



Tykhē

Sanat ve Tasarım Dergisi

CİLT 07 > SAYI 12 > HAZİRAN 2022

E-ISSN: 2667-6818



Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını
< Ulusal - Hakemli e-Dergi >

Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi / Ulusal, Hakemli e-dergi
Haziran 2022 / Cilt 07/ Sayı 12
E-ISSN: 2667-6818

Dergi Kuruluş Tarihi

2016

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi adına

Editör

Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ/ Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem YILDIRIM / Düzce Üniversitesi

Yardımcı Editör

Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL / Düzce Üniversitesi
Arş. Gör. Rana ANTEPLİ / Düzce Üniversitesi

Yazım ve Dil Editörleri

Dr. Öğr. Üyesi Pınar İNCEEFE / Düzce Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Hatice ŞAŞMAZ / Düzce Üniversitesi

Alan Editörleri

Sinema: Doç. Dr. Tunç YILDIRIM / Düzce Üniversitesi
Heykel: Doç. Dr. 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: Arş. Gör. Dr. Hatice ŞAŞMAZ / Dr. Öğr. Üyesi Pınar İNCEEFE / Düzce Üniversitesi

Adres ve İletişim

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Çiftapınarlar mah. Türbe sk. No: 7/1 Konuralp/DÜZCE
Tel: +90 380 542 12 64, Fax: +90 380 542 12 97

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

tykhedergi@duzce.edu.tr

Yayın Kurulu

- Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Ferhat K. SATICI / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Açelya B. GÖNÜLLÜ / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Şebnem ERTAŞ / Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet IŞIK / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. 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. Fatma GÜRSES / 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. 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 Süleyman İNCEEFE / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA / Bitlis Eren Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Lale Han ÖCAL / Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif SÖNMEZ / Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SÖZER ÖZDEMİR / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aydanur YENEL / Hasan Kalyoncu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Evren SELÇUK / Düzce Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Eda ÖZDİŞ / Düzce Üniversitesi

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

Dergi İletişim

Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ/ Düzce Üniversitesi: nahideyilmaz@duzce.edu.tr
Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem YILDIRIM / Düzce Üniversitesi: fehimeyildirim@duzce.edu.tr
Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL/ Düzce Üniversitesi: nilgunyuksel@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Rana ANTEPLİ/ Düzce Üniversitesi: ranaantepli@duzce.edu.tr

Dergi Kapak ve Görsel Tasarım

Doç. Dr. Açelya Betül GÖNÜLLÜ

Sayfa Düzenleme

Arş. Gör. Korhan TOPÇU
Arş. Gör. Tevfik Altan DOYRAN

Web Tasarım

DÜ Bilgi İşlem Dairesi- Öğr. Gör. Çağatay AY

Web Güncelleme

Doç. Dr. Açelya Betül GÖNÜLLÜ
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS
Arş. Gör. Tevfik Altan DOYRAN

Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi Hakem Listesi ¹

- Prof. Dr. Aysun Altunöz (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Cebrail Ötgün (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Ferhat Özgür (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. İnel İnal (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Lütfi Hidayetoğlu (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Şahin (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Serda Türkel Oter (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Serdar Yılmaz (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Dr. Aslı Işıksal (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Arzu Evecen (Çankırı Karatekin Üniversitesi)
Doç. Dr. Aygün Dinçer Kırca (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Aylin Özcan (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış Yılmaz (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Bengü Batu Ertung (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Burhan Yılmaz (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Canan Demir (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Doç. Dr. Canan Zöngör (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Deniz Cemal Koşar (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru Nalan Sülün (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Lütfiye Bozdağ
Doç. Dr. Mikail Boz (Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi)
Doç. Dr. Özge Kandemir (Eskişehir Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Özlem Tekdemir Dökeroğlu (KTO Karatay Üniversitesi)
Doç. Dr. Serhat Yetimova (Sakarya Üniversitesi)
Doç. Dr. Sıdika Aslıhan Şenel (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Tutu Aydınöğlü (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Ufuk Çetin (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi)
Doç. Dr. Zaliha İnci Karabacak (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül Kaya (Düzce Üniversitesi)

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

- Dr. Öğr. Üyesi Elif Anbarpınar (Sinop Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Funda Masdar Kara (Bitlis Eren Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Ergür (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Görkem Kutluer (Giresun Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gözde Yetmen (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Muammer Bozkurt (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nefise Gönül Şengöz (Uşak Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık Sarıalioğlu (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem Sözer Özdemir (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Selvinaz Gülçin Bozkurt (Fenerbahçe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Serkan Gündüz (Uludağ Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip Yücel (Kırıkkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Vildan Bağcı (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Hüseyin Baran (Düzce Üniversitesi)
Arş. Gör. Dr. Safiye Aydın (Düzce Üniversitesi)
Dr. Özüm Koşar

İÇİNDEKİLER

Heykel Dökümünde Mum Yok Etme Tekniğinde Geleneksel ve Sayısal Yaklaşımlar

İlker YARDIMCI

1-8

Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları Üzerine Bir İnceleme

Haluk YÜCEL

9-20

Yazının Görsel İmgeye Dönüşüm Sürecinde Sanat

Arzu EŞ

21-39

Resimde Melankolik İmgenin Duygular Tarihi Açısından İncelenmesi

Havva DEMİRCAN

40-54

Antik Çağ'da Mutfak Kültüründe Toprak Kaplar ve Önemi

Firdevs Müjde GÖKBEL ve Hakkı ÇILGINOĞLU

55-66

Antik Çağ'da Bir Sağlık Turizm Merkezi: Klaudiopolis (Bolu) Örneği

Güzin BİLİR

67-74

Tekstilde Hidrokromik Baskı Tasarımı

Mehmet Zahit BİLİR

75-92

Değer Problemi Olarak Çirkin ve Resim Sanatında Çirkinlik Temsili

Engin ÜMER

93-114

Kamusal Alanda Video Sanatı Örnekleri Bağlamında Doug Aitken ve Eserleri

Ebru Ceren UZUN UYSAL

115-131

Cemal Süreya'nın *Güzelleme* Şiirinde

Palimpsestik Ekfrasis Olarak Lev Kuleshov'un "Yaratıcı Anatomi"si

Mehmet Emrah ERKANI

132-142

Sanatçı ve Doğa Birlikteliğinde Üretilen İşler Bağlamında

Doğal Güçler ve Rastlantısallık Olguları

Esra ERTUĞRUL TOMSUK

143-154

İnsan Sonrası Söylemde Sanatın Manası

Harika Esra OSKAY ve Funda SUSAMOĞLU

155-162

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Heykel Dökümünde Mum Yok Etme Tekniğinde Geleneksel ve Sayısal Yaklaşımlar

İlker YARDIMCI¹

Öz

Bilgisayar destekli tasarım, büyük bir hızla gelişen modelleme programları ve buna paralel olarak yeni materyallerle sayısal ortamda tasarlanan tasarımların gerçek dünyada basılabilmesi, yaşama geçirilmesi heykel sanatında yeni olanaklar sağlamaktadır. Bu olanakları kullanan sanatçılar tarafından üretilen eserlerin büyük ölçeklerde, yeni teknolojilerle uygulanmasına olanak sağlayan endüstriyel donanımlara sahip işletmelerin sayısı da hızla artmaktadır. Heykel alanında özellikle döküm çalışmalarının ortaya konmasına yönelik yollardan birisi olan *mum yok etme* tekniği de geleneksel olarak heykel sanatında yüzyıllardır belirli standartlarda uygulanagelen bir yöntemdir. Bu çalışmada, 2020 yılında Pekin’de, mum yok etme tekniğinin sayısal teknolojiler kullanılarak gerçekleştirilen güncel bir örneğe ilişkin üretim aşamaları ve bu yöntemin geleneksel yöntem ile karşılaştırılması değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Heykel, Döküm, Teknoloji, Sayısal

Traditional and Digital Approaches in the Lost Wax Casting Technique in Art of Sculpture

Abstract

Computer aided design and modeling programs are developing rapidly. Sculptures designed with these programs can be printed in the real world with different materials. These developments provide new possibilities in the art of sculpture. The number of factories with technological equipment that allows the works produced by artists using these opportunities to be applied on a large scale is also increasing rapidly. In the field of sculpture, *lost wax casting technique*, which is one of the ways to reveal casting works, is a method that has traditionally been applied in certain standards for centuries in the art of sculpture. In this study, the production stages of a current example of the wax removal technique performed using digital technologies in Beijing in 2020 and its comparison with the traditional method were evaluated.

Keywords: Art, Sculpture, Casting, Technology, Digital

¹ Doç. Dr., Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Heykel Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-1225-0213, ilkeryardimci@duzce.edu.tr

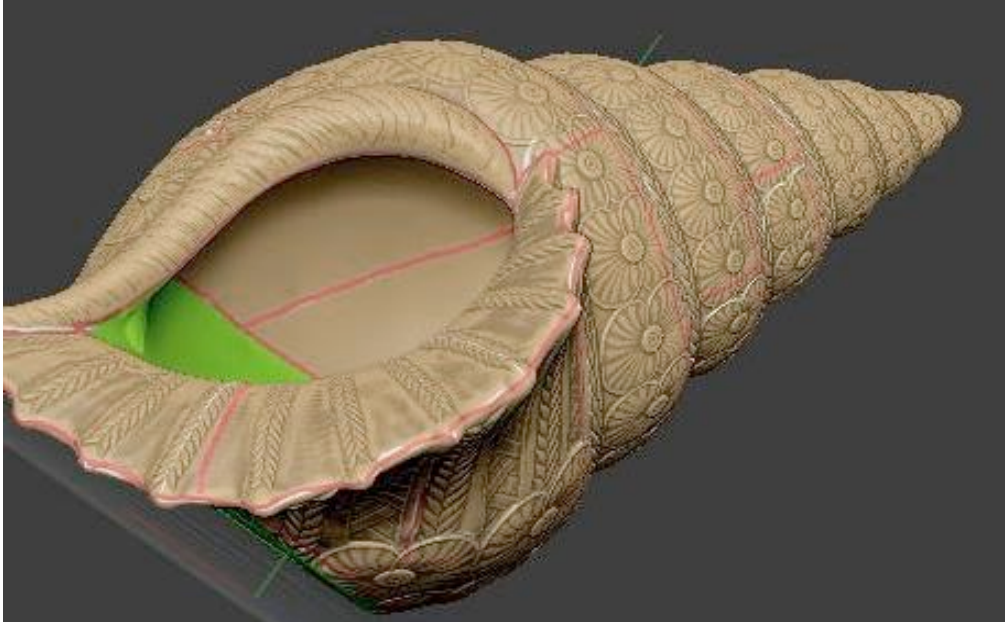
Makale Geliş Tarihi: 15 Nisan 2022, **Kabul Tarihi:** 23 Nisan 2022

Bilgisayarlar destekli tasarım, modelleme ve bu teknolojilerinin sağladığı olanaklar ortaya çıkış ve gelişme süreci içerisinde önceleri otomotiv, havacılık gibi teknik ve mühendislik alanlarının ihtiyaçlarına göre şekillenmiş ve kullanılmıştır. Teknik ve sanat yapıtları arasında belirli bir yakınlık mevcuttur (Tunalı, 2004, s. 27). Asıl olarak mekanik tasarım ve üretim otomasyonunda kullanılan bilgisayar destekli katı modelleme teknolojisi günümüzde bu alandan ziyade tıbbi pratiklerin, mimari ve inşaat alanlarının içerisinde ya da video yapımına ihtiyaç duyan animasyon, reklam gibi alanlardaki önemli yerini ortaya koymuştur (Rossignac, Jarek ve Requicha, 1999). Sanat ve tekniğin birbiri ile olan yakın ilişkisi ve etkileşimi sayesinde, önceleri teknik alanlarda kullanılan 3B sayısal modelleme ve vektörel çizim programlarının sanatın farklı alanlarındaki üretim süreçlerinde de kullanılması günümüzde sıradan bir durum haline gelmiştir. Uygulama olanakları hızla gelişen ve güncellenen bu programların sayısal tasarım ortamlarında tasarlanan model ve çalışmalar, gerçek dünyada da 3B yazıcılar sayesinde yüksek çözünürlükte basılabilmektedir.

Heykel sanatında da teknolojik olanaklarının gelişimine paralel olarak en eski dönemlerden günümüze geleneksel yöntemlerle eser üretme ve uygulama yaklaşımları da yeni olanaklarla gerçekleştirilebilmektedir. Bu amaçla değerlendirilen üç boyutlu yazıcılarda toz, reçine, oyun hamuru, seramik metal, biyo-materyal malzemeler, çimento, cam, çeşitli metal alaşımları vb. kullanılabilir (Sönmez, Kesen ve Dalgıç, 2018). Sayısal tasarımların sanal ortamdaki gerçek dünyaya aktarımındaki bu malzeme çeşitliliği heykel alanındaki üretimler için alternatif yöntemler ve yeni olanakların sağlanması anlamına gelmektedir. İstenilen döküm objeyi elde etmek için geleneksel yöntemlerle kil, alçı vb. materyal kullanılarak gerçekleştirilen objenin 3B taraması yapılarak sayısal veriye dönüştürülebilir (Görsel 1). Sayısal olanaklara ilişkin aşamalarda ise dökümü yapılacak heykel modelleme programları ile tasarlanabilir ve bu tasarım bir yazıcı



Görsel 1. Eserin tarayıcı ile sayısal veriye dönüştürülmesi (3PTek/Hao Zhao/Pekin)

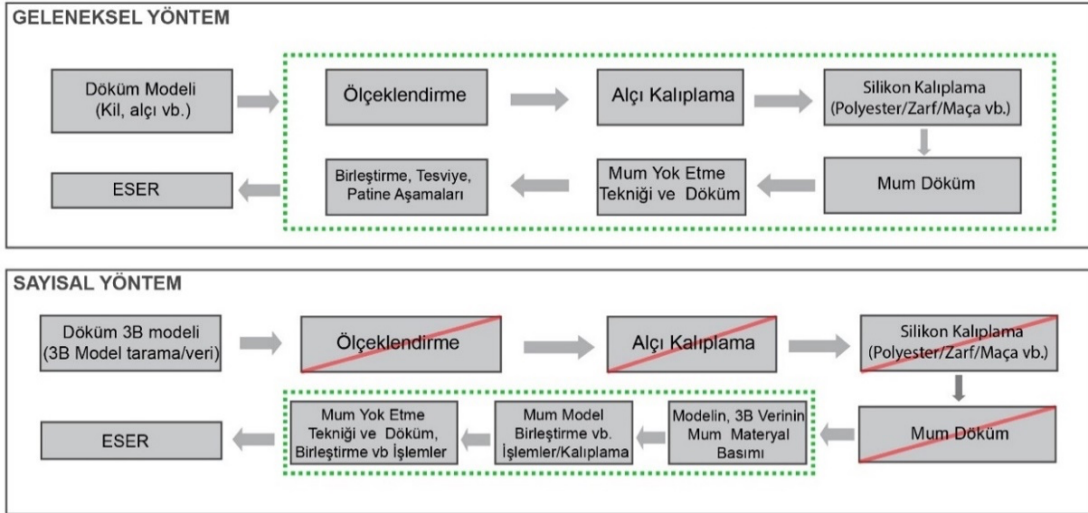


Görsel 2. Modelleme programı ile hazırlanan tasarım modeli (3PTek/Hao Zhao/Pekin)

sayesinde istenilen materyal ile basılabilir (Görsel 2). Bu çalışmada 2020 yılında Çin'in başkenti Pekin'de, döküm heykellerin üretimi için uygulanan mum yok etme tekniği sayısal teknolojiler kullanılarak gerçekleştirilen bir üretim süreci ile ele alınarak bu yönüme ilişkin aşamalar ve geleneksel yöntem ile karşılaştırılması değerlendirilmiştir.

Mum Yok Etme Tekniğinin Geleneksel ve Sayısal Yöntemler Bakımından Karşılaştırılması

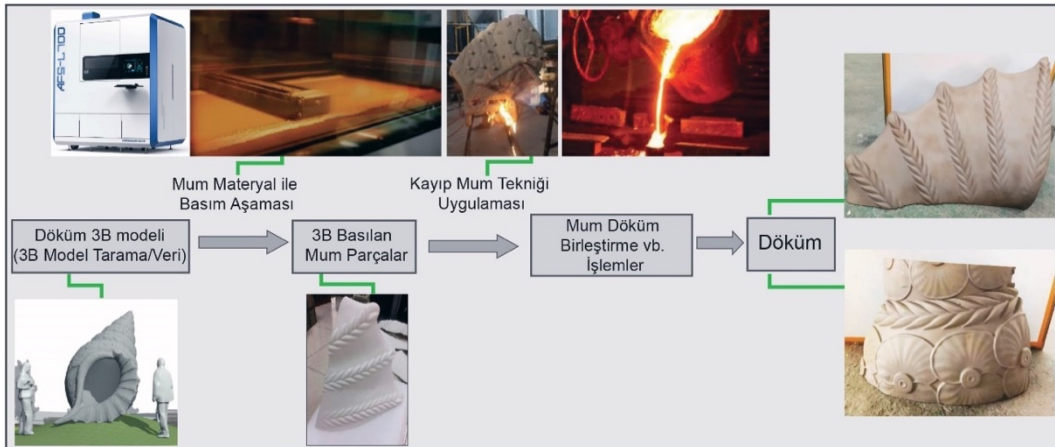
Objenin tasarımı ve objeye ait sayısal verinin farklı materyaller ile 3B basılabilme olanakları, heykel sanatında geleneksel döküm tekniklerinden birisi olan mum yok etme tekniğine de yeni öneriler getirmektedir. Tarihi ilk çağlara dayanan ve o dönemden bu yana gelişimini sürdürmüş olan mum dökümü diğer ismi ile yitik mum yöntemi (Yüksel, 2014), Almancada *wachs bronzguss*, İtalyancada *cera pedra* olarak isimlendirilen bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır (Langland, 1999). Bu teknikte kalıbın içerisindeki mum eritilmekte ve böylece yerine erimiş olan diğer madeni materyaller doldurulmaktadır. Bu tekniğin bir sıralaması bulunmakta ve bu sıralamada öncelikle mum modle edilmekte, kalıpla mum dökümü yapılmakta bu işlemleri maçalama, kalıplama, fırın, bronz eritme, döküm, tesviye ve patine takip etmektedir (Langland, 1999). Bu aşamalar sonrasında eser, döküm olarak elde edilmektedir.



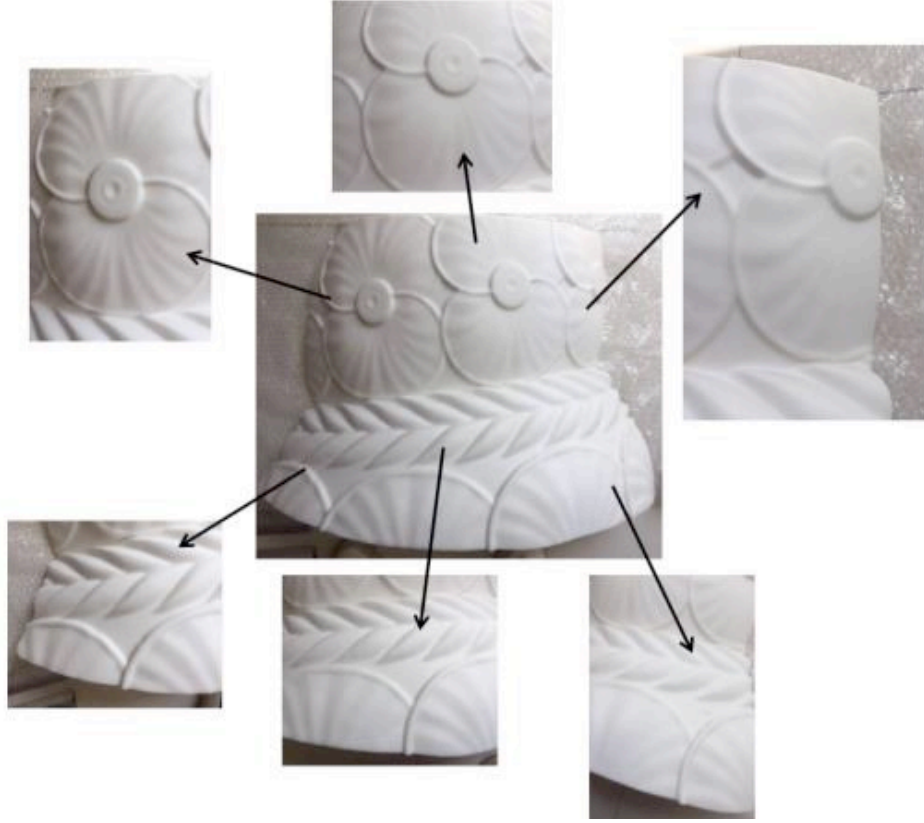
Görsel 3. Geleneksel ve sayısal yöntemlere ilişkin aşamaların karşılaştırılması

Geleneksel yöntemlerle üretilen bir heykelin döküm aşamalarına ilişkin yukarıdaki alıntı çerçevesinde işlemler daha açıklayıcı olabilmesi için değerlendirildiğinde kil/alçı eserin üretimi, eserin kalıplanması, kalıptan elde edilen mum modelin yüzeyde rötuş, detaylarının çalışılması, mum modelin silikon/polyester gibi malzemelerle güçlendirilmiş bir zarf kaplama aşaması ya da mumun seramik olarak kaplanması, elde edilen kalıp içerisindeki model mumun ısı ile yok edilmesi, kalıp boşluğuna eriyik metalin dökümü ve eser bütününe veya parçalarının elde edilmesi şeklinde bir sıralama ile karşılaşmaktayız. Döküm sonrası elde edilen parçaların birleştirilmesi, birleştirme kısımları ve genel yüzeyde yapılacak tesviye/patina gibi işlemlerin ardından heykelin döküm sürecinin tamamlanması söz konusudur (Görsel 3).

