid Architecture and Sculpture*. Camb. Hist. Iran II. içinde, ss. 793-827.
- Shahbazi, A. Sh. (1970/2003). *Büyük Kiros: İran İmparatorluğunun kurucusunun hayatı ve eserleri* (کوروش بزرگ: زندگی و جهاندارى بنیانگذار شاهنشاهی ایران). Shiraz Üniversitesi Yayınları.
- Shahbazi, A. Sh. (1973/1975). The Irano-lycian monuments: the antiquities of xanthos and its region as evidence for the Iranian aspects of the Achaemenid Lycia (Institute of Achaemenid Research Publication, II, Tehran 1975) [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Londra Üniversitesi.
- Schoppa, H. (1933). *Die Darstellung der Perser in der griechischen Kunst bis zum Beginn des Hellenismus*, Coburg, Germany, Tageblatt-Haus. BIB.D.02322/10
- Schmidt, E. F. (1953). *Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions*. The University of Chicago Press.
- Strabon. (2012). *Antik Anadolu coğrafyası/ Strabon-Geographika*. (P. Adnan, Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Sykes, S. (2010). *A history of Persia* (تاریخ ایران) (8. Baskı). (F. D. G. Seyed. M. T, Çev.). Negah Yayınevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1915).
- Tezcan, M. (2019). Giyim olgusuna sosyo-kültürel bakış ve Türklerde giyim. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 16 (1), 255-276. doi: 10.1501/Egifak_0000000932.
- Tilia, AB. (1972/1978). Studies and restorations at Persepolis and other sites of Fārs (2). Italian Institute for the Middle and Far East. Reports and Memoirs.
- Von Graeve, V. (1970). *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*. Berlin
- Willcox, R. T. (1993). *The dictionary of costume (Kostüm sözlüğü)*. (B. Shirin, Çev.). Toros Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1992).
- Walser, G. (1966). *Die völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis. historische Studien über den sogenannten Tributzug an der Apadanatreppe*.
- Widengren, G. (1956). *Some remarks on riding costume and articles of dress among Iranian peoples in Antiquity*. Arctica: Studia Ethnographica Upsaliensia.
- Yılmaz, C. A. (2020). Pers İmparatorluğu'nun çöküşü. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30(1), 413-427. doi: 10.18069/firatsbed.643663.

Ziyapour, J. (1970). *Eski İnan kıyafetleri. (Antik çağlardan Sasani İmparatorluğu'nun başlangıcına kadar)* (پوشاک باستانی ایرانین، از کهنترین زمان تا آغاز شاهنشاهی ساسانی).
Güzel Sanatlar ve Müze Yayınları.

Ziyapour, J. (1968). *En eski zamanlardan Pehlevi İmparatorluğu'nun başlangıcına kadar İnan kadın giyimi* (پوشاک زنان ایران از کهنترین تا آغاز شاهنشاهی پهلوی زمان تا آغاز شاهنشاهی ساسانی) Kültür ve Sanat Bakanlığı BbitaYayınları.