Yukarıda verilen bilgiler çerçevesinde model/tasarım doğrudan mum malzeme ile yüksek çözünürlükte basılabilmektedir. Anlatılan olanaklar sayesinde modelin mum materyal ile doğrudan yazılabilmesi nedeni ile geleneksel heykel döküm aşamalarının birçoğunu devreden çıkarmış olduğu görülebilir. 3B yazıcı ile basılan mum model rötuş, birleştirme gibi aşamalardan sonra ısıya dayanıklı silikon, polyester kalıp veya seramik ile kaplanarak kalıp içerisindeki mum yok edildikten sonra doğrudan döküm gerçekleştirilebilmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Sayısal yöntem ile gerçekleştirilen döküm aşamaları



Görsel 5. Mum yazıcı tarafından üretilen parçaların birleşimi (3PTek/Hao Zhao/Pekin)

Geleneksel ve sayısal yaklaşımla döküm aşamalarının karşılaştırılmasına ilişkin olarak, Görsel 3’te yeşil çerçeve ile gösterilen aşamalar değerlendirildiğinde, sayısal döküm yöntemi ile eserin/tasarımın daha kısa sürede, genel maliyetler açısından uygun, daha verimli ve az malzeme ile gerçekleştirdiği görülmektedir.

3B basımı yapılan model veya parçalarında, sayısal verilerin kesinliği, yüksek çözünürlükte basım kapasitesi sayesinde, parçaların birleşme ve ek yerlerinde tam uyum gerçekleşir (Görsel 5). Birleşmelerdeki bu kesinlik nedeni ile sonraki aşamada yüzeyde yapılacak rötuş, patine gibi işlemler de geleneksel yöntemlere oranla daha az zaman



Görsel 6. Mum malzeme ile 3B yazma sonrası yüzeyin iyileştirilmesi (3PTek/Hao Zhao/Pekin)



Görsel 7. Döküm parçaların birleştirme işlemleri (3PTek/Hao Zhao/Pekin)

almakta ve kolaylaşmaktadır (Görsel 6). Döküm sonrası aşamalarda da benzer şekilde birleştirme, rötuş, perdah ve patine gibi işlemler de büyük bir kesinlik içerisinde gerçekleşir (Görsel 7).

Heykel, Yeni Zelandalı sanatçı Michel Tuffery tarafından 2019 yılında tasarlanmış, bronz döküm olarak ve dört metre yüksekliğinde tamamlanmıştır. Eser Pasifik Adaları'nda yaşayan yerli halk için önemli bir sembol olan deniz kabuğu formundadır. Pasifik Adaları'nda yaşayan yerli halkın İkinci Dünya Savaşı'nda sağladığı katkıları ve Yeni Zelanda ve Pasifik Adaları'nın kalıcı dostluğunu temsil etmektedir



Görsel 8. Michel Tuffery, *Te Reo Hotunui O Te Moana-nui-a-kiwa*, 2021, bronz (Manatu Taonga, 2021)

(Görsel 8). Heykel, 27 Mart 2021 tarihinde Yeni Zelanda Başbakanı Jacinda Ardern'in katılımı ile Ulusal Savaş Hatıra Parkı'na yerleştirilmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Heykelin açılış töreni (Shelton, 2021)

Sonuç

Sanatın her alanında olduğu gibi, makale kapsamında sunulan yöntem çerçevesinde heykel sanatı bakımından tasarım ve üretim aşamalarında sayısal olanakların ve teknolojilerin kullanıldığı eserlere ilişkin tartışmalar geçmişte olduğu şekilde devam edecektir. Ünsal'ın (2010) 19. yüzyılda fotoğraf makinesinin ortaya çıkışının sanat çevrelerindeki yankısının ve ortaya çıkardığı tartışmaların uzunca bir süre devam ettiğine ilişkin vurgusunu burada da anımsamak gerekmektedir. Zira bu tartışmaların uzun vadede gelişime ve genel sanat kavramının çeşitlenmesine, gelişimine ve zenginleşmesine yol açtığı bilinmektedir. Akçadoğan'ın (2006) belirttiği üzere teknolojik gelişmeler sanat yapıtlarının çıkış noktası olarak doğanın yanına başka olguların da eklenmesine yol açmış, doğanın betimlenmesi zorunluluğunu da ortadan kaldırmıştır (s. 328). Bu etkileşimlerin ortaya çıkardığı tartışmalar sayesinde günümüz açısından bakıldığında teknolojik yeniliklerin daha kolay kabul edilebilir hale geldiği sonucu da çıkarılabilir. Ünsal (2010), bu olguyu "Dijital sanat veya sayısal sanat, genel anlamda üretilişinde bilgisayarın rol aldığı, fiziksel olmayan nesnelere üretilmesiyle gerçekleşen sanat biçimine denmektedir. Bu süreçte bilgisayar geleneksel anlamda bir yardımcı araçtan, vazgeçilmez bir ortak yaratıcı konumuna kadar uzanan tayfin herhangi bir yerinde bulunabilmektedir" şeklinde ifade etmektedir. Bu olgu, heykel sanatındaki değişimlerin de merkezinde bulunmaktadır.

Heykel sanatı geçtiğimiz yüzyıl değerlendirildiğinde konu, malzeme ve anlatım olanakları bakımından sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Makale içeriğinde ele alınan mum yok etme tekniği geleneksel yöntem ile kıyaslandığında, sayısal yöntem aşamaları ile

dökümü gerçekleştirilen heykellerin, üretim süresi, kullanılan malzeme ve maliyetleri bakımından uygun ve verimli şekilde gerçekleştirilebildiği görülmektedir. Sonuca yönelik bu pratik çıkarımların yanı sıra, yeni bir yaklaşım olarak, sanatçılar tarafından sayısal olanaklarla tasarlanacak eserlerin, geleneksel yöntemlerin imkânları ile gerçekte mümkün olamayacak üretim ve dökümünün gerçekleştirilebileceği ve heykel sanatında yeni anlatım olanakları sağlayabilecek bir potansiyele sahip olduğu öngörülebilir.

Kaynakça

- Akçadoğan, I. İ. (2006). *Temel sanat eğitimi ve dijital ortam*. Epsilon Yayıncılık.
- Langland, T. (1999). *From clay to bronze: A studio guide to figurative sculpture*. Watson-Guption Publications.
- Manatu Taonga. (2021, 9 Nisan). *Pukeahu National Memorial Park*. Ministry for Culture and Heritage. <https://mch.govt.nz/pukeahu-park/pacific-islands-memorial>
- Rossignac Jarek, R. ve Requicha, A. A. G. (1999). Solid modeling. J. Webster (Ed.) *Encyclopedia of electrical and electronics engineering* içinde. John Wiley & Sons.
- Shelton, L. (2021, 27 Mart). *PM unveils Pacific War memorial in Pukeahu park*. Wellington. <https://wellington.scoop.co.nz/?p=135085>
- Sönmez, S., Kesen, U. ve Dalgıç, C. (2018). 3 boyutlu yazıcılar. 6. *Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*. İstanbul Üniversitesi.
- Tunalı, İ. (2004). *Tasarım felsefesine giriş*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Ünsal, Ö. (2010). *Teknoloji ve sanatın buluşması: Digital art*. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=825&bhpc=1>
- Yüksel, H. (2014). Heykel döküm tekniklerinden mum yok etme tekniği ile bronz döküm. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14), 73.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları Üzerine Bir İnceleme

Haluk YÜCEL¹

Öz

Cumhuriyet Dönemi kültür planlaması sürecinde gerçekleştirilen müzik politikaları Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma hareketleri doğrultusundaki gelişmelere dayanmaktadır. 19. yüzyılda Batı'da yaşanan ekonomik, askeri ve siyasi gelişmeler sonucunda kaydedilen başarı, Osmanlı Devleti'ni de büyük ölçüde etkilemiş ve Batı modelli gelişmelerin devleti refaha çıkaracağı gibi düşünceler devlet yönetim mekanizmasını harekete geçirmiştir. Zaman içerisinde Batı modelli gelişimle hazırlanan bir dizi siyasi ve ekonomik reformlar toplumun pek çok alanında bir nevi *Batılılaşma tarzı ideolojiye* dönüşmüş ve Tanzimat'tan bu yana süregelmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde müzik alanında yapılan çalışmaların tahlilini iyi kavrayabilmek için, Osmanlı Devleti'nde müzik eğitimi veren kurumların işlevlerine değinmek sonraki süreçte yapılan çalışmaların amaç ve izahları açısından önemlidir. Bu yüzden sosyal yaşamın her alanında olduğu gibi müzik alanında da büyük bir kültür bakiyesini devralan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin, kuruluşunun ilk yıllarından itibaren hayata geçirdiği müzik politikalarıyla genç cumhuriyetin müzikal temellerini oluşturmaya yönelik hangi kararları aldığı ve hangi adımları attığı bu araştırmada incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi, Müzikoloji, Kültür, Kültür Politikası

A Study on the Musical Politics of the Republican Era

Abstract

The music policies implemented in the cultural planning process of the Republican period are based on the developments in line with the Westernization movements of the Ottoman Empire. The success achieved as a result of the economic, military and political developments in the West during the 19th century also greatly affected the Ottoman Empire, and the ideas that western-modelled developments would bring prosperity to the state activated the state management mechanism. In the course of time, a series of political and economic reforms prepared in the light of the development of the Western model have transformed into a kind of *Westernization style ideology* in many areas of society and has continued since the Tanzimat reform era. In order to better understand the analysis of the studies in the field of music during the Republican period, it is significant to mention the functions of the institutions providing music education in the Ottoman Empire in terms of the goals and explanations of the studies carried out in the next period. Therefore, in this research, which decisions and which steps the state took to establish its musical foundations, together with the music policies implemented since the first years of the establishment of

¹ Doç. Dr., Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-3795-4727, hy.musiki@gmail.com

Geliş tarihi: 15 Nisan 2022, **Kabul tarihi:** 12 Mayıs 2022

the Republic of Turkey, which took over a large cultural balance in the field of music as well as in all areas of social life, were examined in this research.

Keywords: Republican Era, Musicology, Culture, Culturel Policy

Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını, özünden tekrar doğan bir ulusun varoluş mücadelesinin müzikteki gelişmelere yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür. Cumhuriyetin temellerinin atıldığı ilk süreçte sosyal ve siyasi yaşamın her alanında olduğu gibi kültürel hayatın tüm evrelerinde çağdaşlaşma amacıyla kimi yenilikler, yapılanmalar yaşanmıştır. Bu yenilik hareketlerinin ilk adımları Tanzimat Fermanı'yla başlamış olsa da erken Cumhuriyet Dönemi'nde toplumun her alanına ulaşacak şekilde büyük bir ivme kazanmıştır. Devletin kültür politikası perspektifinde gerçekleşen bu yapılanmada baskın düşünce olarak "millileşme ile birlikte Batı tarzlı çağdaşlaşma ve modernleşme" vurgusu dikkat çekmektedir. Bahsi geçen bu vurguları devletin müzik alanında yapacağı her faaliyette görmek mümkündür. Ulu önder Mustafa Kemal Atatürk, 1923 yılında cumhuriyeti ilan ettikten sonra toplumun yaşam tarzını değiştirecek bir dizi adımlar atmıştır. 1924 yılında hilafetin, 30 Kasım 1925 tarihinde tekke ve zaviyelerin kapatılmasının ardından 25 Kasım 1925 tarihinde Şapka Kanunu, 17 Şubat 1926 tarihinde Medeni Kanunu mecliste kabul edildi. Bu yenilikleri müzik alanındaki reform niteliğinde çalışmalar takip etti.

Genç, idealist cumhuriyetçiler müzikal adımlarına devrim niteliğinde yeni eğitim-öğretim programıyla başlamışlardır. İlk olarak Osmanlı Dönemi'nde müzik eğitimi veren kurumlar gözden geçirilmiş, sistemde gerekli görülen revizeler yapılmıştır. Yılmaz (2020), Türk devrimcilerinin Osmanlı'nın biriktirdiği kültür mirasını kendine özgü bir müzik politikası ile eritmek ve Batı formlarının dâhilinde olan bir "millî" içerikle bir Türk kimliği oluşturmak istediklerini anlatmıştır (s. 267). Atatürk, 14 Ekim 1925'te İzmir Kız Öğretmen Okulunu ziyaretinde, "Hayatta musîki lazım mıdır?" sorusuna yönelik olarak şu cevabı vermiştir:

Hayatta musiki lazım değildir, çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlûkat insan değildir. Eğer mevzubahis olan hayat insan hayatı ise musiki behemehâl vardır. Musikisiz hayat zaten olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyidir. Yalnız musikinin nev'i, sayan-ı mütalaadır. (Unan (der.), 1959, s. 231)

Atatürk'ün bu yanıtından da anlaşılacağı gibi hayatın her alanında, insan tabiatının pek çok duygusunda müzik önemli yer teşkil etmektedir. Bunun bilincinde olan Atatürk cumhuriyetin temelini atarken devletin kültür politikasında müzikal anlamda reform derecesinde yenilikler getirmiştir.

Çalışmamızda sırasıyla sarayda eğitimin önemli kısmını şekillendiren Enderun Okullarından, kökeni itibariyle Hunlara uzanan Mehterhaneye, Musıka-i Hümayundan Osmanlı Dönemi'nde açılan Türk mûsikîsinin ilk resmi müzik kurumu olan Dârülelhana, öğretmen yetiştirmek için kurulan Mûsiki Muallim Mektebinden Avrupa müziğinin inceliklerini öğrenmeleri için yurt dışına gönderilen öğrencilere ve ülkemizdeki derleme çalışmalarından, Halkevlerinin kültürel inşası ve işlevi konularına değinilmiştir.

Osmanlı Dönemi Müzik Eğitim Kurumları

Osmanlı Devleti'nde müzik eğitiminin verildiği kurumlar sübyan okulları, saray okulları, medreseler ve kökeni Orta Asya'ya uzanan askeri müzik yani tabılhanelerdir. Bu eğitim kurumlarında verilen müzik eğitiminde gerek sübyan okullarında gerekse medreselerde ciddi bir müzik programı yoktur. Ağırlıklı olarak dini müzik eğitimi yapılmaktaydı. Bununla birlikte Enderun eğitimindeki müzik dersleri ciddi temellere dayalı uygulanmaktaydı.

Enderun Mektebi

Enderun Mektebi, I. Murad (1362-1389) tarafından kurulmuş ve II. Murad (1421-1451), Fatih Sultan Mehmed (1451-1481), II. Bayezid (1481-1512) döneminde gelişmiş bir eğitim kurumudur. Enderun Mektebinde öğrencilere askerlikle alakalı derslerin yanında ilim ve sanat dersleri birlikte yürütülmekteydi. Demirgen ve Sazak (2013) "Enderun'da musiki öğrenimi titizlikle yapılmış, müziğe yatkın gençler belirlendikten sonra saz ve ses sanatkarı olmak üzere meşkhâneye gönderilmişlerdir" şeklinde bir bilgi sunmaktadır (s. 29). Eğitime düşkünlüğü ile tanınan Fatih Sultan Mehmed döneminde Enderun önemli ölçüde ilerleme kaydetmiştir. İlim ve fen bilimlerinin yanı sıra sarayında müzik de yapıldığı bilinmektedir. Demir'e (2010) göre II. Murad, Fatih ve II. Bayezid zamanlarında saray musikişinasları arasında olan Abdülkadir'in oğlu Abdülaziz, babasının Makâsıdu'l-Elhân adlı eserini Nekâvetü'l-Edvâr adıyla şerh etmiş ve Farsça yazdığı bu eserini Fatih'e sunmuştur. Bir başka musiki kuramcısı Fethullah Şirvânî de Mecelletün fi'l-Mûsika adlı eserini Fatih Sultan Mehmed'e sunmuştur. Lâdikli Mehmet Çelebi'nin, El-Fethiyye fi'l- Mûsikî ve Fatih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği, Zeynü'l-Elhân adlı eserleri bu yüzyılda öne çıkan en önemli eserlerdendir (s. 210).

Mehterhane-i Hümayûn

Mehterin Türk tarihindeki geçmişi Hunlar dönemine kadar uzanmaktadır. O dönemdeki adına "Tuğ Takımı" denilmekte vurmali ve üflemeli çalgılardan oluşmaktaydı. Yücel (2019), Tabılhane ve ardından askeri müzik eğitimi için kurulan Mehterhane-i Hümayûn ve Musika-i Hümayûn'un Osmanlı Devleti'nin askeri müzik ihtiyaçlarının karşılanması için geliştirilmiş olduğunu aktarmaktadır (ss. 10-11). Türk tarihinde müzik, yaşamın her halinde kendine yer



Görsel 1. Mehteran kıyafetlerini gösteren bir resim (Özcan, 2003, s. 28)

Görsel 2. Sultan Abdülaziz devrinde Muzika-i Hümayun subay kıyafeti (Özcan, 2006, s. 423)

bulmuş ve farklı amaçlar doğrultusunda işlevler kazanmış köklü bir geçmişe sahip bir sanat dalıdır. Orhun ve Yenisey Yazıtları ile eski Çin kaynakları incelendiğinde Türklerin dini müzikten eğlence müziğine askeri müzikten ağıt ve matemlere uzanan geniş bir müzik kültürünün olduğu görülmektedir. Nefesli ve vurmali sazlardan oluşan askeri karakterli müzikte davul ve borular çalgılar arasındadır (Yücel, 2019, ss.10-11).

Osmanlı'nın yüzünü Batı'ya çevirdiği 18. yüzyıl itibariyle saraydaki müzik anlayışı şekil ve biçim olarak değişmeye başlamıştır. Sinekemanın ve klarnetin sarayda yer aldığı bu süreçte Mehterhanede de kimi reformların olması kaçınılmazdır. Bu sebepten dolayı askeri müzik, geleneksel yapıdan daha modern bir değişime kısacası askeri bandoya dönüşmeye başlamıştır. Bu amaçla, mehterler kavuk, biniş ve çakşırları atıp giyimde kolaylık sağlanmış, çalgıların sayısı azaltılmış ve klasik çalgılar Batı klârinet ve fagotlarıyla değiştirilmiştir. Ancak bu gibi çözümler yeni batı bandoları kadar portatif bir askeri bando oluşturamamış ve nihayetinde o zaman için en modern bando örneklerinin topyekun tesis edilmesi gündeme gelmiştir (Gazimihal, 1955, s. 38'den akt. Karagül, 2019, s. 18).

Musika-i Hümayûn

Osmanlı'da yaşanan reformlar devletin Batılılaşmaya yönelik politikası olarak gerçekleştirilmiştir. Bu prensipten hareketle Mehterhanenin yerine Musika-ı Hümayun 1831 tarihinde kurulmuştur. Mûsika-i Hümayûnda, göreve getirilen Donizetti Paşa önemli işler yapmış ve kurumda Batı notasıyla müzik eğitimine yönelik ilerlemeler kaydetmiştir. Donizetti sarayda kurmuş olduğu meşkhanelerde İtalyanca opera eserlerini seslendirmiş ve bu müziğin tanıtılıp sevilmesinde etkili olmuştur.

Gerek müzikte modernleşme düşüncesinin sadece Batılılaşma olarak algılanarak Batı müzik sisteminin saray eğitim kurumlarında yerleştirilmeye çalışması gerekse süreç içerisinde ağırlıklı olarak Türk müziği eğitimi veren Enderun ve Mehterhanenin kapatılmasıyla geleneksel müziğimiz büyük yara almıştır. Türk müziğine dair geniş soluklu çalışmalar yapılmadığı gibi az sayıda sanatkâr musiki ile ilgilenmek durumunda kalmıştır (Yücel, 2019, s. 17). Mûsika-i Hümayûn ilk zamanlarda bando ve orkestra kısımlarından oluşmuştur. Daha sonra Türk musikisi bölümü de eklenerek genişlemiştir. Türk müziği bölümünde de fasl-ı atik ve fasl-ı cedid isimlerinde fasıl heyetleri oluşturulmuştur. Özcan (2006), bu olguyu şu şekilde ifade etmektedir.

Fasıl heyeti; fasl-ı atik ve fasl-ı cedid olarak ikiye ayrılmıştı. Fasl-ı atik Türk müziği sazlarıyla Türk müziği örneklerini seslendiriyordu. Hamamizade İsmail Dede, Dellalzade İsmail Efendi, Sermüezzın Rifat Bey, Haşım Bey, Hacı Arif Bey, İsmail Hakkı Bey, Refik Fersan ve Münir Nurettin (Selçuk) gibi önemli musiki üstatları bu bölümde çalışmışlar veya yetişmişlerdir. Fasl-ı cedidin Batı müziğinin majör-minör dizilerine yakın makamlarda bestelenmiş, peşrev, saz semaisi, şarkı, köçekçe ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan bir repertuarı vardı. (s. 423)

Akkaş (2015), 19. yüzyılda müzikte Batılılaşma hareketlerinin saray ile sınırlı kalmadığını kamusal alanda da Batı müziğinin etkilerinin hissedildiğini ve İstanbul ilk tiyatro binasının 1830'lu yılların sonunda açıldığını ifade etmektedir (s. 9). Yine Abdülmecit döneminde opera ve operetler sadece sarayda değil şehirlerde de dinlenilmeye başlamıştır. II. Abdülhamit Batı müziğini destekleyen bir görüntü çizmiş ve sarayda opera ve operet topluluğunun olmasını sağlamıştır.

Cumhuriyetin İlanı Sonrasında Müzika-i Hümayun

Osmanlı Devleti'nde müzik adına gerçekleştirilen reformlar devletin siyasi bakış açısıyla doğru orantılıdır. Padişahların müziğe olan ilgileri ve müzik türlerine olan beğenileri devletin de müzik politikalarını oluşturmuştur. II. Mahmud, III. Selim gibi kimi sultanlar klasik Türk musikisini ön planda tutarken Batılılaşmaya dayalı reformları kabul eden kimi sultanlar da Avrupai müziğine bilhassa İtalyan operalarına önem vermişlerdir. Batı müziğine olan ilginin saray çevresinde artmış olmasına rağmen sosyal yaşamda halk tarafından fazla yankı bulunduğunu ifade etmek güçtür.

Uçan (2002), cumhuriyetin ilanıyla birlikte Müzika-i Humayuna yönelik ilk değişikliğin 1 Kasım 1922 tarihinde saltanatın kaldırılmasının ardından gerçekleştiğini ve isminin “Makam-ı Hilafet Mızıkası” olarak yenilenmesi olduğunu ifade etmektedir. “Makam-ı Hilafet Mızıkası” 27 Nisan 1924 tarihinde Ankara’da Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti ismini alır ve üç topluluktan ibarettir: Riyaset-i Cumhur Flarmonik Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Bandosu, Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti (s. 9).

Akkaş (2015), Riyaset-i Cumhur Flarmonik Orkestrasının bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının temelini oluşturduğunu anlatmaktadır. Riyaset-i Cumhur Bandosu Milli Eğitim Bakanlığına bağlanmış daha sonrasında 1963 yılında Kara Kuvvetleri Armoni Mızıkasına dönüşmüştür. Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti ise Atatürk’ün ölümünden sonra işlevine son verilmiştir (ss. 93-96).

Dârülelhan (Nağmelerin Evi) Kuruluşu

Dârülelhan, Türk mûsikisi alanında eğitim vermek maksadıyla Osmanlı’da açılan ilk resmi kurum özelliği taşımaktadır. Bu kurumda hem geleneksel Türk müziği hem de Batı müziği eğitimi verilmiştir. Müzik öğretmeni yetiştirmek maksadıyla hazırlanan bir eğitim programı takip edilen eğitim sisteminde Türk müziğinin yanı sıra Batı müziğine de yer verilmektedir. Dârülelhanda Türk müziği nazariyatı, usulleri gibi kuramsal ve teorik bilgilerin yanı sıra piyano ve viyolonsel gibi çalgı dersleri de vardı. Bununla birlikte müzikal anlamda saha çalışmaları, folklor ve derlemeler için de araştırmalar yapılmıştır. Dârülelhanda oldukça geniş bir eğitim öğretim müfredatı bulunan bu kurumda çok sayıda hoca görev almıştır.

Cumhuriyet Dönemi’nde Dârülelhanda Türk halk müziğine yönelik çalışmalar önem verilmiştir. 1925 yılında İl Milli Eğitim Müdürlüklerinin katkılarıyla müzik öğretmenleri başta olmak üzere müziği bilen her ilden araştırmacılar sayesinde derleme çalışmaları yapılmıştır (Akkaş, 2015, ss. 96-98). Dârülelhan aynı zamanda yedi sayı basılacak bir mecmua da çıkartmış ve *Dârülelhan Külliyyatı* adı altında klasik Türk musikisi eserlerinin nota yayımına geçilmiştir (Özcan, 2003, s. 519).

1926 tarihinde Dârülelhan adı İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilmiş ve Türk Müziği Bölümü kapatılmıştır. Kurum içerisinde Türk musikisine yönelik çalışmalar Türk Mûsikisi İcra Heyeti ve Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından sürdürülmüştür.



Görsel 3. Dârülelhandada kurulan Tarihi Türk Müsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti, soldan sağa: Zekâizâde Hâfız Ahmed Bey, Rauf Yektâ Bey, Ali Rifat Çağatay (Özcan, 1993, s. 520)

Görsel 4. Musiki Muallim Mektebi (Digital Collections, t.y.)

Musiki Muallim Mektebi Kuruluşu

1 Kasım 1924 tarihinde müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulmuştur. Eğitim ağırlıklı olarak Batı müziği temeline dayalıdır. Osman Zeki Üngör müdürlüğünü üstlenmiş, okulda eğitim veren öğretmenler kadrosu Riyaseti Cumhuriyet Filarmonik Orkestrasının üyeleri oluşturmuştur. Musiki Muallim Mektebinin diğer amacı da sanatçı yetiştirmek olmuştur. Musiki Muallim Mektebi 1938-39 öğretim yılında Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsüne aktarılmış, daha sonra da Gazi Orta Öğretmen ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi adını almıştır (Gökçedağ, 2007, s. 114).



Görsel 5. Musiki Muallim Mektebinde orkestra çalışması (Anonim, t.y.)

Yurt Dışına Öğrenci Gönderimi

Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin müzik politikası Batı müziği ağırlıklı bir yapıdadır. Müzik anlayışını gerçekleştirebilmek amacıyla yapılan bir dizi çalışmadan birisi de Batı müziğinin inceliklerini öğrenmeleri amacıyla yurt dışına öğrenci göndermek olmuştur. 1925-1928 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı açmış olduğu sınavlarda başarılı olan çok sayıda öğrenciyi yurt dışına göndermiştir. Sonraki yıllarda da bu durum devam etmiştir. Bu isimlerden bazıları şunlardır: Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar, Cezmi Erinç, Fuat Koray, Halil Bedii Yönetken (Akkaş, 2015, s. 102; Uçan, 1994 s. 4).



Görsel 6. Ahmet Adnan Saygun (Anonim, 2020)



Görsel 7. Ulvi Cemal Erkin (Şeref, 2020)

Opera Çalışmaları

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşmaya dayalı gelişmelerden birisi de opera sanatının başta sarayda olmak üzere önemli şehirlerde sevilip yaygınlık kazandırma fikridir. İstanbul ve İzmir'deki Batılı büyükelçiliklerde gösterilen operalar sayesinde Osmanlı, bu müzik türüyle önceden tanışmış hatta 1797'de III. Selim sarayda bir opera gösterisi izlemiştir (Altar, 1989, s. 257). III. Selim'in dışında Abdülmecit, II. Abdülhamit, II. Mahmut gibi sanata düşkün Osmanlı padişahları operaya ilgi duymuşlardır. Sultan Abdülmecit Giuseppe Donizetti'yi Osmanlı'da opera eğitimi için görevlendirirken, II. Abdülhamit, Yıldız Sarayı'nı inşa ettirmiş ve opera temsilleri izlemiştir (Balkılıç, 2009, s. 7).

Opera sanatının toplumda tanınırlığı cumhuriyetin ilanından sonra olmuştur. Carl Ebert Türkiye'de kaldığı dönem içerisinde çalışmalar yapmış ve *Maskeli Balo*, *La Boheme*, *Figaro* gibi eserleri sergilemiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan ilk Türk operası *Özsoy Operası*'dir. Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği ve üç perdelik operanın sözlerini Münir Hayri Egeli kaleme almıştır. 1934 yılında İran şahı Rıza Şah Pehlevi'nin Ankara'yı ziyareti için Ankara Halkevi Salonunda sergilenmiştir. Operanın orkestra eşliğini Riyaseticumhur Bando Heyeti yapmıştır (Aktaş, 2015, ss. 14-16).

Ahmet Adnan Saygun, *Özsoy Operası*'nin ardından *Taşbebek Operası*'ni da bestelemiştir. Bununla birlikte Necil Kâzım Akses *Bayönder* isimli operasını Ankara Halkevinde sahnelenmiştir.



Görsel 8. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk operası: *Özsoy Operası* (Kaplan, 2021)

Görsel 9. İsmet İnönü Halkevi salonunda (28.07.1932) (Ölçen, t.y.)

Millî Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu

Cumhuriyetin ilk yıllarında yeni toplumun gereksinimlerine uygun, nitelikli bir müzik oluşturma düşüncesiyle çeşitli çalışmalar yapılmıştı. Mustafa Kemal Atatürk konuşmalarında sanata ve bilhassa müziğe çok vurgu yapmıştı. Batı müziği normlarına uygun çağdaş müziğin geliştirilmesi için teşvikte bulunmuştur. Böylelikle 26 Kasım 1934 tarihinde Musiki Komisyonu oluşturulmuş, çalışmalara başlamış ve 25 Haziran 1934 tarihinde Millî Musiki ve Temsil Akademisi kurulmuştur. Musiki Muallim Mektebi, Riyaseticumhur Flarmoni Orkestrası ve Temsil Şubesinden oluşan akademinin millî musikiyi ilerletmek, yükseltmek, müzik öğretmeni yetiştirmek gibi hedefleri bulunmaktaydı (Katoğlu, 2002, s. 450).

Komisyonunda Cemal Reşit Rey, Necil Kazım, Hasan Ferit, Mahmut Ragıp, Ferhunde Ulvi, Ulvi Cemal, Halil Bedii gibi dönemin ileri gelen isimleri yer almıştır. Pek çok alanda yapılan çalışmalar ve getirilen önerilerden en çok dikkat çekenini hiç şüphesiz Devlet Musiki Konservatuvarı kurulması önerisidir (Aktaş, 2015, ss. 106-108). Bu tasarının yasallaşmasıyla birlikte 1935 yılında Hindemith'le anlaşma yapılmış ve konservatuvarın kuruluşu, Türkiye'de müzik kültürünün geliştirilmesiyle ilgili yapılacak çalışmalar hususunda kendisine yetki verilmiştir. 1936 yılında Hindemith *Türk Musiki Hayatını Kurtarmak İçin Teklifler* raporunu sunmuştur. Diğer taraftan Temsil Akademisi için de gelişmeler yaşanmış ve dönemin en önemli tiyatro ve opera isimlerinden birisi olan Carl Ebert Almanya'dan davet edilmiştir. Böylelikle tiyatro bölümü de aktif hale getirilmiştir.

Halkevleri

Cumhuriyet Dönemi'nde halkın müzik eğitimi kapsamında okullardan sonra en büyük katkıyı halkevleri sağlamıştır. 19 Şubat 1932 yılında kurulan halkevlerinde bilhassa maniler, halk ezgileri toplanmış ve yayımlanmıştır. Halkevlerinde yapılan çalışmalar cumhuriyetin müzik politikalarında reform niteliğindedir Batı müziğinin tanıtılması, beğenisinin artırılması için halkevlerinde çok seslendirilmiş Türk halk müziği konserleri verilmiştir. Halkevlerinde koro faaliyetleri de yapılmış, Anadolu'nun pek çok şehrinde bulunan halkevlerinde korolar oluşturulmuştur. Toplumu çoksesli müziğe ve toplu şarkı, türkü söylemeye alıştırmak için yapılan bu faaliyetlerde iki ses için yazılmış ezgilere sıklıkla yer verilmiştir. Halkevlerinde açılan kurslarla kadını erkeği genci yaşlısı tüm ulusa hizmet götürülmüştür (Aktaş, 2015, ss. 110-116). Halkevlerinin derleme faaliyetlerine de çok katkısı olmuştur. 1936 senesinde Bela

Bartok halkevlerinin davetiyle Türkiye'ye getirilmiş ve derleme gezilerinde bulunarak Türk halk müziğine önemli katkıları olmuştur.

Halkevlerinin kuruluş amacı doğrultusunda verilen eğitimler sadece müzikle sınırlı değildir. Kültür sanat alanında geniş bir yelpazede eğitimler mevcuttur. Ancak müzik çalışmaları, korolar, müzikli oyunlara ilgi daha fazla olmuştur.

Yıllar	1935	1938	1941
Halkevi sayısı	103	209	383
Üye sayısı	54 595	105 000	144 500
Tiyatro	732	1 703	3 250
Konser	776	1 420	1 750
Sinema	636	1 760	1 550
Konferans	1 503	2 727	5 100
Kitap sayısı	39 386	106 000	419 250
Okuyucu	160 573	1 095 910	2 461 813

Tablo 1. Halkevleri etkinliklerinin gelişimi (Ölçen, t.y.)

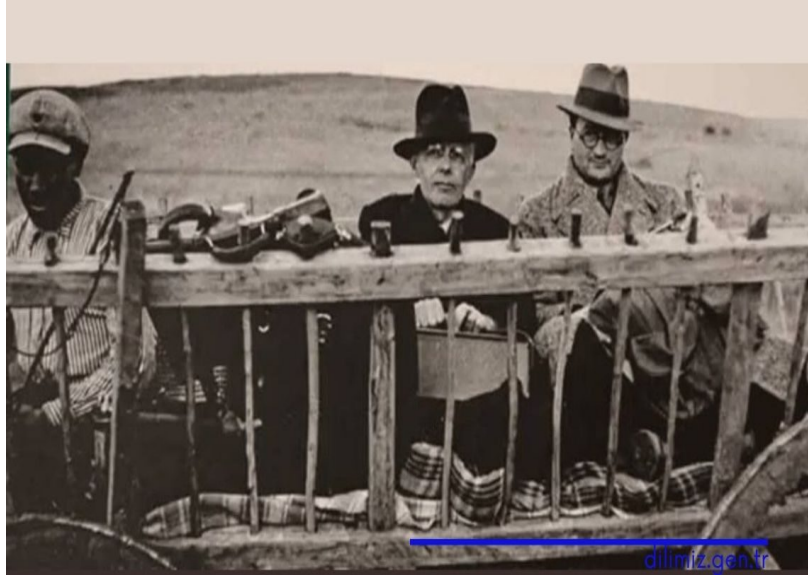
Türk Halk Müziği Derleme Çalışmaları

Türkiye’de etnomüzikolojik anlamda saha çalışmalarını kapsayan sistemli çalışmalar her ne kadar genç Cumhuriyet Dönemi’ne dayanıyor olsa da derlemeye yönelik çalışmalar çok daha geçmişe uzanmaktadır. Osmanlı Dönemi’nde nota yazımıyla birlikte Ali Ufki Bey ve Kantemiroğlu yazdıkları eserlerde pek çok eserin notalarına yer vermiştir. 17. yüzyılın ortalarında Ali Ufkî Bey, *Mecmua-i Sâz-ü Söz* eserinde yüzlerce eseri notaya alarak unutulmasına engel olmuştur. Bu eserlerden biri de Sultan II. Bayezid’e atfedilen *Nevâ Düyek Peşrevi*’dir. Eserin başında da “Peşrev-i Bayezid” olarak yazılmıştır. Buna benzer bir örnek ise 18. yüzyılda Dimitri Kantemir (Kantemiroğlu) *Kitâbü’l İlmi’l Mûsiki Alâ Vechil Hurûfat* adlı eserinde dönemine ait 355 saz eserini kaleme almıştır.

Cumhuriyet Dönemi’ne gelindiğinde ise Musa Süreyya önderliğinde 1923 yılında başlayan ve 3 yıl devam eden derleme çalışmaları her ne kadar sahaya inilmeden yapılmış olsa da 1926 yılında yayınlanan iki defterden oluşan 85 notanın arşivlenmesini sağlamıştır. İlk derleme gezileri Rauf Yekta, Dürrü Bey ve Ekrem Besim tarafından oluşan heyetle 1927 yılında başlamış ve yaklaşık 250 türkü notaya alınmıştır (Ersay Çak, 2019, s. 2196).

Derleme faaliyetleri süreç içerisinde devam etmiş ve Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından sürdürülen derleme çalışmalarında Mahmud Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen, Nida Tüfekçi, Halil Bedi Yönetken, Sadi Yaver Ataman görev almışlar ve çok sayıda türkünün notaya alınmasıyla unutulması engellenmiştir. Hiç kuşkusuz bu noktada M. Ragıp Gazimihal’in

(1900-1961) yaptığı çalışmalar çok önemlidir. Kaleme aldığı *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, *Türk Musikisi Tarihi ve Umumi Musiki Tarihi* ve *Balkanlarda Musiki Hareketleri* kitapları Türk müzik kültürü için son derece değerli çalışmalardır.



Görsel 10. Bartok'un derleme gezisinden bir görüntü (1936) (Dilimiz, 2019)

Derleme çalışmalarında son derece önemli bir başka gelişme ise Macar besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok'un Türkiye'ye gelerek derleme faaliyetlerine katılıyor olmasıdır. Ahmet Adnan Saygun ve beraberindeki heyetle Anadolu'da derleme gezilerine katılmıştır (Ersoy Çak, 2019, s. 2197).

Sonuç

Cumhuriyetin ilanının hemen ardından bir dizi müzik planlamasına gidilmiş, alınan kararlar ivedilikle uygulanmaya başlanmıştır. Bu çalışmaların temelinde Batı müziğine yönelik uygulamalar yer almaktadır. Batı müziğinin uygulanabilmesi için birçok resmî kurumda yapısal değişiklikler yapılmıştır. Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketi müzikte de kendini göstermiş ve idarecilerin Batı müziğine olan ilgileri sebebiyle çoksesliliğin temeli atılmıştır. Çalışmada tespit edilen önemli bir husus geleneksel müziğin etkisinin azaldığı gerçeğidir. Türk sanat müziği ve halk müziğinin geleneksel yönetime dayalı eğitimi ve icrası azaltılmış yerine Batı müziği getirilmiştir.

Müzik eğitimi açısından bakıldığında geleneksel müziğin öğretimi yerine yeni açılan müzik kurumlarında Batı müziği eğitimi ağırlık kazanmıştır. Çoksesli müzik sahnelerden müzik eğitimi verilen okullara, Halkevlerinden salonlara kadar yaşamın her alanında görülmeye başlanmıştır. Genç Cumhuriyetçilerin Batı modeli gelişme tutumunun etkisiyle müzikte yapılan reformların geleneksel Türk müziğinin baskı altına girmesine ve hatta tek sesli müziğin aşağı bulunduğu, çoksesli müziğin yüceltiği fikri günümüzde de halen eleştirilmektedir.

1926 tarihinde Darülelhan adı İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak değiştirilmiş ve Türk müziği bölümü kapatılmıştır. Türk musikisine yönelik çalışmalar Türk Mûsikisi İcra Heyeti ve Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından sürdürülmüştür. 1

Kasım 1924 tarihinde müzik öğretmeni yetiştirmek maksadıyla Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur.

Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarında Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin Türkiye'ye döndüklerindeki faaliyetleri de dikkat çekicidir. Devlet aracılığıyla gittikleri ülkelerde eğitim alan Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar, Cezmi Erinç, Fuat Koray, Halil Bedii Yönetken gibi isimler Türkiye'de Batı müziğinin yaygınlaşmasına hizmet etmişlerdir. Cumhuriyet Dönemi'nde müzik adına yapılan en önemli gelişmelerden birisi de Carl Ebert, Bela Bartok gibi isimlerin Türkiye'ye davet edilmeleridir. Bela Bartok, Türkiye'de kaldığı süre içerisinde yapmış olduğu derleme gezileri ve vermiş olduğu konferanslarla Türkiye'deki müzikoloji önemli bir boşluğu doldurmaya çalışmıştır. Türkülerin derlenmesindeki etkisi halkevlerini olumlu etkilemiş ve cumhuriyet müzik politikalarına ivme kazandırmıştır. Halkevlerindeki derleme faaliyetlerinin Türkiye folkloru için önemli katkıları olmuştur. Halkevlerinde halk kültürüne dair çeşitli alanlarda araştırmalar yapılmış ve bunlar zaman içerisinde yayımlanmıştır. Böylelikle halen günümüzde de referans kabul edilen alan araştırmalarına yönelik külliyyatın ilk adımları atılmasına imkân sağlanmıştır.

Kaynakça

- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi kültür ve müzik politikaları (1923-2000)*. Sonçağ Yayıncılık.
- Altar, M. C. (1989). *Opera Tarihi*, cilt 4. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Anonim. (2020, 6 Ocak). *İlk Türk operasının bestecisi Ahmet Adnan Saygun*. Fikriyat. <https://www.fikriyat.com/galeri/muzik/ilk-turk-operasinin-bestecisi-ahmet-adnan-saygun>
- Anonim. (t.y.). *Musiki muallim mektebi*. Europa. https://www.europeana.eu/lt/item/2058607/cdm_ref_collection_AEFA_id_605
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik, Türkiye'de müzik reformu*. Tan Kitapevi Yayınları.
- Ersoy Çak, Ş. (2019). Etnomüzikoloji disiplininin gelişim süreci ve Türkiye'de yapılan çalışmalar ışığında Martin Stokes'un popüler müzik araştırmalarının incelenmesi. *Rast müzikoloji dergisi*, 7(2), 2193-2208.
- Demir, A. (2010). Sultan II. Mehmed Han'a sunulan anonim mûsiki risalesi (Fatih Anonimi) ve XV. yüzyıl Türk mûsikisi nazariyatındaki yeri. *Çukurova üniversitesi ilahiyat fakültesi dergisi (ÇÜİFD)*, 10(1), 207-232.
- Demirgen, E. ve Sazak N. (2013). III. Selim döneminde enderun-i hümayun mekteplerinde okutulan müzik risalesinin meşk yöntemi açısından incelenmesi. *İdil sanat ve dil dergisi*, 3(11), 27-46.
- Digital Collections. (t.y.). *Musiki muallim mektebi*. Koç Üniversitesi. <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/FKA/id/3066/>
- Dilimiz. (2019, 16 Ocak). *Cumhuriyet Dönemi Türk halk müziğinde gelişmeler*. <https://www.dilimiz.gen.tr/cumhuriyet-donemi-turk-halk-muziginde-gelismeler/>
- Gazimihal, M. R.(1955). *Türk askeri mızıkaları tarihi*. Maarif Vekâleti Basımevi.
- Gökçedağ, N. L. (2007). *Atatürk dönemi müzik ideolojisi ve günümüze yansımaları* [Yüksek lisans tezi Haliç Üniversitesi].

- Kaplan, D. B. (2021, 9 Aralık). *Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk operası: Özsoy Operası*. Mozart Cultures. <https://mozartcultures.com/turkiye-cumhuriyetinin-ilk-operasi-ozsoy-operasi/>
- Karagül, S. (2019). *Osmanlı İmparatorluğu'nda modern müziğin doğuşu: Musika-ı Hümayun* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi Hacettepe Üniversitesi].
- Ölçen, A. N. (t.y.). *Halkevleri'nin kuruluşu ve etkinlikleri*. İnönü Vakfı. <https://www.ismetinonu.org.tr/halkevlerinin-kurulusu-ve-etkinlikleri/>
- Özcan, N. (2003). Mehter. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi*. Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 28, 545-549.
- Özcan, N. (2006). Muzika-i Hümayun. *İslam ansiklopedisi*, cilt 31. Türkiye Diyanet Vakfı, 422-423.
- Şeref, S. (2020, 14 Eylül). *Çağdaş Türk müziğine yön veren besteci: Ulvi Cemal Erkin*. Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/cagdas-turk-muzigine-yon-veren-besteci-ulvi-cemal-erkin/1972831>
- Uçan, A. (2002, 17-21 Aralık). *Türkiye'de cumhuriyetin kuruluşundan günümüze müzik eğitiminin dünü, bugünü, yarını*. V. Türk Kültürü Kongresi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara.
- Uçan, A. (1994). *Müzik eğitimi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yılmaz, E. (2020). Tek parti dönemi kimlik politikasında müzik (1923-1950), *International Marmara Social Sciences Congress (Autumn) 2020 Abstracts & Proceedings E-Book*, 267-275.
- Yücel, H. (2019). Osmanlı Dönemi musiki kurumları Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Musıkâ-ı Hümayûn, Dârülelhan. Haluk Yücel ve Serda Türkel Oter (Ed.). *Müzik kültürüne dair çeşitli görüşler III*, Eğitim Yayınevi, 7-22.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Yazının Görsel İmgeye Dönüşüm Sürecinde Sanat

Arzu EŞ¹

Öz

Bu çalışmada yazının bulunmasına ve ilk dönem yazı örneklerine kısaca değinilmiş ve sonrasında yazı imgesinin yer aldığı Rönesans Dönemi örnekleriyle devam edilmiştir. Ağırlıklı olarak yazının 20. yüzyıl sanatına yansımaları ve yazının görsel bir imgeye dönüşüm süreçleri incelenmiştir. 20. yüzyılın başlarında sanatsal anlamda atılan adımlar, alternatif oluşumlar, manifestolar ve toplumsal olaylar, sanatta yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Alternatif oluşumlarda ve sanat hareketlerinde, plastik, biçimsel ve estetik kaygılar yanında, düşünce ve düşüncenin sanat olduğu yönündeki görüşlerin ortaya çıktığı da gözlemlenmektedir. Düşünceyi aktarmanın yollarından biri de yazıdır, dolayısıyla 1960 sonrası sanatçıların yapıtlarında, performanslarında, bildirilerinde düşüncenin aktarımı çoğunlukla dilsel göstergelerin kullanımı aracılığıyla olmuştur. Metinde özellikle 1960'larda kurulan Sanat ve Dil Grubunun oluşum süreci, kavramsal sanat ideolojisinin ortaya çıkışıyla beraber sanatın nesnesizleşmesi üzerinde durularak, salt yazı kullanımının görsel bir değere dönüşümü vurgulanmıştır. Yazının sanatta plastik ve görsel bir değer olarak sanat tarihinde yer alması, sanatçıların yapıtlarındaki kavramsal bakış açılarıyla incelenerek, öznel yaklaşımları açısından da değerlendirmeye gidilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yazı İmgesi, Kavramsal Sanat, Sanat ve Dil Grubu, Güncel Sanat

Art in the Process of Transformation of Writing into Visual Image

Abstract

In this study, the invention of writing and the early script samples were briefly mentioned, and after that continued with the examples of the text images of the Renaissance period. Mostly, the reflections of writing on 20th century art and the processes of transforming text into a visual image were examined. At the beginning of the 20th century, the steps taken in the artistic sense, alternative formations, manifestos and social events led to new searches in art. It is observed that alternative formations and art movements brought the idea and that the idea was art forth besides plastic, formal and aesthetic concerns. One of the ways of transferring the idea is writing, for this reason the conveyance of thoughts in the works, performance and statements of artists after 1960 was mostly through the use of linguistic signs. This article emphasizes the transformation of text images into a visual value especially after the formation process of the Art and Language Group which was established in the 1960s and the dematerialisation of art with the occurrence of the conceptual art ideology. The fact that writing takes place in the history of art as a plastic and visual value has been examined from the conceptual perspectives of the works of the artists and evaluated in terms of their subjective approaches.

Keywords: Image of Writing, Conceptual Art, Art and Language Group, Contemporary Art

¹ Aday Dr., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, ORCID NO: 0000-0002-1119-0589, arzuess@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 20 Aralık 2021, **Kabul Tarihi:** 21 Mayıs 2022

Dilin yansıması olarak düşüncenin birtakım semboller ve işaretler aracılığıyla görselleşmesiyle ortaya çıkan yazı imgesinin, tarih boyunca her kültürde kendine özgü bir dil ve sembollerle kullandığı bilinmektedir. Sümerlerin çivi yazısı, Mısır hiyeroglifleri gibi örnekler, yaşayan kültürlerin yazı ile ilgili farklılıklar yaratmasına öncülük etmişlerdir.

Medeniyetler tarihi bakımından önemli bir yere sahip olan, sesin birtakım semboller ve harfler aracılığıyla günümüze ulaştığı yazılar, bilim, kültür, sanat gibi birçok verinin kayıtlı arşivi gibidir. Geçmişe dair yaşamların, duygu ve düşüncelerin izlerini taşıdığından, yazı aracılığıyla serüvenlere çıkmak, geçmişin ve şimdinin bilgilerine ulaşmak ilgilenenler açısından oldukça heyecan vericidir.

Günümüzün vazgeçilmez kaynakları olan yazının tarihçesine dair serüveninin oldukça eski ve karmaşık olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Araştırmanın konusu gereği metnin içeriğinde öncelikle yazının bulunmasına dair kısa bilgiler doğrultusunda yazı imgesinin sanat tarihindeki yeri ve önemi ile yapıtlar üzerinde nasıl, neden ve ne şekilde ele alındığı ağırlıklı olarak incelenmiştir.

Rönesans Dönemi üzerine yapılan incelemelerin ardından 19. yüzyıl sanatında yazı imgesinin kullanıldığı yapıtlarla devam edilerek, 20. yüzyılda sosyal ve kültürel değişimlerin, toplumsal dönüşümlerin sanata yansıması, sanat tarihinde öne çıkan yapıtlar üzerinden ele alınmış, yazının yapıtlara etkisi araştırmaya dâhil edilmiştir.

20. yüzyılda yaşanan toplumsal hareketler (I. ve II. Dünya Savaşları, işçi eylemleri, kadın eylemleri, vb.) toplumu dönüştürme sürecini de beraberinde getirmiştir. Özellikle Dadaist ve sürrealist sanatçılarda geleneksel resim anlayışına karşı duruşlarını ve yazı imgesinin kullanımını yapıtları üzerinden okumak mümkündür. Bu bağlamda yaşanan değişimlerin, 1960'larda bir araya gelen bir grup sanatçının katılımıyla kavramsal sanat ideolojisinin oluşumunu da tetiklediği söylenebilir. Kavramsal sanat, sanatçıları tarafından Sanat ve Dil Grubunun kurulmasıyla, sanatta yazı imgesinin kullanımı köklü bir değişime uğrar.

Geçmişten günümüze sanatçıların yapıtlarında yazı imgesiyle karşılaşmanın olası olduğu, özellikle 20. yüzyıl ve sonrasındaki sanat yapıtlarında sıradan ya da kavramsal bir imge olarak, yazının kullanıldığı gözlemlenir. Araştırmanın genelinde yazı imgesinin kullanıldığı yapıtların tümüne yer vermenin imkânsızlığından metnin genelinde sanat tarihinin dönemsel süreçlerinde öne çıkan yapıtların değerlendirildiği bir yöntem izlenmiştir.

Yazının Bulunması

Yazının bulunması kuşkusuz insanlar ve kültürler arası iletişimin en önemli gelişim araçlarından birisi olmuştur. Tarihçesi bir o kadar karmaşık olan yazı, binlerce yıllık bir süreç sonrasında bugünkü halini almıştır.

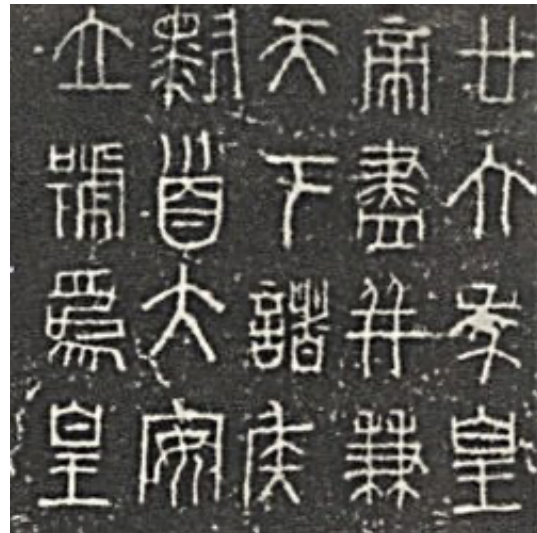
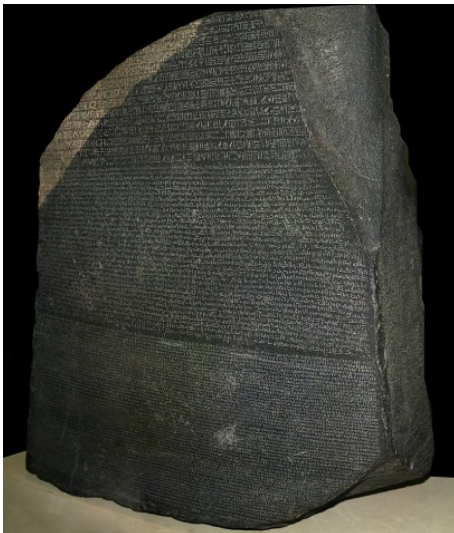
On binlerce yıldan beri resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolu bulunmuştur. Ama yazının kendisi ancak, kullanıcıların düşündükleri ve hissettikleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp açıkça belirleyebilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütünü oluşturulduktan sonra ortaya çıkmıştır. (Jean, 2010, s. 12)

Birtakım geometrik izler ve sembollerden oluşan, kil tabletler üzerine kazınmış olan ilk çivi yazısının, MÖ 3200'lerde Mezopotamya'da Sümerler tarafından kullandığı düşünülmektedir. Tarihsel süreçte kil tabletlerdeki çivi yazısından bir süre sonra, MÖ 3000'lerde Antik Mısır'da birtakım hayvan sembolleri ve şekillerden oluşan resimli hiyeroglif yazısının kullanıldığı görülmektedir. Hiyerogliflerdeki bu sembol ve işaretler, ilerleyen süreçlerde papirüs kâğıdının bulunmasıyla kâğıtlar üzerinde kullanılmaya başlanmıştır.

Georges Jean'a (2010) göre, (Yunanca kutsal anlamına gelen *hieros* ve kazımak anlamına gelen *gluphein* fiil kökünden türemiş olan) hiyeroglif sözcüğü “tanrıların yazısı” anlamına gelir ve zamanla bir bellek yardımcısına dönüşen çivi yazılarının, hiyeroglif sisteminin en başından beri kullanılan gerçek bir yazıdır. Jean, 1799 yılında bir tesadüf sonucu Fransız askeri tarafından bulunan ve üzerinde biri Yunan ikisi Mısır yazısından oluşan Rosetta Taşı'nın (Görsel 1) üzerindeki yazıların ise uzun yıllar süren çalışmalar sonrasında çözüldüğünü ve hiyerogliflerin okunmasının böylelikle mümkün olduğunu belirtir. Antik Mısırlıların konuşma dillerini neredeyse tümüyle hiyerogliflere aktarmış olması, günümüze kadar ulaşan bu dilin yeniden bulunmasını ve çözülmesini sağlamıştır. Mısırlılar hiyeroglifler aracılığıyla döneme dair somut ya da soyut bazı gerçekliklere gönderme yapabilmüş; tarım, eğitim ve tıp ile ilgili önerilerin, dua ve efsanelerin, olası tüm biçimleriyle hukuk ve edebiyat ürünlerinin kaydedilmesini sağlamışlardır (s. 27).

Yazının keşfiyle kil, papirüs, hayvan kabukları ve kumaşların üzerinde kullanılan sembolik yazı biçimlerini Hint yazıları ve bir resim yazısı olarak günümüze kadar ulaşan Çin yazıları takip eder. Güneş Oktay'ın (2017) ifadesiyle Çin yazısında önemli olan imgelerin kendi içlerindeki düzenidir. Aralarındaki boşluk doluluk ilişkisiyle beraber çizim ve kavramsal düşüncenin birlikteliğiyle ortaya çıkan bir resim yazısı olduğunu belirtir. Resimsel yazı formunun belirgin temsilcilerinden sayılan Çin yazıları, fırça ve mürekkep vasıtasıyla kâğıda aktarılan bir resim yazı olarak değerlendirilebilir (Görsel 2) (s. 9).

Yazı imgesi İslam dinine özgü hat sanatında da önemli bir yere sahiptir. Oktay (2017) tezinde İslamiyette tasvir yasağının olması nedeniyle hattat ustalarının, kutsal değerlere ait yazılı betimlemelerde yazının tüm sınırlarını kullanarak kutsal değerlerin, emir ve buyruklarını tekrarlayarak yazmış ve bir anlamda kendi sınırlarını da genişletmişlerdir. Arap harflerini eğip bükerek değiştirmiş ve resimsel öğelerle bir araya getirerek kiminde kuş, leylek gibi hayvan imgelerine, kiminde ise cami gibi kutsal mekânlara benzeterek, yazıdan resim oluşturmaya başlamışlardır (Görsel 3) (ss. 11-13).



Görsel 1. Rosetta Taşı, 1790'lar (Arkeofili, 2019)

Görsel 2. Antik Döneme ait Çin mühür yazısı örneği (Wikipedia, 2021)



Görsel 3. Osmanlı Dönemi'ne dair hat sanatı örneği (Anonim, 2010)

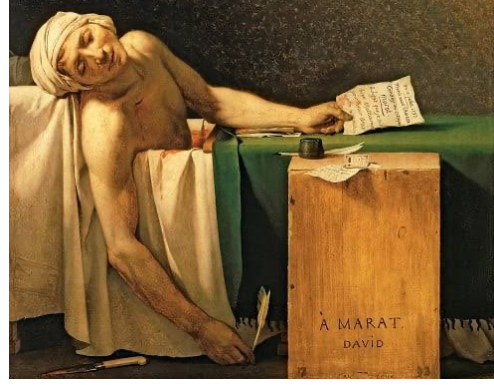
Dilin yansıması olan yazının, resim yazı şeklinde geleneksel kullanımına dair yukarıda sunulan örneklerde, genellikle toplumsal, kültürel ve dinsel içerikli olarak halkı bilgilendirmek amacıyla kullanıldığı gözlemlenir. Toplumların gündelik yaşama dair çeşitli gereksinimleri, iletişim, hukuk, muhasebe gibi ihtiyaçları alfabelerin bulunmasını sağlamıştır. Kültürlerin iletişim ağı içerisinde ilerleyen süreçler baskı tekniklerini geliştirmelerine ve matbaanın bulunmasına dek süren uzun bir serüvenle devam etmiştir. Matbaanın ilk olarak Çin'de bulunmuş olduğu varsayılmakla beraber, modern matbaanın 15. yüzyılda Gutenberg tarafından Avrupa'ya yayıldığı söylenebilir. Bilginin daha hızlı yayılmasını sağlayan baskılar döneme dair kayıtların, belgelerin gerek yazılı kültür gerekse sanat aracılığıyla günümüze dek ulaşmasına aracı olmuştur.

Rönesans ve 19. Yüzyıl Sanatında Yazı İmgesi

Batı sanatında ve kültüründe önemli değişimler yaratan Rönesans'ın (1300- 1600) erken dönemlerinde öne çıkan sanat yapıtları incelendiğinde yazı imgesine sık rastlanılmamaktadır. Ancak 15. yüzyıl başlarında Kuzey Avrupa sanatının önemli temsilcilerinden biri olan sanatçı Jan van Eyck'in *Arnolfini'nin Evlenmesi* isimli eserinde yazı imgesinin, sanatçısına dair özellikle birlikte bir çeşit belgelendirme maksadıyla kullanıldığı gözlenmektedir (Görsel 4). Yapıtta Arnolfini ve karısı bir oda içerisinde betimlenirken resmin arka planında yer alan aynada, sanatçının kendi yansımasının üzerinde, neredeyse resmin merkezinde Latince "Johannes de Eyck Fuit Hic" (Jan van Eyck Buradaydı) yazmaktadır. Gombrich'e göre (2007), bir noterin buna benzer bir törene şahitlik yapması gibi sanatçıdan da böyle bir ana tanıklık etmesi istenmiş olabilir. Gombrich, sebebi her ne olursa olsun söz konusu eserin, tarihte ilk kez sanatçıyı bir görgü tanığı durumuna getirdiğini belirtir (s. 243). Sanatçının kendi varlığını gerek aynadaki yansımasında görsel olarak gerekse böyle bir cümleyle belgelendirmesi açısından da önemli olan yapıtın, döneme dair günümüze ulaşan eserler arasında yazı imgesinin, belgelendirme amacıyla kullanıldığı ilk örneklerden biri olduğu söylenebilir.



Görsel 4. Jan Van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, 1434 (Kalkan, 2018)



Görsel 5. J. Louis David, *Marat'nın Ölümü*, 1793 (Kalkan, 2018)

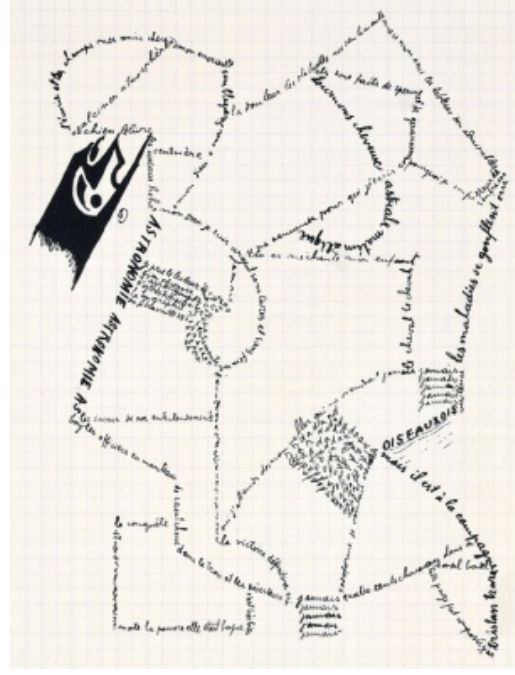
Modernite, yaklaşık 1687-1789 yılları arasında bilimin ve aklın dünyayı kurtarma potansiyeline olan inancın desteklendiği Aydınlanma ile başlayan bir süreçtir. Aklın egemen olduğu modernite sürecinin sanata yansımaları olarak değerlendirilebilecek romantizm akımının etkisiyle, Batılı sanatçılarda Rönesans'tan kalma perspektif geleneği değişmeye başlamıştır. Akıl ve bilim sayesinde dinden uzaklaşmaya dair izlenimler, sanatçıların eserlerinde öznel duygu ve ifadelerinin hem görsel hem de yazınsal olarak yansımaları gözlemlenmeye başlanmıştır.

1789 Fransız İhtilali bu anlamda tüm dünyada yeni bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçıların yapıtlarında öznel ve politik tavırlarının da yansıdığı gözlemlenir. 1793 yılında sanatçı Jacques Louis David'in ürettiği *Marat'nın Ölümü* isimli eser, sanatçılara özgü düşünsel ifadenin yazı imgesi ve görsellikle bir arada kullanımına örnek yapıtlardan birisidir (Görsel 5). Toby Clark (2011) David'in "estetik ve politik ilkelerini eser üzerinden bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardan" olduğunu belirtir (s. 14). Fransız devrimci Jean Paul Marat'nın öldürülme sahnesinin yer aldığı eserde kana bulanmış mektubun, katil Corday'ın içeri giriş iznine dair metne bir gönderme olarak yazıldığı düşünülmektedir. Küvetin üzerinde duran çalışma masasında ve Marat'nın elinde olan metnin üst kısmındaki yazının Fransızca olup içeriğinde "Bu mektup, kocası bu ülkeyi savunurken ölmüş, beş çocuk annesi kadına verilecek. Marat" yazmaktadır. Devamında ise Corday'ın içeri girme izni olarak kullandığı "Benim en büyük mutsuzluğum sizin hayırseverliğinize ulaşmama vesile olacaktır" cümlesinin yazılı olduğu gözlemlenir. Sanatçı, arkadaşı devrimci Marat'nın ölüm sahnesini içeren söz konusu eserin betimlenmesinde kendisini olay anına tanıklık eden biri gibi konumlandırmış ve yapıtını da kullandığı yazılı metin aracılığıyla bir belge niteliğine dönüştürmüştür.

Goya'nın 1790'lı yıllarda ürettiği, 80 parçadan oluşan *Los Caprichos* adlı gravür baskı serisinin 43. numaralı eseri yazı imgesinin gözlemlendiği eserler arasındadır (Görsel 6). Kraliyet ressamı olan sanatçının döneme dair yozlaşmış baskıcı politikalar nedeniyle iktidar eleştirilerini betimlediği söz konusu eserinde, çalışma halinde uyuyakalan bir insan ve uykusunda ortaya çıkan birtakım hayvanımsı betimlemeler vardır. Çalışma masasının ön yüzeyinde "Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır" yazılıdır. Söz konusu cümle sanatçının içinde bulunduğu toplumu uyarma, uyandırma isteğine karşılık gelmekle beraber, toplumsal olaylara karşı duyarlı, eleştirel ve entelektüel bakış açısını da izleyiciye aktarmaktadır. Toby Clark



Görsel 6. Francisco Goya, *Los Caprichos (Aklın Uykusu Canavarlar Yaradır)*, 43 numaralı gravür, 1799 (Rüstem, 2014)



Görsel 7. Tristan Tzara, *Tipografik Şiirler*, 1916 (Anonim)

(2011), David'in eserindeki politik duruşa karşılık çağdaşı Francisco Goya'nın çalışmalarını "Sanatçı rolünün geleneksel ve modern kavranış biçimleri arasındaki sancılı geçiş döneminde, arada kalmış bir sanatçının eserlerini örneklemektedir" şeklinde ifadelendirir (s. 7).

Rönesans ve Romantizm Dönemlerinde sanatsal ve estetik bir değer olarak üretilen söz konusu yapıtlarda, yazı imgesinin genellikle dinsel, politik ya da öznel bir ifade biçiminde, mesaj ya da belgelendirme unsuru olarak kullanıldığı gözlemlenir. Sanatçılar duygu ve düşüncelerini sanatsal ifadelerinde kullandıkları kadar izleyicinin görme ve algılama biçimlerini de değiştirmeyi amaçlayabilirler. Sanatta deneme ve deneyimleme yöntemlerinin ağırlık kazandığı, estetik yoluyla sanatçının kendini aradığı dönemlerde yaşanan tüm değişimler insanları, toplumu, sanatı kısacası hayatı değişime uğrattır.

20. Yüzyıl Sanatında Yazı İmgesi

Yazı imgesi, 20. yüzyılla beraber birçok sanat hareketinde/oluşumunda sanatçıların kullandığı etkin bir imge, sanatsal bir iletişim diline dönüşmüştür. Yüzyılın başlarında dünya siyasetine, burjuva değerlerine başkaldıran ve avangart bir hareket olan Dada'nın devrimci tarihsel sürecinde, sanatçıların muhalif tavır ve düşüncelerini ifade ettikleri sanat yapıtlarında kullandıkları yazı imgesinin, ideolojik bir unsur olarak varlık gösterdiği gözlemlenir.

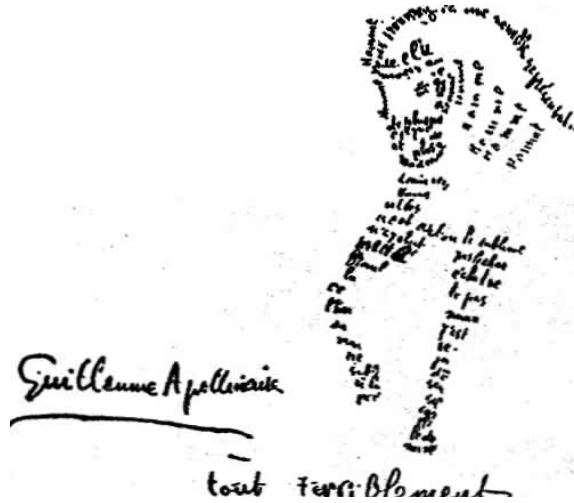
1916'da Zürih'te Cabaret Voltaire'de başlayan Dada hakkında Nazan ve Mazhar İpşiroğlu (2009) bu hareketin burjuva kültüründe kök salmış ve değişmez kültür değerlerinin dokunulmazlığına olan inancı yıkmak, müzeleri birer sanat tapınağı, büyük sanat eserlerini de ikon gibi görenleri sarsmak amacıyla olduğunu belirtir. Günlük yaşama dair hazır nesnelere ya da büyük sanat yapıtlarına yeni adlar vererek, yapıtların üzerinde yaptıkları karalamalar, yazılar ve fotomontajlar vasıtasıyla oynayarak eski bağlamlarından koparıp yeni bir anlam kazandırdıklarını ifade eder (s. 90). Dada hareketi içerisinde yer alan sanatçılar, kendilerine ait bu sanat dilini gerek yapıtları gerekse yayınladıkları manifestolarıyla ortaya koymuşlardır.

Tristan Tzara'nın 1916 yılında ürettiği *Tipografik Şiirler* isimli eserinde, geleneksel şiir dilini ve görüntüsünü kendine ait bir dille yeniden yapılandırdığı gözlenmektedir (Görsel 7).

Dada'nın önemli temsilcilerinden Marcel Duchamp'ın *Çeşme* isimli eseri sanat tarihindeki yeri bakımından önemli dönüm noktalarından biridir (Görsel 8). Sanatçının sahte bir isimle imzaladığı bu eser, ilk kez hazır nesnenin sanat eserine dönüşmesine öncülük etmiş ve sanat tarihinde yeni bir devrimi beraberinde getirmiştir. 1917 yılında Marcel Duchamp'ın, endüstriyel bir nesne olan pisuvarı bir sanat yapıtı olarak galeri mekânına sunmasıyla birlikte sanatın nesnesi, sanatın anlamı ya da malzemesi sanatçılar tarafından yeniden farklı bağlamlarda ele alınmaya başlamıştır. Dada sanatçılarının bu tarz denemelerle ortaya koydukları eserler, toplumda sanata ve sanatçıya yönelik oluşan geleneksel söylemleri, sabitlenmiş görü ve düşünceleri bozmaya, yıkmaya karşı geliştirilmiş yapıbozumcu bir eylem olarak da değerlendirilebilir.

Aynı dönemlerde sürrealistler de geleneksel sanat anlayışına karşı bilincin ve anlamın sabitliğini bozmaya, izleyicinin bilincinde, hayal gücünde bir gedik açmaya yönelik eserler üretmişlerdir. Bu bağlamda sanatçı Guillaume Apollinaire (1880-1918) 1915'te ürettiği *At* isimli eseri ile geleneksel desen anlayışına yönelik yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Görsel 9). Tzara'nın *Tipografik Şiirler* isimli yapıtında metinsellik geleneksel şiir anlayışının dışında bir forma dönüşmüştür. Apollinaire'nin *At* isimli yapıtında ise biçimsel formu oluşturan hayvan imgesinde, çizgisellik yerine yazı imgesi kullanılmıştır. Sanatçıların eserlerindeki bu dönüşümler günümüzün bakış açısıyla olağan gibi görünse de dönemi açısından değerlendirildiğinde sanat tarihindeki önemli kırılma noktalarıdır.

Sanat bir göstergeler dünyası olarak nitelendirildiğinde her imge ya da nesne sanatçının üzerinde çalıştığı kavram ya da anlamlarla üretilir. Ancak sanat nesnesi ya da imgesi izleyiciyle buluşma/karşılaşmasından sonra sürekli yeni bağlamlara açık birer yapıta dönüşür. Yapıt, sanatçının eserine verdiği isimle izleyiciyi yönlendirse de yaratım sürecinin ifadelendirildiği metinsel yazımlarla anlamsal kurgusunu destekleyerek sınırlandırılabilir, eserin anlamsal ya da bağlamsal sürecinin her iki taraf açısından sürekli değişime uğraması kaçınılmazdır.



Görsel 8. Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917 (Duchamp, 1917)

Görsel 9. Guillaume Apollinaire, *At*, 1915 (Stevens, 2010)

Sanat eserleri izleyiciye radyo/TV vericileri gibi sürekli aynı sinyalleri vermez. Burada anlam hem yaratıcı hem de izleyici tarafından dinamik olarak inşa edilir. Anlamın inşası, nesnelerin tarihsel ve toplumsal özgül koşullar altında harekete geçirdiği bitimsiz bir üretimdir. Bir imge üzerine konuşmak; onun şifresini çözmeye çalışmak, şifre çözüldüğünde artık konuşulacak bir şeyin kalmayacağı ve nihai anlamın sözcüklere dökülmesiyle birlikte olayın biteceği bir şifre çözme işlemi değildir. Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir. İmge görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer bir keşif alanıdır. (Leppert, 2002, s. 22)

Yazı ve imge arasındaki anlamların sabitliğini bozan ve bu anlamda izleyicilere yeni keşif alanları sunan önemli sanatçılardan bir diğeri de Rene Magritte'tir. 1920'lerin sonundan itibaren içeriğinde sözcük ve cümleler olan bir dizi eser üreten sanatçının, diğer sürrealistlerle birlikte, burjuva toplumunun baskıcı rasyonalizmi olarak gördüğü şeyleri, durumları devirmek gibi bir problemten hareketle yapıtlar ürettiği söylenebilir. Magritte, hakikat ve kurgu, gerçek ve gerçeküstü, doğallık ve yapaylık arasında ısrarlı bir gerginliğin gözlemlendiği eserler üretir. Nesnelerin yanlış isimlendirilmesi, tekrarlama, yansıtma, gizleme gibi bazı yöntemleri kullanan sanatçı, eserlerinde sürekli bir şüphe uyandırarak dil ve görsel arasındaki karşıtlıkları sorgular.

Magritte, *Görüntülerin İhaneti* isimli serisinin bir parçası olan *Bu Bir Pipo Değildir* ismi ile bilinen eserini 1929 yılında üretmiştir. Söz konusu eserinde sanatçı, gösterge olarak görünen pipo görseli ve resmin altına yazmış olduğu "Bu bir pipo değildir" olarak çevrilen yazı imgesiyle, form ve içerik ya da anlam arasındaki ilişkinin ya da gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin değişkenliğinin tekrar düşünülmesine neden olmuştur (Görsel 10).

Foucault (2001), Magritte'nin görüntüleriyle, kuramsal olarak tam anlamıyla görsel bir üretim alanı olan resmin içine, dilsel bir ögenin girmiş olduğunu belirtir. "Bu resmedilmiş görüntü, şu şeydir" cümlesi tam olarak bunu açıklamaktadır. Foucault, Magritte'in stratejisinin, bilindik görüntüleri (imgeleri) kullanarak, bu görüntülerin tanınabilirliğini "olanaksız", "akıl dışı" ya da "anlamsız" birleştirmelerle hemen yıkıma uğratması ve tartışılır duruma getirmesi olduğunu belirtir (s. 12). Magritte eserlerinde, "İmgenin, metnin, benzeyişin, ileri-sürüşün ve bunların ortak zemininin zamandaş olarak yer aldığı bir kaligram kurulur" (Foucault, 2001, s.



Görsel 10. Rene Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, 1929 (Magritte, 1929)

Görsel 11. Rene Magritte, *Rüyaların Anahtarı*, 1927 (Ninova, 2017)

50). Magritte yazı imgesini resim tekniği ile bir arada kullanırken yapıtta görsellik aracılığıyla görmeyi, yazınsal metin aracılığıyla da okumayı izleyiciye aynı anda duyumsatır. Foucault (2001) bunu şöyle açıklar: “Dilsel göstergelerle plastik öğeler arasındaki ayrılık, benzeşim ile ileri sürüş arasındaki eşdeğerlilik. Bu iki ilke, klasik resmin gerilimini oluşturur. Çünkü ikinci ilke, dilsel öğenin titizlikle dışta bırakıldığı resme, söylemi yeniden sokar” (s. 50).

John Berger (2004), sanatçının “sözcükler ile görünen nesnelere arasındaki var olan uçurumu yorumladığı”ndan bahseder (s. 7). 1927 yılında *Rüyaların Anahtarı* isimli yapıtında (Görsel 11) Magritte, nesnelere görsel ve yazılı imgeleri arasındaki çelişkiye dikkat çekmektedir. Yapıttan da izlendiği üzere at görselinin altında kapı, saat görselinin altında rüzgâr gibi, yani nesne ve sözcüklerin farklı yazıldığı gözlenmektedir. Sanatçının üretimlerinde bilinçli bir eylem olarak kullandığı görsel ve yazı uyumsuzluğunu ifade ederken, sözcükler ile nesnelere arasındaki bu oyunu ya da uçurumu Foucault (2001), Magritte’nin sözleriyle şöyle açıklar:

Sözcükler ile nesnelere arasında yeni bağlantılar yaratılabilir ve dilde ve nesnelere bulunan ama günlük yaşamda bilinmeyen bazı temel özellikler belirtilebilir... Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte bir nesnenin yerini alabilir... Bir tablodaki sözcükler, görüntülerin yapıldığı aynı maddeden yapılmışlardır. Bir tabloda, görüntüleri ve sözcükleri farklı bir biçimde görürüz. (s. 38)

Günümüzde çoğumuzun sözcüklerin anlamları üzerinden yaptığı tartışmayı 1900’lerin başlarında Magritte yapıtları üzerinden sorgular. Ortaya çıkan yapıtlarda imge ve metin birlikteliği, dil ve gerçeklik, nesne ve sözcük arasındaki ilişkinin felsefi anlamda sorgulandığı gözlemlenmektedir. Dolayısıyla sanatçının, yazı ve imge arasında kurulan karşıtlık ile dilsel göstergelerin sanat nesnesine dönüşümünün izlendiği birçok arayışa da öncülük ettiği söylenebilir.

20. yüzyılda sanatsal anlamda atılan adımlar, alternatif oluşumlar (pop sanat, minimalizm, fluksus, feminist sanat vb.), Dadaist, sürrealist, fütürist hareketlerdeki gibi manifestolar ve yaşanan toplumsal olaylar sanatta yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. 1960 sonrası sanatçıların yapıtlarında, performanslarında, bildirimlerinde düşüncenin aktarımında dilsel göstergelerin kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. Döneme dair yapıtlar, izleyiciye tarihi sanatsal anlamda yeniden gözlemlene olanağı sunarken, şu an içinde bulunulan süreci de sorgulama imkânını sağlamaktadır.



Görsel 12. Andy Warhol, *Brillo Kutuları*, 1964, ahşap üzeri serigrafisi (Anonim, 2016)

Görsel 13. Roy Lichtenstein, *Başyapıt*, 1962 (Anonim, 2022)

İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüketim kültürünü eleştirmesiyle ön plana çıkan pop sanatın çıkış yerinin Amerika olduğu söylenebilir. Ahu Antmen'e göre (2009) pop sanat akımı, tüketim kültürünü ve reklamı adeta yücelterek imgeleri yüksek/alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır (s. 162). Dönemin önemli temsilcilerinden Andy Warhol'un 1964 yılında ürettiği *Brillo Kutuları* isimli eser, ticari olarak kullanılan sabun kutularının ahşap üzerine serigrafî yöntemiyle çoğaltılmış birebir baskı edisyonlarından oluşmaktadır (Görsel 12). Warhol'un sıradan ticari bir nesnenin kopyasını üreterek sanat eserine dönüştürmesi, söz konusu kutuların sanat koleksiyoncuları ve müzelere satılması, tüketim kültürünün bir eleştirisi olarak ortaya çıkan pop sanatı da tüketimin bir parçası haline getirmiştir.

1960'lı yıllarda çizgi roman kahramanlarını büyük ölçeklerde büyütürken resmeden sanatçı Roy Lichtenstein'in yapıtlarında yazı imgesinin bir konuşma baloncuğuna dönüştüğü gözlemlenir (Görsel 13). Richard Hamilton'ın, 1956 yılında popüler kültürün ikonlarını kullanarak ürettiği *Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Çekici Yapan Nedir?* isimli kolajında yer alan yazı imgesinde de döneme dair bir dergi kapağının kesilerek birebir kullanıldığı gözlemlenir (Görsel 14). Sanatçı söz konusu yapıtında, tüketim toplumunda var olan sürekli yayınlar sebebiyle artık ikonlaşmış figür ve dergi metinlerini kullanarak pop kültür öğelerine göndermelerde bulunur.

1960'lar aynı zamanda kadın sanatçılar tarafından sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde kadının adının yokluğuna karşı feminist bir mücadelenin de başlatıldığı yıllar olmuştur. Yazı imgesini mesaj niteliğinde kullanan feminist oluşumun temsilcilerinden Barbara Kruger'in eserleri genellikle siyah beyaz fotoğraf yüzeyinin üzerinde, kırmızı büyük puntolarla yazılı metinlerden oluşan reklam afişleri şeklindedir (Görsel 15). Kruger 1970'lerden sonraki bu çalışmalarında baskın temsil biçimlerine meydan okumak adına var olan görselleri kışkırtıcı sloganlarla bir araya getirir. Görsel kültürün etkisine ve toplumsal cinsiyet algısının nasıl şekillendiğine dikkat çeken kelime ve metinleri görseller üzerinde kullanarak, afişlerindeki etkiyi güçlendirir, yani sanatçının görsel kültüre meydan okumak için görsel kültürü kullandığı söylenebilir (Potthast, 2019).



Görsel 14. Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı Kılan Nedir?* 1956 (Gallagher, 2011)

Görsel 15. Barbara Kruger, *Başka Kahramana İhtiyacımız Yok*, 1986 (Kruger, 1986)

Avangart ve alternatif oluşumlarda yazı imgesi, sanatsal bir ifade biçimi olarak sanatçıların kullandıkları bir unsura dönüşmüştür. Yazı, sanatçıların özgün yapıtlarında tuval dışında farklı malzemelerin üzerinde bir mesaj ya da düşüncenin ifade edildiği bir unsurken, bazı yapıtlarda da ideolojik ve felsefi içeriğe sahip bir mesaj niteliğine bürünmektedir. Nancy Atakan'ın ifadeleriyle (1998), 1960'lı yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanatçılar Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss ve Roland Barthes gibi yapısalcı dilbilimcilerin geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak sanatı çözümlenmeye çalışmışlardır. 1968'de İngiltere'de kavramsal sanatın temsilcilerinden Terry Atkinson, David Bainbridge, Harold Hurrell gibi bir grup sanatçı tarafından Art & Language (Sanat ve Dil Grubu) kurulmuştur. Sanatçılar 1969 yılında grupta aynı isimde bir derginin ilk sayısını çıkarmışlardır (s. 44). İçeriğin biçimden çok daha üstün olduğu inancıyla yapıtlar üreten bu sanatçılar,

Savundukları biçimsel olmayan, kavramsal sanat yaklaşımıyla Batı dünyasında kendilerini konumlandırmış ve varlıklarının ilk on yılındaki eleştirileriyle sanat dünyasında önemli bir akım yaratmışlardır... Ürettikleri işler benzersiz, yeni, deneysel ve yıkıcı niteliktedir. Topluluğun sanatçıları, teorizasyona önem verdiğinden, kendi işlerine de birer eleştirmen tavrıyla yaklaşmışlardır (Şahiner, 2020, s. 35).

Atakan'ın (1998) *Arayışlar* isimli kitabında belirttiği üzere, kavramsal sanatçılar, sanatın kuramsal boyutunu ele alarak irdelemişlerdir. Terry Atkinson, sanat/kuram tartışmalarını Kavramsal Sanat Üzerine Yazılmış Olan Bu Makale, Kavramsal Sanat Çalışması Olarak Görülebilir mi? başlığı altında incelemiş ve derginin ilk sayısında giriş metni olarak yayınlamıştır. Kübist bir resim ile karşılaştırarak yaptığı incelemede sanatçı, kübist resimle metin arasındaki tek farkın biçim olduğunu belirtmektedir (s. 44).

Atakan'ın ifadeleriyle (1998) Atkinson, izleyicilerin kavramsal sanat yapıtlarıyla karşılaştıklarında yapıtlara, sanat kuramı etiketi yapıştırma gibi bir eğilimde olduklarını gözlemlediği için, bu iki biçim arasındaki benzerliklerin algılanmasında ve anlaşılmasında zorluk yaşandığının farkındadır. Dolayısıyla eski sanat kuramı yapıtları ya da kavramsal sanatçılar tarafından ileri sürülen kuramsal çalışmaların kavramsal sanat olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği gibi bazı soruların cevaplarını da araştırır. Sonuç olarak, 1966'dan önceye tarihlenen çalışmaları kavramsal sanatın ilkeleri saptanmadan önce yapıldığı için Kavramsal Sanat içerisinde değerlendirmenin olanaksız olduğu görüşüne ulaşır (s. 44). Atakan (1998), bu bağlamda konuyu daha da açmak için Atkinson'un görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Geleneksel olarak görsel sanatçıların sanat yapıtları ürettiklerini ve sanat nesnesinin, yapıtı anlatan dil desteğine gereksinimi olduğunu belirtmiştir. Bir başka deyişle sanatçılar görsel bir sanat nesnesi üretirken, sanat kuramcıları, bu nesneyi anlatmak ya da desteklemek için yazılı bir gösterge dili geliştirmişlerdir. Kavramsal Sanat, sanat kuramı ile sanat nesnesi üretmeyi birleştirdiğinden, sanatın tanımı hem üretilen nesneyi, hem de yazılı destek dilini içerebilecek gibi genişletilmelidir. (s. 45)

Art & Language ve kavramsal sanat ve sanatçılarından olan Lawrence Weiner, sözcüklerin anlamlarıyla ve çevirileriyle ilgilenen çevreci bir sanat anlayışını benimsemekle birlikte, yapıtı izleyicinin yorumuna bırakmaktadır. "Yapıtlarında onun eserlerini okuyan ya da aklında tutan izleyicilerin esere sahip olduğunu vurgulayan Weiner'in çalışmaları, yapıt fiziksel olarak var olmadığına bile varlığını sürdüren bir düşünceyi temsil eden resimyazıdır" (Atakan, 1998, s. 50). Weiner'in 1972 yılında üretmiş olduğu "To See and Be Seen" (Görmek ve Görülmek) kelimelerinden oluşan duvar yazısı, sanatçının sanat anlayışına dair izlenimlerin gözlemlendiği bir yapıt olarak değerlendirilebilir (Görsel 16).

Kavramsal sanat, geleneksel sanat anlayışını, sanatın biricikliğini ve estetik değerleri reddederek sanatı nesnesizleştirmiştir. Postmodern olarak nitelendirilen dönemde olduğu üzere sanatçının dehasını ve ustalığını yok sayan postsanatı, yaşamla kurduğu bağlam açısından son derece tutarsız ve sıradan bulan Donald Kuspit'e (2006) göre, "Dille yapılan her türlü sanat toplumsal bir gösteri olmaktan öteye gitmemiştir" (s. 111).

Ancak zaman zaman kavramsal sanat, dolayısıyla sanatta yazı imgesinin kullanımı bazı düşünürlere ya da sanatçılara sanatın nesnesizleştirilerek resmin sonunun geldiğini düşündürse de gelinen süreçte Kavramsal Sanatın içinde yeni ve zengin anlamlar taşıdığı, bitti sanıldığı anda sanatın yeniden başladığı da gözlenmektedir. Kuspit'in postsanat, yani dille yapılan sanat tespitlerine cevap niteliği taşıyan cümleleriyle Rıfat Şahiner (2015) kavramsal sanatçıların dili kullanım biçimlerini şöyle özetlemektedir:

Kavramsal Sanatın önemli temsilcileri dili hiç de gündelik, geçici bir ifade yolu olarak kullanmadılar. Tersine gerek Kosuth, gerek Atkinson ya da Weiner olsun önermeleri oldukça zorlayıcı, anlamlandırılması oldukça güç bir biçimde ortaya koymuşlardı... Sanatçı her türlü malzemeyi, mekan tercihini ve örgütlenme modelini kullanmakta özgürdür. Dil ise zaten söyleme, sentaksla, anlamla doğrudan, ilintili olduğundan en ilksel malzemelerden biridir. Sorun sanatçının onu kullanarak dillendirdiğidir. Sanat bir üst dildir ve idrak biçimidir, dolayısıyla hiçbir şey sanat için belirleyici, tanımlayıcı ve ayırt edici ve sınırlandırıcı değildir. (s. 22)

Sanatta biçime dayalı olmayan kuramsal teorilerin sorgulandığı Art&Language sanatçıları farklı ve etkileyici eleştirileriyle dönemin sanat dünyasında son derece etkili olmuşlardır. Şahiner'e göre (2020), Art& Language sanatçılarının bazılarının "Modernist söyleme karşı gelmelerine rağmen, fikirlerinin ve işlerinin estetik temele bir biçimde gönderme yapması, bazı eleştirilenlerce farklı biçimde değerlendirilmiştir" (s. 52).

Sanat ve Dil Grubu'nun önemli temsilcilerinden biri olan Joseph Kosuth sanatın söylemsel ya da ifadesel yönünü göstermek için eserlerinde araç olarak dili ve metni kullanır. Sanatçının 1965 yılında yapmış olduğu *Bir ve Üç Sandalye* isimli yapıtında, gerçek bir sandalye ile bu sandalyenin fotoğrafını ve "sandalye" sözcüğünün tanımından oluşan bir metni aynı platformda sergileyerek üçü arasındaki farkı göstermek istemiştir (Görsel 17). Mehmet Yılmaz (2012), Kosuth'un söz konusu eserinin "Platon'dan bu yana filozofların ortaya attığı 'gerçek' (asıl varlık-ilk örnek), 'gerçeğin görüntüsü', 'gerçeğin kavramsal ifadesi' gibi felsefi sorunlar ışığında değerlendirilmesi" gerektiğini belirtir (s. 289).

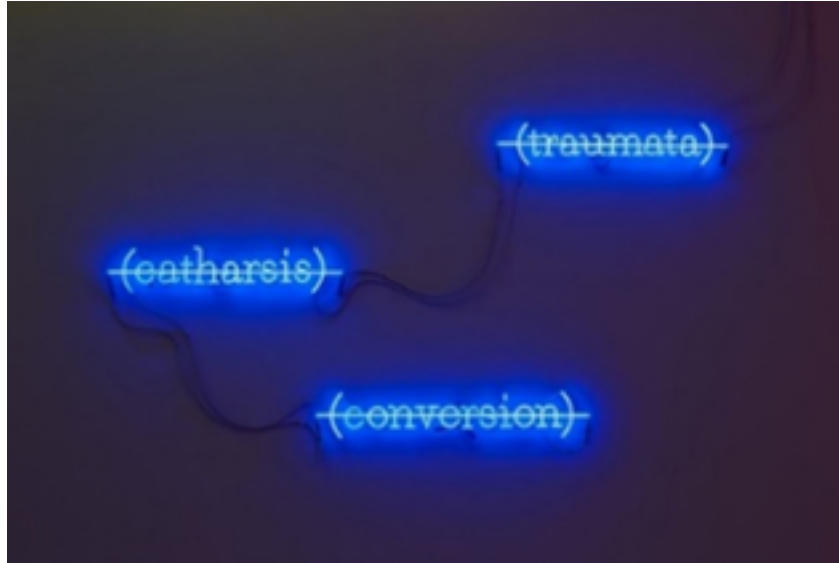


Görsel 16. Lawrence Weiner, *Görmek ve Görülmek*, 1972 (Weiner, 1972)

Görsel 17. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965 (Günen, 2016)

Sanatçının söz konusu eseri aynı zamanda Derrida'nın *différance*² (fark-ayırım) kavramını ve gösteren ile gösterilenin her daim sabit bir kesinlikle okunamayacağına dair fikirlerini de akla getirmektedir. Kosuth'un eserlerindeki bu durum, Ali Akay'ın (1999) da belirttiği gibi "Sanatın plastik, görsel ve duyuşsal var olması söz konusu edildiğinde yine Derrida'nın *différance* kavramıyla karşı karşıya kalınır. *Différance*, var olmayanın temsil edilmesi olduğu gibi, Kosuth'un sanatı da var olmayanın plastik olarak temsil edilmesiyle ilgilidir" (s. 18).

Joseph Kosuth'un 1986 yılında üretmiş olduğu *Katarsis, Travma, Dönüşüm* isimli neon eserinde sözcükler üzeri çizilerek sergilenmiştir. Bu eserdeki görsellik Derrida'nın yapısöküm yöntemlerinden biri olan "üstünü çizerek yazma", "silme" yönteminin³, sanata dönüşmüş haline en belirgin örnek olarak değerlendirilebilir (Görsel 18). Derrida, Batı metafiziğinin ikili karşıtlıklar üzerinden kurduğu yapıyı, Fransızca bir terim olan *sousrature*⁴ kavramıyla yapısöküme uğratmaktadır. Madan Sarup'un (2014) cümleleriyle bu durum "belli bir terime 'sousrature' nitelenmesini yakıştırmak demek, önce bir sözcük yazmak sonra üstünü çizerek iptal etmek, ardından da hem sözcüğü hem de üstü çizili iptal edilmiş halini birlikte baskıya vermek demektir" (s. 58). Derrida için stratejik⁵ bir öneme sahip olan üstünü silerek yazma yöntemi, metinde ya da görselde bir sözcüğün eksik veya yetersiz kalması durumunda, bu sözcüğün okunabilir kalması koşuluyla üstünün çizilerek yazılmasıdır. Metnin bu şekilde yayınlanması, hem metin yazarının düşüncelerinde mutlak doğruları dayatmadığını gösteren bir gösterge olup



Görsel 18. Joseph Kosuth, *Katarsis, Travma, Dönüşüm*, 1986 (Seankelly, 2021)

² "*Différance*, fark, ayırım başkalık anlamlarına gelmektedir. Ontik-ontolojik ayırım (*différance*) kavramı içinde herşeyin bir çırpıda düşünülmesi gerekmediğini söylemektir" (Derrida, 2017, s. 38).

³ "Silinti, yapıbozum, yazı ve tersçevrim ve yerinden etme, poleonimi... Silen ve silinen yazımı –palimsesti-metafiziğin tersine çevrilmiş hiyerarşilerini sürekli yerinden eden yeniden kayıttır... Yeniden kaydın müdahale aracı yüklemeler, mantık, metafizik, edebiyatlar yerinden edilir, yeniden yazılır, yeniden okunur" (Derrida, 2013, s. 18).

⁴ "'Üstünü çizme' (*ature*) bir devrin son yazısıdır. Altında aşkın bir imlenenin mevcudiyeti, okunabilir kalarak silinir. Bizzat im idesi okunabilir kalarak, kendini göstererek, kendini yok eder. Bu son yazı, onto-teolojiyi, mevcudiyet metafiziğini ve logosantrizmi 'sınırsızlaştırmasıyla' (*de-limiter*) aynı zamanda ilk yazıdır" (Derrida, 2017, s. 38).

⁵ Derrida (2013), silintiyi yanlış anlamının Derrida'yı yanlış anlamak olduğunu ifade eder (s. 18).

hem de okuyucuya yeni sorgulama alanları açma imkânı sağlamaktadır. Sanat pratiği olarak fikir üreten Joseph Kosuth'un söz konusu eserinde "travma" kelimesinin üzerini çizmek, travmanın yaşandığının ya da yaşanıp bittiğinin vurgulanmasıyla beraber, izleyicide travma, katarsis gibi yaşanmış ya da yaşanabilecek durumlardaki varoluş ve yok oluşa dair sürecinin birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği şeklinde de yorumlanabilir.

Güncel tanımlamalarda, postmodernizmle değişen tarihsel süreç ve düşüncenin sanata dönüşmesinin de etkisiyle "kavramsal sanat" teriminin kullanımının, günümüzde genellendiği görülmektedir. Kavramsal sanat tanımlaması gerek sanatçıların gerekse izleyicinin kavramdan/düşünceden yola çıkılarak üretilen yapıtların neredeyse tümü için kullanılan genel bir tanıma dönüşmüştür. Ancak 1960'larda ortaya çıkan kavramsal sanat ideolojisinin oluşumundaki çıkış noktası olan sanat pratiğinin yazı ve metin ilişkisi üzerine kurulu olduğu gözlenmektedir. Hakkı Giderer'in (2003) aktarımıyla Robert C. Morgan bu durumu şu şekilde yorumlamaktadır: "Kavramsal Sanatta dil, üstün bir ilgiye işaret eder. Bu tüm sanatlarda böyle değildir; genellikle Kavramsal Sanatın gerçeğidir. Bu duygusal içeriği dışlamaz, üstelik nesnesizleşmiş (maddesizleşmiş) formla duyguyu kışkırtabilir" (s. 153).

Türkiye'de kavramsal sanatın gelişmesinde önemli etkisi olan sanatçı Ayşe Erkmen de bazı eserlerinde yazıyı kavramsal bir imge olarak kullanan sanatçılara örnek olarak verilebilir. Erkmen'in 1994 tarihli *Ev Üzerine* isimli yapıtı (Görsel 19), Türk nüfusunun yoğun olarak yaşadığı Almanya'nın Kreuzberg semtindeki bir binanın dış yüzeyine Türkçede kullanılan zaman eklerinden miş-li geçmiş zaman çekimlerini kullanarak yapılan müdahalelerden oluşmaktadır. Türklerin Almanya'da iletişimde zorlanmalarına karşılık olarak Erkmen galeri mekânından kamusal dış mekâna taşıdığı bu yapıtı ile oradan geçen Almanların ya da Türkçe bilmeyen diğer insanların dilsel iletişim noktasında bir bağlam kuramayacaklarına işaret etmektedir. Sanatçının bu yapıtı için Atakan (1998) "bir dilin ancak o dili bilenlere bir şey ifade ettiğini, bilmeyenler için ise yalnızca görsel işaretler ya da dekorasyon olduğunu kanıtladığını" ifade eder (s. 120).



Görsel 19. Ayşe Erkmen, *Ev Üzerine*, Berlin- Kreuzberg, 1994 (Vera ve İlgiç, 2022)

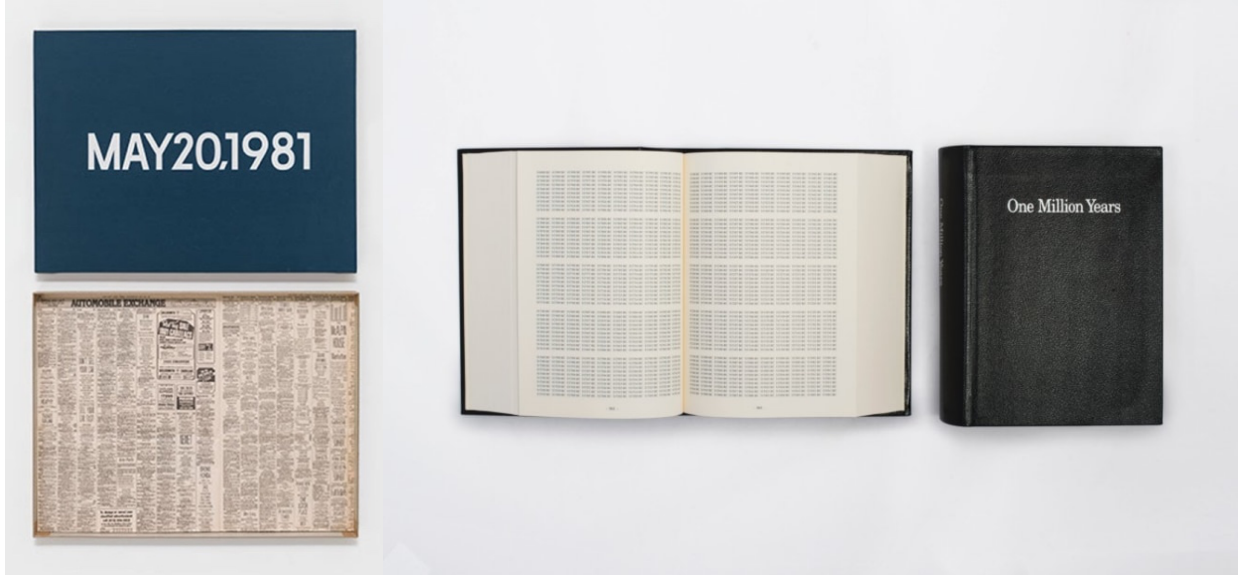
Dilin, o dili bilen topluluklar açısından iletişimde ve etkileşimde son derece önemli olduğu tartışılmaz bir gerçekliktir. Kültürün önemli bir iletişim aracı olan dilin sanatta kavramsal bir imge olarak kullanımında, üretilen yapıt izleyicisi açısından ele alındığında, o dili bilen insanlar için etkisi ve anlamlandırılması kuşkusuz daha farklı olacaktır. İranlı sanatçı Shirin Neshat'ta kadının toplumdaki yerini sorgulayan eserlerinde sıklıkla kendi diline ait yazılar kullanan sanatçılardan birisi olmuştur. Sanatçının, İran Devrimi (1979) sonrasında varlık bulan teokratik yönetim nedeniyle toplumda kadının simgesi haline dönüşen siyah çarşafı eserlerinde bir dönem sıklıkla kullandığı görülmektedir. Sanatçı 1993-1997 yılları arasında yapmış olduğu *Allah'ın Kadınları* isimli fotoğraf serisinden oluşan eserinde, İran'da yaşanan toplumsal değişimin, kadınlar üzerinde yarattığı toplumsal baskıyı ve kadının konumunu yazılar kullanarak betimlemektedir (Görsel 20).



Görsel 20. Shirin Neshat, *İşyankâr Sessizlik*, 1994 (Ateş, 2021)

Yazı imgesi kullanılarak üretilmiş bir yapıtı incelerken ya da yorumlarken bakma/görme ve okuma edimleri ön plana geçmektedir. Yazı imgesi izleyiciye geleneksel sanat okumalarının dışında bir alan sunmaktadır. Kullanılan her kelime veya cümle sanatçının kendi bağlamı hakkında direk bir ifadeyi, anlamı ya da kavramı işaret etmektedir. Bu göstergeler her zaman öznel olmayabilir, dolayısıyla yazı imgesiyle oluşan bazı yapıtlar sanatçının varoluşuna dair verilere ulaşılabilir bir alan olmakla beraber, okuma edimiyle direk izleyicinin düşünsel boyutuna temas ettiğinden her durumda ya da bireyde kendini yeniden inşa eden yeni anlamlar yaratma özelliğini de taşımaktadır.

Arapça yazı bir Batılı için İslam'ın göstergesidir ama aslında çarşaf giymekle ilgili farklı görüşler sunan bir İran feminist şiiridir. Keza bu kıyafetle ilgili basmakalıp Batılı görüş, bunun "iktidar kurumları" tarafından –erkekler ve din- kurumsallaştırılan kadın itaatinin bir göstergesi olduğudur. Bu "kurumların" içinde bu kıyafet kadınlara özgürlük sağlarken, kadınlar çarşafsız kamusal alana giremezler. Feminist söylem göz önünde bulundurulduğunda, silah radikal İslami köktencilikğin işareti olmak yerine, ataerkil "iktidar kurumuna" karşı çıkışın feminist bir sembolü olabilir. (Whitham ve Pooke, 2018, s. 88)



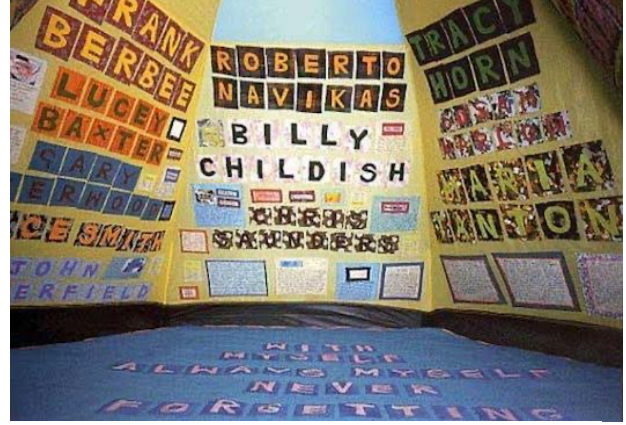
Görsel 21. On Kawara, *Bugün Serisinden 20 Mayıs 1981*, Tarih Resimleri, 1981 (Anonim, 2015)

Görsel 22. On Kawara, 1999, *Bir Milyon Yıl*, her biri 2012 sayfalık 2 ciltlik seri (Artbasel, 2017)

Kavramsal sanatla beraber salt düşüncenin, dolayısıyla kavramın önem kazanması, dile dair unsurların ön plana çıkmasına neden olmuş ve yazının kendisi sanatsal bir temsile dönüşmüştür. On Kawara'nın yapıtlarında duygularına dair ifadelere rastlamak pek mümkün değildir, sanatçının var olduğuna ve hayatta olduğuna dair unsurlar ön plandadır. Eserlerini süreç-mekân-insan üçlemesi üzerinden kurarak farklı bir metinsellik kullanan sanatçı, geçmiş ve gelecek arasında kendi mevcudiyetini farklı bağlamlarda sorgularken, bir anlamda içinde bulunduğu sürecin ve kendi hayatının çetelesini tutar (Görsel 21). Sanatçının 2 ciltlik kitaptan oluşan *Bir Milyon Yıl* isimli eserinde ise, birinci cilt Geçmişte Yaşayan ve Ölen Herkes İçin ön sözüyle MÖ 998031 tarihi ile başlar ve 1969'da sona erer. İkinci cilt 1000000 ile başlar ve 1001992'de sona erer. Her iki cilt 10'lu sütunlar kullanılarak düzenlenmiş ve titizlikle dizgilenmiştir (Görsel 22).

Tracey Emin'in eserlerinde sıklıkla yazı imgesine rastlamak mümkündür. *Çadır* isimli enstalasyonunda, doğduğu günden (1963) 1995 yılına kadar yatağını paylaştığı insanların isimleri yer almaktadır. Sanatçının annesinin, ailesinin, arkadaşlarının isimleriyle birlikte o tarihe kadar cinsel ilişkide bulunduğu insanların isimleri ve kürtaj olarak aldırıldığı iki bebeğin ultrasonografi görüntülerine dair resimler de çadırın içinde gösterime sunulmuştur (Görsel 23). Emin, yapıtlarında öznelğin, otobiyografik ilişkilerin sorgulandığı kişisel geçmişine dair izlerin yer aldığı enstalasyonlarıyla bilinir.

Sanat eserleri sanatçının kendi tarihine düşülen bir kayıt olduğu kadar toplumların tarihlerine de düşülen kayıtlardır. Günümüzde bazı sanatçılar tarafından üretilen yapıtlar kendi öznel/düşünsel dünyasıyla ilgili olduğu kadar toplumsal geçmişin tarihselliği ile de bağlantılıdır. M. Merleau-Ponty'nin (2014) ifadeleriyle "Var olduğumuzu duyumsuyorsak, ancak çoktan başkalarıyla temasa girmiş olduğumuz için duyumsuyoruz; düşüncemizde hep kendimize bir geri dönüştür" (s. 52). Aynı durum yapıt ve yapıtın oluşum süreci içinde söz konusudur. Bir yapıt kendi tarihsel sürecinde değerlendirildiği anlamda kalan, sabit bir veriye sahip değildir. Süreç yapıtın hem o anki hem de gelecekteki bağlamını etkilemektedir.



Görsel 23-24. Tracey Emin, *Çadır*, 1995 (Anonim, 2019)

Sonuç

Yazı imgesinin tarihsel süreci incelendiğinde özellikle 20. yüzyıl öncesinde belgelendirme, mesaj niteliği taşıyan tipografik birer unsur olarak kullanıldığı, 20. yüzyıla gelindiğinde ise devrimler ve toplumsal değişimler nedeniyle geleneksel sanat anlayışına duyulan tepkilerin birer yansımasına dönüştüğü gözlenmektedir. Kavramsal sanatla beraber salt düşüncenin, dolayısıyla kavramın önem kazanması, dile dair unsurların ön plana çıkmasına neden olmuş ve yazının kendisi sanatsal bir temsile dönüşmüştür. 1960'larda Sanat ve Dil Grubu sanatçıları tarafından kavramsal sanatın ideolojik yapısı oluşturulmuştur. Sanatın dili, tanımı ve nesnesi hakkında yazı/metin üzerinden yapılan sanatsal sorgulamalar sonucunda salt metnin kendisinin de sanat olabileceği şeklinde görüşler ortaya çıkmıştır.

Yazı imgesi geleneksel resim anlayışından farklı olarak salt yazı ya da metinden oluşabilir. Bu durum izleyiciye yazınsal görsellik ya da plastik değerler açısından görsel bir şölen sunmadığından sıkıcı ve anlamsız görülebilir. İzleyiciler arasında yazı imgesiyle oluşan yapıt grafiksel, illüstratif ya da karikatürize edilmiş şeklinde de yorumlanabilir. Dolayısıyla izleyici bilgi/ilgi eksikliği gibi nedenlerle yazı imgesiyle resimleşen yapıtı eleştirel olarak değerlendirebilir. Ancak bu durum sanatta ve sanatsal ifadede dilin/yazı imgesinin kullanılabilmesinin yok sayılması anlamına gelmemektedir.

Günümüz sanatında düşüncenin sanat olması ve içinde bulunduğumuz postmodern olarak nitelendirilen sürecin de etkisiyle kavramsal sanat, düşünce/kavram üzerinden yapılan tüm eserler için kullanılan bir tanıma dönüşmüştür. Ancak tarihsel süreç incelendiğinde, kavramsal sanatın ideolojik olarak ortaya çıkışında, yazı ve metin ile ilişkili güçlü bağlar içerdiği gözlenmektedir. Günümüzde güncel sanat pratikleriyle üretim yapan sanatçılar incelendiğinde, galerilerde, sanat fuarlarında, bienallerde neon kullanılarak renklendirilen biçimsel nesnelere olduğu kadar, sözcük ve cümlelerle oluşturulmuş görsel anlatımlara da sıklıkla rastlanmaktadır. Sanatçılar için sanatın dilbilim ve felsefe ile olan ilişkisi ele alındığında yazı imgesinin görsel ve plastik değer kazanarak sanatsal bir ifade ve üretme pratiğine dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Günümüz sanatçıların yapıtlarında yazı imgesinin kullanımında sıradan bir dilin kullanıldığı cümlelere, kelimelere rastlamak da söz konusudur. Çoğunlukla sanatçıların özellikle neon işlerinde kendi duygu durumlarını ya da kişisel tepkilerini dile getirdiği, gündelik

yaşama dair cümlelerin ya da söz dizilerinin kullanıldığı gözlenmektedir. Ancak böylesi durumlarla karşılaşıldığında, Kuspit'in dil/yazı ile yapılan sanatı toplumsal bir gösteri olarak değerlendirmesi ön plana çıkmaktadır. Sanatın metalaşması, sanatçı cemaatleşmeleri ve manipüle edilerek kapitalist sistemin birer parçası, nesnesi haline dönüştürülen bazı sanatçılar açısından durumun her daim birer gösteriye dönüşmekten ibaret bir hal aldığını da söylemek mümkündür.

İster durağan olsun ister hareketli, her yazı imgesi izleyici tarafından çeşitli manipülasyonlara, eleştirilere, sürekli yeniden anlamlandırmalara açıktır. Çünkü bakmak, görmek, okumak ya da yorumlamak kişiye özgü eylemlerdir. Sanatçıların kendi bağlamlarını oluştururken yapıtlarında kullandığı yazı imgesi çoğu zaman geleneksel resimlerin okunmasından, anlamlandırılmasından çok daha rahat ve kolay gibi görünen okumalara izin verse de durum değerlendirmesi yapılırken yine bağlamsal sorunlarla karşılaşmak olasıdır. Yazı ile oluşan yapıtlar izleyicilerde farklı algı ve bellek okumalarına izin verdiğinden sanatçı tarafından kurgulanarak görselleştirilen bağlamın da sürekli geliştiğini, genişlediğini ya da daraldığını, yenilenerek değişime uğradığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Akay, A. (1999). Yapıbozma ve plastik sanatlar. *Toplum Bilim*, 10, 13-23.
- Anonim. (2010, 18 Şubat). *Osmanlı hat sanatı*. Turkey İstanbul Resim, Fotoğraf ve Video Galerisi. <https://bit.ly/3rfBzCM>
- Anonim. (2015, 21 Şubat). *At the Guggenheim, a march through on Kawara's Take on Time*. Artsy. <https://bit.ly/3n1jIMC>
- Anonim. (2016, 19 Mayıs). *Andy Warhol "Brillo Boxes"*. Wercal. <https://bit.ly/3rfO8Op>
- Anonim. (2019, 24 Temmuz). *Everyone I have ever slept with 1963-1995- Tracey Emin*. Diken. <https://bit.ly/3IT5OFc>
- Anonim. (2022, 21 Haziran). *Masterpiece by Roy Lichtenstein*. Lichtensteinpaintings. <https://bit.ly/3zCUbkr>
- Anonim. (tarihsiz). *Del dada al surrealismo Zurich*. Europeana. <https://bit.ly/2tEoEPb>
- Antik Dönem Çin Mühür Yazısı. (2021, 13 Haziran). *Wikipedia* içinde. <https://bit.ly/3uhft4v>
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Arkeofili. (2019, 16 Temmuz). *Hiyeroglif yazısının çözülmesini sağlayan Rosetta Taşı nedir?* Arkeofili. <https://bit.ly/3zTD7qy>
- Artbasel. (2017). *One million years, 1999*. <https://bit.ly/394qZmE>
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar resimde ve heykelde alternatif akımlar*. Yapı Kredi.
- Ateş, S. (2021, 1 Ağustos). *Yüzlerin ötesinde olan kadınlar 'Allah'ın Kadınları'/Shirin Neshat*. *Sanatkaravanı*. <https://bit.ly/36TScqg>
- Berger, J. (2004). *Görme biçimleri*. (Y. Salman Çev.). Metis.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve propaganda*. (E. Hoşcusu Çev.). Ayrıntı
- Derrida, J. (2013). *Önemsizin arkeolojisi*. (A. Utku ve M. Erkan Çev.). Otonom.
- Derrida, J. (2017). *Gramatoloji*. (İ. Birkan Çev.). Bilgesu.
- Duchamp, M. (1917). *Çeşme*. Wikipedia. <https://bit.ly/32MMKcA>
- Foucault, M. (2001). *Bu bir pipo değildir*. (S. Hilav Çev.). Yapı Kredi.
- Gallagher, P. (2011, Eylül 13). *Richard Hamilton: 'Father of Pop Art' has Died*. *Dangerousminds*. <https://bit.ly/3N64W1V>

- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu. Ütopya.*
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü.* (E. Erduran ve Ö. Erduran Çev.). Remzi.
- Günen, M. (2016, 25 Aralık). Kavranan kavramsal sanat 1. *Kitaptansanattan.*
<https://bit.ly/3QIVBpw>
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta devrim.* Hayalbaz.
- Jean, G. (2010). *Yazı insanlığın belleği.* (N. Başer Çev.). Yapı Kredi.
- Kalkan, K. N. (2018, 1 Ocak). Jan vanEyck- Arnolfini'nin Evlenmesi. *Tarihli sanat.*
<https://bit.ly/2LiUYfr>
- Kalkan, K. N. (2018, 18 Temmuz). Marat'ın Ölümü- Jaques-Lous David. *Tarihli sanat.*
<https://bit.ly/2FvILSe>
- Kruger, B. (1986). *Untitled (We don't need another hero).* Wikiart. <https://bit.ly/2Q7m386>
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu.* (Y. Tezgiden Çev.). Metis.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü.* (İ. Türkmen Çev.). Ayrıntı.
- Magritte, R. (1929). *The Treachery of Images.* <https://bit.ly/2EFPMzD>
- Ninova, Ü. (2017, 11 Şubat). *Foucault'nun piposu ve Berger'in görme biçimleri.* Gaiadergi.
<https://bit.ly/3s243z0>
- Oktay, G. (2017). *Günümüz sanatında yazının plastik bir dil olarak dışavurumsal kullanımı.* (Sanatta yeterlik tezi) Marmara Üniversitesi.
- Ponty, M. M. (2014). *Algılanan dünya.* (Ö. Aygün Çev.). Metis.
- Potthast L. (2019, Şubat 21). "We Will No Longer Be Seen and Not Heard" Barbara Kruger's Imagery and Hollywood's Gender Inequity. NationalMuseum.
<https://bit.ly/35GeLDT>
- Rüstem, A. (2014, 11 Şubat). *Sergi incelemeleri No: 5 MarcQuinn-Akılın Uykusu.*
<https://bit.ly/2FxxgWsX>
- Sarup, M. (2014). *Post-Yapısalcılık ve postmodernizm.* (A. Güçlü Çev.). Pharmakon.
- Seankelly. (2021, 7 Nisan). *Joseph Kosuth.* SKNY. <https://bit.ly/2Q6WyE0>
- Stevens, D. H. (2010, 1 Şubat). *Guillaume Apollinaire-Calligrams.* Graphicdesignresearch.
<https://bit.ly/3O0RiOI>
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş sanatta temsiliyet krizi.* Ütopya.
- Şahiner, R. (Ed). (2020). *Sanatta post-nesne ve post-insan.* Ütopya.
- Vera, Ç. ve İlgiç, S. (2022, 1 Mart). *Israr: Duvar üzerine duvar koymak.* İstanbulberlin.
<https://bit.ly/3xI5hCk>
- Weiner, L. (1972). *To See and Be Seen.* Wikiart. <https://bit.ly/2Nrj8GO>
- Whitham, G. ve Pooke G. (2018) *Çağdaş sanatı anlamak.* (T. Göbekçin Çev.). Hayalperest.
- Yılmaz, M. (2012). Sanatçılar ve felsefe. Mehmet Yılmaz (Ed.), *Sanatın günceli güncelin sanatı içinde* (287-290). Ütopya.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Resimde Melankolik İmgenin Duygular Tarihi Açısından İncelenmesi

Havva DEMİRCAN¹

Öz

Bu makalede, duygunun ne olduğu sorusuna dair bir çeşit kavrayışa dayanan duygular tarihine başvurularak melankolinin resimde hangi imgelerle, imgesel dizilimlerle karşımıza çıktığı, günümüzde bu imgesel kullanımların hala geçerli olup olmadığı problemi ele alınmıştır. Melankoli duygusunun imgeleşme biçimi dönemine göre doğal olarak değişiklik göstermektedir. Ancak sadece değişen resimsel tarzlar üzerinden bu durumu ele almak, türler, dönemler, akımlar üzerinden bir okumaya hızlıca dönüşebilecektir. Oysa değişen sadece türler, biçimler, ele alışlar değil, aynı zamanda duygulardır da. Zamanın duygulanım ruhunun imgeye tezahürü o imge üzerinde nasıl yeni anlamlar üretmektedir? Bu bağlamda yöntem olarak Dürer'in ikonik baskısı *Melencolia I*'i, pop sürreal türünde çalışmalar yapan Marion Peck'in, Mark Ryden'in resimleri ve Banksy'nin bir duvar resmi üzerinde durulmuştur. Bu resimlerdeki melankolik duyguyu yaratan dizilim nedir? İmge nedir? gibi sorulara da yanıtlar aranmıştır. Sonuca doğru duyguların kapitalizmle birlikte değişmesiyle resimsel imgeler bundan etkilenmekte midir? sorusu cevaplanmaya çalışılmıştır. Sanat alanını duygular tarihi alanı ile buluşturma amacındaki bu makale, imge okumalarına da yeni bir bakış açısı sunmayı denemektedir.

Anahtar Kelimeler: İmge, Melankoli, Duygular Tarihi, Pop Sürrealizm, Resim

Examination of Melancholic Image in Painting in Terms of the History of Emotions

Abstract

This paper refers to the history of emotions which is based on a kind of understanding regarding the question of what the emotion is and examines that melancholy in the painting appears with which images and imaginary strings, and addresses the problem whether these imaginary uses are still valid today or not. The imaginary style of the melancholy emotion naturally differs according to period. Handling this situation only through this changing pictorial styles can rapidly transform into a reading throughout types, periods, and movements. However, not only change types, styles, and approaches, but emotions change as well. How does the appearance of affectivity spirit of time produce new meanings on the image? In this regard,

¹ Dr. Öğr. Üyesi Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-8565-1480, altun.havva@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 9 Mayıs 2022, **Kabul Tarihi:** 31 Mayıs 2022

as the study method, it was emphasized on Durer's iconic engraving Melencolia I, on drawings of Marion Peck and Mark Ryden, who conduct studies on pop surreal style, and on a wall painting of Banksy. It was looked an answer regarding the questions such as "What is the string that creates the melancholic emotion in these paintings?", "What is image?" Through the conclusion, it was tried to answer the question of "whether the pictorial images affected from the change of emotions with the change in capitalism?" This paper which aims to bring the area of arts with the area of history of emotions also tries to present a new perspective on reading images.

Keywords: Image, Melancholy, History of Emotions, Pop Surrealism, Painting

Bu kara güneşin kaynağı nerededir? Görünmez ve ağır ışınları hangi yolunu yitirmiş galaksiden gelip beni yere, yatağa, dilsizliğe, vazgeçişe çiviler (Kristeva, 2009, s. 11).

Melankoli gibi tıbbı, felsefeyi, güzel sanatları, duygular tarihini, sanat tarihini, ilgilendiren bir kavram hakkında yazarken belli bir bakış açısına ve kavramsal sınırlandırmalara başvurmakta fayda vardır. Bu makalede, duygunun ne olduğu sorusuna dair bir çeşit kavrayışa dayanan duygular tarihine başvurularak melankolinin resimde hangi imgelerle, imgesel dizilimlerle karşımıza çıktığı, günümüzde bu imgesel kullanımların hala geçerli olup olmadığı problemi ele alınarak kavramsal çerçeve sınırlandırılmıştır. Kısacası duyguların bir tarihi varsa, duygular zamana ve mekâna göre değişiklik gösteriyorsa, duygular değiştikçe imgeler nasıl değişir sorusu melankoli imgesi çerçevesinde araştırılmıştır.

Herhangi bir konunun, duygunun, imgeleşme biçimi yaratıldığı dönemin estetik zevklerine ya da görme rejimlerine göre doğal olarak değişiklik gösterecektir. Ancak konu, sadece değişen resimsel tarzlar üzerinden ele alındığında sanatın biçimsel tarihi, türler, dönemler, akımlar üzerinden bir okumaya hızlıca dönüşebilecektir. Oysa değişen sadece türler, biçimler, ele alışlar değil aynı zamanda duygulardır da. O hâlde, zamanın duygulanım ruhunun imgeye tezahürü, o imge üzerinde yeni anlamlar üretebilecektir. Bu bağlamda son yılların önemli çalışma başlıklarından biri olan duygular tarihinden yararlanmak, imgeleri farklı bir yönden de ele almamıza olanak sağlayabilecektir. Leppert (2009), "Herhangi bir imgenin görünüş tarzı, kısmen, belirli bir tarihsel dönemde geçerli olan temsil teamülleri tarafından belirlenir" (s. 23) derken son derece benzer bir şeye de dikkat çekmektedir. Bu teamülleri oluşturan şey, var olduğu dönemde o duygunun ifade ettiği her şey ile ilgilidir. Yücel (2013), imgenin kolektif bilinçaltıyla ilişkisi bağlamında "İmge eğer bir dilse yabancı, sıkı düzene girmeyen bir dildir; bununla birlikte aynı tarihin paylaşılması ölçüsünde bir toplulukta benzer duygular ve düşünceler uyandırabilir" (s. 43) demektedir. Bu da şüphesiz konuya ait imgenin resimselleşmesi aşamasında kolektif duygulanımların da altını çizmektedir.

Bu bağlamlarda bu makalede yöntem olarak duygular tarihi alanı çerçevesinde melankoli kavramı incelenecektir. Melankolinin geçmişteki ve günümüzdeki algılanma biçiminin resim sanatında imgeleri nasıl etkilediği ve imgenin çoğulcu karakterinin bu etkiye katkıları araştırıldıktan sonra varılan bilgiler ışığında da makalenin temel sorunsalı

olan “Melankoli duygusunun tarihsel değişimlerinin resim sanatında imgesel düzene etkileri nelerdir?” sorusuna cevap verilmeye çalışılacaktır. Resimler üzerinden bu tarihsel karşılaştırmalar yapılırken Dürer’in ikonik baskısı *Melencolia I*, pop sürreal türünde çalışmalar yapan Marion Peck’in, Mark Ryden’in resimleri ve Banksy’nin (olduğu düşünölen) bir duvar resmi üzerinde durulacaktır.

Duygular Tarihi Açısından Melankoli

Duygular bize zaman hakkında çok şey anlatır; duygular zamanın etidir (Ahmed, 2015, s. 253)

Rosenwein ve Christiani (2019) *Duygular Tarihi Nedir?*² başlıklı kitaplarına, “Duygular Tarihi duygunun ne olduğu sorusuna dair bir çeşit kavrayışa dayanır. İlk bakışta göröndüğünden daha sorunludur bu. Tuhaf gelse de bir duygunun duyguyu olduğunu nasıl biliriz” (s. 14) sorusunu sorarak başlıyorlar. Devamında, geçmiş toplumlarda bugün bizlere çok tuhaf gelecek duygu tanımlamaları olduğundan, örneğin Romalıların hayırseverliğin bir duygu olduğunu düşündükleri örneğini verirler. Bir yandan aslında duygu sözcüğünün bile oldukça kaygan ve yeni bir kavram olduğundan bahsederler (s. 15). Aynı vurguyu Boddice (2017) makalesinin Duygu: Kaygan Bir Kategori başlıklı bölümünde yineler. Boddice (2017) “Duygular yalnızca tarihin etkisinde değildir; aynı zamanda tarihin yapımında akıl ve duyumla iç içe geçerek önemli bir yere de sahip olmuşlardır” (s. 11) diyerek bir anlamda duyguların tek başlarına algılanma hallerinin yanı sıra, insan olmanın diğer unsurları akıl ve duyumdan da ayrılamayacaklarını belirtir. Bu görüş bir yandan da duyguların diğer alanlarla etkileşimlerine de dikkat çekmektedir. Bu bakımdan duygunun tarihinin sanatın tarihiyle kesiştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatın tarihinde de bir konu olan melankolinin resimsel düzleme aktarılma hali, o duygunun tarihsel serüvenine dair de bir şeyler söyleyecektir.

Melankoliyi birçok alanın perspektifiyle tanımlamak olasıdır. Modern tip öncesi dönemde vücut sıvılarına bağlanan melankoli daha sonra depresyona benzer bir ruh hali olarak görölmüştür. Psikiyatride melankoliyi tanımlamanın zorluğu üzerine Borgna (2014), “Melankoli ve depresyon zaman zaman farklı psikolojik gerçeklikleri işaret etmek için, zaman zaman da aynı ya da birbirinin yerine geçebilecek gerçeklikler için kullanılmaktadır” dedikten sonra “semantik ve terminolojik her seçim, zayıf ve keyfi kalmaktadır” (s.1) diye devam eder. Melankoli, yalnızca bir üzüntü ve yas hali olmaktan öte Platon’dan beri bilimle, devlet işleriyle ve sanatla uğraşan insanlara atfedilen bir duygu durumu da olmuştur. Smith (2019) bunu şöyle ifade etmektedir:

Melankolinin hem sanatsal hem de tehlikeli olabileceği fikri sağlam bir şekilde melankolik hissetmenin en moda olduğu Rönesans Dönemi’ne dayanıyor. Dönemin tıbbi kuramlarına

² Son yıllarda sosyoloji alanında sıklıkla karşımıza çıkan duygular tarihini ele alan kitap dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde duygu kavramı hakkındaki bilimsel tanımlamalar yer alır; ikinci bölümde duygu tarihleri konusundaki tartışmalar ve farklı görüşler bulunur; bedenler diye başlayan üçüncü bölümde sınırlandırılmış ve özerk olan, duygusal olarak önemli her şeyin onun içinde olup bittiği beden ile geçiren ve çevreyle kaynaşan yani mekâna da bağlı olan bedenden bahsedilir; dördüncü bölümde duygular tarihinin günümüz dünyasındaki yerine odaklanılmıştır.

göre melankoli vücutta bulunan soğuk ve yapış yapış bir maddeydi. Bu fikir MÖ 5. yüzyılda Antik Yunan'da bu maddeye *melania chole*, kara safra adını veren Hipokrat'ın okulunda ortaya çıkmıştı. (s. 176)

Jerome Neu (2011), duygunun anlamları üzerine yazdığı kitabının ismini William Blake'in *The Grey Monk*³ başlıklı şiirinin bir dizesinden almıştır. *Gözyaşı Entelektüel Bir Şeydir* isimli kitabında Blake'ten aktarılan şiir şöyledir:

Bir gözyaşı entelektüel bir şeydir,
İç çekiş ise kral meleğin bir kılıcı
Şehidin gamındaki acı inlemeysel,
Yaradanın yayından çıkan bir ok.

Yukarıdaki dörtlükte gözyaşının entelektüel olarak tanımlanması, eski çağlardan beri süregelen ve melankolinin, melankolik halin ilişkilendirildiği şeylerle de ilgilidir. Smith (2019), 15. yüzyılda melankolinin bazı çevrelere göre bir miktar cazibesi olan bir hastalık olduğunu, İtalyan düşünür Marsilio Ficino'nun kendisinin de melankolik bir yapısı olduğunu düşünerek bu fikrin üstüne eğildiğini ve melankolinin dehayla bir bağı olduğunu savunduğunu söylemektedir (s. 178). Aristoteles'in üstün filozofların, şairlerin ve devlet adamlarının vücutlarında, olağanın üstünde melankoli bulunduğunu öne sürdüğünü de belirtmektedir. Türkçede neşeli olmak, dişleri göstererek gülmek yerine ağır ve oturaklı olmanın kişiyi daha akıllı göstereceği ön kabulüne dayanan "ağır ol molla desinler" ifadesinin benzer bir durumu karşıladığı söylenebilir. Melankolik halin kişiyi akıllı gösteren imgesinden faydalanmak, ciddiye alınmak isteyen sanatçı, siyasetçi ve bilim insanlarının kendilerini melankolik halde gösteren hatta çoğu zaman onu taklit eden durumlarda resmettirmeleri de bu sebeple sıklıkla uygulanmıştır. Smith (2019), *Duygular Sözlüğü*'nde bunu Margaret Cavendish örneğiyle açıklamaktadır. Smith'e göre Cavendish, doğa felsefesi (bilim) üzerine yazılar yazan ve o dönemki kadınların aksine eserlerini anonim değil kendi adıyla basan bir düşünür olarak ciddiye alınmak için *The Philosophical and Physical Opinions* (1655) kitabının kapağında (Görsel 1) kendisini somurtkan, ağzı çökük ve neredeyse nefret dolu olarak tasvir ettiriyor⁴ (s. 178).

³ Bu şiir ilk olarak Rossetti tarafından (Gilchrist'in başladığı kitap projesini onun 1861 yılındaki ani ölümü sonrasında Dante Gabriel Rossetti ve William Michael Rossetti tamamlamışlardır.) *Life of William Blake*'in, 1863'teki baskısında yayımlanmıştır. Dokuz dörtlükten oluşmaktadır. Makalede yer alan dörtlüğün orijinali şöyledir:

For a Tear is an intellectual thing,
And a Sigh is the sword of an Angel King,
And the bitter groan of the Martyr's woe
Is an arrow from the Almighty's bow.

Makalede yer alan çeviri, Neu'nun a.g.e.sinden alınmıştır.

⁴ Burada feminist bir bakış açısıyla, "kadının melankolisinin gerçekten bir önemi var mıdır?" sorusu hemen akla gelmelidir. Kadınların kanıksanmış kederinin entelektüel yaşamda görmezden gelinebileceği üzerine Juliana Schiesari'nin *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature* kitabına bakmakta fayda vardır.



Görsel 1. Margaret Cavendish, *Felsefi ve Fiziksel Görüşler* kitap kapağı (Cavendish, 2020)

İngiliz bilim adamı, asker, aristokrat, diplomat ve Elizabeth Dönemi'nin önde gelen şairi olan Rönesans adamı Sir Philip Sidney 1574'te, İtalya'da seyahat ederken, Venedikli ressam Paolo Veronese'ye portresini yaptırmıştır. McAloon (2019) “Şimdi kayıp olan tablo, Rönesans'ın iki devi arasındaki kaynaşmanın paha biçilmez bir kaydı olabilirdi. Ancak görüşmelerinden geriye kalan tek şey, arkadaşının tasvirini "üzücü ve düşünceli" bulan Fransız diplomat Hubert Languet'in ifadesi. 16. yüzyıl Avrupa'sında erkeklerin üzgün ve düşünceli olması modaydı” şeklinde açıklamaktadır.

Kendilerini bir tür somurtkan, mutsuz görüntü ile tanımlayan, melankolik ya da melankoliyi taklit eden bu kişiler, bir yandan da resimde melankolik olanı imgesel düzeyde yaratan şeyi de tanımlıyorlardı. O duygunun o zamanki tanımı imgeleşirken karşımıza yanağa dayanmış el, gülümsemeyen bir ağız, mutsuz ya da boş bakan gözler, durgun katı bir beden gibi jest ve mimiklerle, kasvetli atmosferle, donuk mekanla, hepsi ya da bir kısmıyla çıkmaktadır. Farklı dönemlerden akla gelebilecek ilk örnekler olan Dürer'in *Melencolia I*'inden Munch'un *Melankoli*'sinde, Georges de La Tour'un *La Madeleine Terff*'inde eller yanakta, vücut dili ve tüm imgesel dizilim bu melankolik hale hizmet edecek biçimde düzenlenmiştir.

Elle desteklenen tüm bu kafalar sadece umutsuz bir varoluşa mı gönderme yapmaktadırlar? Grovier'in 21. Yüzyılda Melankoli Nedir? başlıklı yazısı Dürer'in *Melencolia I* çalışmasından başlayarak sanat tarihsel bir melankoli araştırması ortaya çıkarırken, başta Dürer olmak üzere resimde seçilen imgelerin ve resmin tamamının bir çeşit melankoliyle baş etme aritmetiği sunduğunu belirtmektedir (2019). Bu durumda, melankolik duygunun imgesini üreten sanatçılar resimde kendileriyle ilgili bir vurgu mu

yapmaktadırlar yoksa imajı ürettikleri kişiyle ilgili bir şey mi söylemektedirler? Burton (2016), *Melankoli'nin Anatomisi*'nde, melankoliden uzaklaşmak için melankoli üzerine yazdığını söyledikten sonra "Razi⁵'nin dediği gibi meşguliyetten daha iyi bir tedavi yoktur" (s. 46) diye ekler. Smith (2019) de aynı metin üzerine "Burton, melankoli hakkında yazmayı mesleği edindi ve sonunda çalışmalarını hem bu hastalığın sebebi hem de tedavisi olarak kabul etti" (s. 179) yorumunda bulunmuştur. Kristeva'nın (2009) *Kara Güneş* kitabının daha ilk cümlesi şöyledir: "Melankolinin pençesindekiler için melankoli üzerine yazmak, ancak yazı melankolinin içinden çıkıyorsa anlamlı olabilir" (s. 11). Aralarında yüzyıllar olsa da bu yazarlar melankoli üzerine yazmanın sağaltıcı olduğu ama yazarak onu yeniden ürettikçe melankolinin de devam ettiği noktasında buluşmaktadırlar. Pek çok çalışmasında olduğu gibi toplumsal cinsiyeti kuran dinamiklerle ilgilenirken melankolinin rolü üzerinde duran Butler da benzer bir yorumda bulunmuş ve "Lacan'ın Freud okumasını takip ederek, benlikteki bölünmenin sonucu olarak açığa çıkan melankolinin temsile ve böylece performansa yol açtığını ama performansın kendisinin de melankoli tarafından ele geçirildiğini, tekrara mahkûm olduğundan hiç durmaksızın kaybı hatırlattığını ama hiç iyileşmediğini" belirtmiştir. (Butler, 1993, s. 95, akt. Carlson, 2013, s. 87). Tüm bu fikirler paragraf başında sorulan soruyu şöyle açıklamamıza yol açmaktadır: Melankoli yalnızca umutsuz bir varoluşa gönderme yapmamakta, dolayısıyla bu duygunun yarattığı pozitif anlamlar da bir şekilde imge dünyasına sirayet ediyor olmaktadır. Peki imgenin simgeleşmeyen, değişken doğası göz önünde bulundurulursa üretilen bu imgeler sadece tasvir ettiği şeye mi gönderme yapmaktadırlar? Taburoğlu (2016), imgenin bu değişken doğası hakkında "İmge, öznenin bakışına boyun eğmiş nesnenin temsili, duyumu olmaktan çok, karşısındakine 'poz hakkı' da tanıyan ifade olanakları yaratır" (s. 15) yorumunda bulunmuştur. İmge, neden bahsetmeye başladıysak orada olmayandır. Orada olanın ötesinde yeni bir anlam yaratmak için önceki yaşantılarımızla, eylemlerimizle, bilinçaltımızla, rüyalarımızla, travmalarımızla dolaylı ilişkiler kurarak ortaya yeni anlamlar çıkarır. Demircan (2014), "İmge, imlediği şey ile o şeyin 'anlamının' ötesinde bir 'öte anlam' yaratma aracıdır. Görüntü olarak imge, iletişime girdiği anda yarattığı çağrışımlarla dönüşür, anlamla kurduğu ilişki bozulur, onu içinde barındırırken aynı anda varlığına da son verir" (s. 67) demektedir. Demek ki melankolik imge kendi başına bir şey ifade ederken aynı zamanda sadece imge olma haliyle de bir başka şeye daha işaret etmekte, bakan kişinin yaşantısıyla başka bir şeye dönüşmektedir. Tıpkı Ferraris'in (2008) imgeye yüklenen kişisel anlamlar noktasında, ona bir çocukluk arkadaşını hatırlattığı için şaşılara eğilimi olan Descartes örneği vermesi gibi duygu ve yaklaşımlarımıza yön veren şeyler de imgelerin bizde yarattığı etkileşimlerdir. İmgenin sadece söylemek istediğini taklit eden, betimleyen bir şey olmadığı, onu ima eden şey de olduğunu Sayın (2009), "İmge, yalnızca görünmeyeni görünür kılan bir çerçeve değil, aynı zamanda görünmeyeni kendi içinde saklayan ve ardında tükenmez bir çeyiz barındıran bir perdedir. Görüntünün içinde gizlenen kör olan, görüntünün içinde o olmayan başka bir şeyi daha harekete geçirir" (s. 12) şeklinde

⁵ Razi (865-925): Farsi kimyacı, hekim ve filozof.

açıklamaktadır. Öyleyse melankolik olan imge sadece melankoliden bahsetmezken sanatçıyla ilgili şeyleri, zamanın hissettiği şeyleri, belli bir dünya görüşünü ve zamanın ruhunu da sunmaktadır.

Melankolik imgeyi, Dürer'in ikonik çalışması *Melencolia I* (Görsel 2) üzerinden okumayı denediğimizde, sanatçının yarattığı melankoli imgesinin kanatlı bir melek olduğunu görmekteyiz. Sıklıkla temellük edilen bu resmin, sanatçının karakteri ile ilişkilerine dair olarak Grovier (2019) şu yorumda bulunmuştur:

Dürer'in *Melencolia I*'i, Meisterstiche (usta gravürler) olarak bilinen 1513 ve 1514 tarihli üç büyük baskıdan biridir. Diğer ikisi *Knight, Death and the Devil* ve *Saint Jerome in His Study*'dir. Üçü bir dizi değildir ancak orta çağ skolastisizmindeki üç tür erdeme -ahlaki, teolojik ve entelektüel- olana tekabül ederler ve bu gravürler Dürer'in düşüncesinin ve çağının karmaşıklığını somutlaştırırlar. *Melencolia I*, sanatçının entelektüel durumunun bir tasviridir ve dolayısıyla Dürer'in ruhsal bir otoportresidir.



Görsel 2. Albrecht Dürer, *Melankoli I*, 1514, gravür, 24x18.7 cm. (*Melencolia*, 1514)

Gravürde üç figür yer almaktadır. Eliyle ağırlaştırılmış başını tutan cinsiyeti belirsiz melek, bileme taşına oturmuş bir bebek melek ve uyuyan sıska bir köpek. Resimde adeta saçılmış semboller yığına baktığımızda matematikle, doğa bilimleriyle, geometriyle, felsefeye örülmüş bir melankolik imge dizilimi görmekteyiz. Daha önce de bahsedildiği gibi Rönesans düşüncesi melankoliyi yaratıcı deha ile ilişkilendirerek onun statüsünü değiştirmiştir.

Grovier (2019), “Gravür, melankolik umutsuzluğun duygusal olarak doğrudan bir tasvirini sunmak yerine, onun yerine zorlu bir bulmaca şeklinde -bir tür kurnazca başa çıkma mekanizması sağlıyor gibi görünüyor- bir tür bilişsel rubik küpüyle uğraşmak gibi, zihnimizi melankolimizden uzaklaştırıyor” diyerek benzer bir vurgu yapmaktadır. Kısacası melankolikler, melankolik olanın imgesini hem bıçak hem yara metaforu gibi yeniden ve yeniden üretmektedirler. Bunu yaparken bu imgelerle kendilerini ve esere bakını, okuyanı sağaltmaktadırlar. Sara Ahmed (2015), *Duyguların Kültürel Politikası* kitabında iyi bir yaranın (bilindik anlamıyla yara izinden bahsederken aslında yarayı metafor olarak kullandığını anlamaktayız) görünmez olanının makbul olduğu, iyi bir cerrahın elinden çıkan yaranın böyle olacağı ön kabulünün aksine başka bir önermede bulunmaktadır: “İyi bir yara izi göze batandır, ten üzerindeki yumrulu bir göstergedir. Ama yara izi yaralanmanın, incinmenin bir göstergesidir: İyi bir yara izi iyileşmeye neden olur, hatta üzerini örter, ama bu örtü bedenimizi nasıl şekillendirdiğini hatırlatarak yarayı her zaman teşhir eder” (s. 252) diyerek yaralarımızın bedenimizi ve aslında algımızı nasıl şekillendirdiğini, hayata, yarayı görerek (bu ‘görmek’ bilmenin ya da hatırlamanın da metaforu gibidir) devam etmeyi salık vermektedir. Bu ifadedeki yarayı bir melankoli metaforu olarak düşündüğümüzde, önermesinin yukarıdaki bakış açılarına yaklaştığını görebilmekteyiz.

Resimde melankolik imgenin tasvirleri yukarıda tanımlanan biçimlerde karşımıza çıkarken şiirdeki melankolik imgenin resimsel imge ile ilişkisi noktasında Starobinski’nin aşağıdaki Baudelaire şiirine yaklaşımı da ilginçtir. Dürer’in *Melencolia I* gravürü kapsamında şiiri ele alan Starobinski (2007), Baudelaire’in kelimelerle bu resme gönderme yaptığını söylemektedir.

Yazdı, eriyordu kurşunlar çatılarda,
Yosun tutmuş koca duvarlar hüzün soluyordu
[...]
Düş mevsimi, Esin perisi sarılır bütün gün
Bir çan kulesinin penceresine;
Dayanmış elini çenesine, bir koridorun ucunda,-
Rahibe ’den daha kara ve mavi gözü
Herkesin açık saçık ve acı dolu hikayesini bildiği
-Ağır aksak adımlarıyla erkenden sürükler sıkıntıları,
Ve alnı gecenin uyuşukluklarıyla hala nemli. (s. 27)

Starobinski (2007), Baudelaire’in kullandığı, elini çenesine dayamak ifadesini “Çeneye dayanmış el, bildiğimiz gibi Panofsky, Saxl ve onları izleyenlerin çok sayıda belge üzerinden inceledikleri simgesel duruştur” (s. 27) şeklinde açıklar. Ayrıca, *Karşılaştırmalı İkonografi Ansiklopedisi*, bu melankoli pozunun soyağacına inildiğinde ilk olarak eski Mısır’da cenaze törenleri sırasında insan figürlerinin temsilinde kullanıldığı söyler (Roberts, 2013, akt. Darestani, 2016, s. 15). Starobinski (2007), Baudelaire’in çan kulesi diyerek Dürer’in resmindeki çanı ima ettiğini, ağır aksak adımlar ifadesinin ise daha önce birçok metinde “melankolik habitus’un göstergesi olduğunu vurgular (s. 27). Kısacası melankolinin görsel ya da yazınsal imgeyle ifade edilmiş biçimi, bu noktaya kadar sıkça vurgulanan kafaya dayanmış eller, mutsuz suratlar vb. belirgin jest ve mimiklerle kendisini göstermektedir. Bu imgesel biçim yalnızca mutsuz bir varoluşa gönderme yapmak amacıyla değil, kişinin statüsünü tanımlamak adına da

seçilmektedir. Bir yandan da tüm bu sürece imgenin değişken ve çoğulcu doğası da eşlik ettiğinde anlam anlamı yaratır, büyütür.

Günümüzde Melankoli İmgesi

Makalenin buraya kadar olan kısmında ‘geçmişte melankoli imgesi’ üzerinde çalışılmıştır ve bu noktadan sonra belli nedenlerle daha zor olan ‘günümüzde melankoli imgesi’ kısmına geçilmektedir. Postmodern çoğulculuk sonrası, tarihin yitimi ile günümüzden bir eser seçip melankoli imgesinin dönüşümlerini incelemek hem zordur hem de bu zorluk bir yandan makalenin de konusunun yankısıdır. Yüzyıllarca aynı ya da benzer resim türlerinin, geleneksel yönelimlerin devam edebildiği çağlardan, sürekli değişim ve dönüşümün olduğu hakikat sonrası çağlara, bu karşılaştırmayı yapmak zorlaşmıştır. Bir yandan tarihin yitimi geleneğin yitimine değil, onu da içinde taşıyan yeni bir şeye gönderme yapmaktadır. Bu çağın belli bir resim biçemi olduğunu söylemek zor olsa da geleneğe yönelim konusunda Hopkins (2018), “Giderek daha fazla küreselleşen Batı ekonomisi yüzünden meydana çıkan güvensizlikler, yerli ve yerel geleneklere anlaşılır bir dönüş yaşanmasına yol açıyorsa, 20. yüzyılın sonunda Gerçeküstücülük’ün tekrar değerlendirilmesinin ayrılmaz bir parçası olarak psişenin kaynaklarına bariz bir dönüş yaşanması çok da şaşırtıcı değildir” (s. 279) yorumuyla Foster’ın postmodern günümüzde sanatın birçok yönüyle bir gerçeküstücülük kuramı ve uygulaması olduğu iddiasına da gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda çıkış noktası olarak tıpkı Dürer’in *Melencolia*’sı gibi anlatımcı, sembollere yer veren ve birçok örneklerinde melankolik hissin yer aldığı pop sürreal akımdan Marion Peck ve Mark Ryden’in resimleri, melankolik yapıları göz önüne alınarak incelenmek üzere seçilmiştir. Sürrealin yeni bir biçimi olan pop sürreal, tüm eleştirilen yönlerine rağmen güncel duygulara dair önemli şeyler söylemektedir. Ergen (2015), pop sürrealizmin tarihçesini kısaca şöyle açıklamaktadır:

1980’lere yaklaşırken Los Angeles’ta şekillenen yeraltı çizgi roman sanatı, punk müzik, dövme ve Hot Rod kültürü yeni bir alternatif akımı şekillendirmeye başlamıştır. Amerikalı çizgi roman sanatçısı Robert Williams, benzer postsanat eleştirmenleri gibi (haberli ya da habersiz bir şekilde aynı dönemlerde) ‘highbrow’ (yüksek sanat) tanımlamasına karşıt olarak ‘Lowbrow’ (sığ sanat) terimini ortaya atar. Williams çizgi romanlarından uyarlayarak yarattığı resimlerini ifade etmek için kullandığı ‘Lowbrow’ sanatın popülerleşerek kendine has bir tarz haline geleceğini ve gerçek sanat olarak her şeye tepeden bakan bir akım olabileceğini iddia eder. Ek olarak Williams sonradan bu tanım kendisini ve diğer alt kültür etkileşimleriyle üreten sanatçıları fazlasıyla rahatsız ettiğinden ‘Pop Sürrealizm’ adını kullanır. (s. 176)

Pop sürreal, sanki problem resim⁶ türünden beri aşağı-düşük sanat olarak görülmüş, kötü resimle dirsek temasında olan fazla anlatımcı, illüstratif ve romantik bir türü de tanımlıyor gibidir. Noel Carroll’un (2016) dediği gibi “Hala Romantizmin gölgesinde yaşıyoruz” (s. 91). Yeniden anlatıya ve resme duyulan istek 70’lerin sonlarıyla birlikte artmaya başlamış ve 80’lerde ekspresyonun dönüşüyle yerini iyice

⁶ Geç Viktorya Dönemi’nde popüler bir sanat türü olan problem resim (ing. *problem picture*), bir anlatıdaki önemli bir anın birkaç farklı şekilde yorumlanabildiği veya çözülmemiş bir ikilemi tasvir eden, kasıtlı olarak belirsiz bırakılmış resim türüne denir.

sağlamlaştırmıştır. Burada anahtar kelimeler duygu ve anlatımdır. Löwy ve Sayre (2007) romantizmi tarihselleştirirken iki odak noktasından bahsederler: “Duygular ve imgeler özgürlüğü” (s. 58). Bu değerlerin 17. yüzyılda olumsuz karşılanırken 18. yüzyıldan itibaren romantik sıfatıyla genellikle doğa sahnelerine uygulanmaya başlanmasıyla da giderek olumlu nitelik taşımaya başladığını söylemektedirler.



Görsel 3. Marion Peck, *Uçurum*, 2019, panel üzerine yağlıboya, 22x30 cm (Peck, 2019)

Görsel 3’te romantik bir doğa sahnesinin önünde, uçurumun başında durmuş bir kadının ve üç köpeğin olduğu Marion Peck resminde, melankoliye dair olan şeyler atmosferle, figürlerin duruşları, jest ve mimikleri ile yaratılmıştır. Buradaki sembolleştirme Dürer’in uyguladığı kadar karmaşık bir yapıda olmasa da burada da muğlak bir yapı ve sembolik bir anlatım mevcuttur. Sanatçının genel olarak resim ve heykellerinde melankolik çocukların, orman hayvanlarının ve grotesk yaratıkların bir arada yaşadığı, karanlık ve tuhaf bir evren hüküm sürmektedir ve mitolojik referanslar içeren bir sürrealizm mevcuttur. Danysz (t.y.), “Duyguların ve temsillerin standartlaştırılmasına yönelik bir dünyada ve kültürde, Marion Peck, ince dokunuşlarla, acıttığı yerlerle, tam olarak insan kusurlarının ve zayıflıklarının olduğu yerlere dokunuyor. Resim stilinde sürrealist olan Marion Peck’in çalışmaları duygusal olarak gerçekçiler” yorumunda bulunmaktadır. Bu anlamda bu çalışmada –ki bu gerçek öğelere en yakın çalışmalarından biridir ve sürreal öğeler çok azdır- sürrealistlerin katkısız ruhsal

otomatizminden çok, duyguların fantastik dışı vurumu söz konusudur demek yanlış olmayacaktır.

Ryden'in resimleri de tıpkı Peck'in resimleri gibi çocuksu masumiyet ile karanlık ve güvenilmez olan arasında gidip gelmektedir (Sanatçılar 2009 yılından beri evliler). Görsel 4'te oyuncak tavşanın ölümünün -belki- üzüntüsüyle elini bu imgesel geleneği yankılar biçimde kafasına koyan küçük kız, aynı zamanda tavşanın katili olabilirmiş gibi de görünmektedir. Figürün duyguyu sergileme kurallarına tam olarak uymayan donuk ifadesi de dahil betimlemelerin sonucu belirsiz ama belli bir yönde manipüle edicidir. Cengiz (2009), "İmge kendinde bir varoluş olan nesnenin başka bir şey olarak var olabilme özelliğinden yararlanır" (s. 18) diyerek aktarılan görüntü-ya da şey-ve hissedilen duygu noktasında bir ayırımdan bahsetmektedir. Bir çocuk, bir oyuncak ve biraz kan ile yaratılan bu resimdeki duygu melankoliktir ama imge değişikendir ona bakana göre de biçimlenmektedir.



Görsel 4. Mark Ryden, *Yarılmış Tavşan*, 2003, panel üzerine yağlıboya, 11x9 cm. (Ryden, 2003)

Bu yıkıcı, ölüm, yas ve acıya dair resimlerde, bir yandan da ihtişamlı boyamalar, çerçeveler, mekânlar ve güzel kıyafetler yer almaktadır. Bu yönleriyle bu iki sanatçının çalışmaları melankolik oldukları kadar, melankolikmiş gibi durmakta, acının ve melankolinin yapay bir taklidini yapmış gibi de görünmektedirler. Bu durumu sanatçıların özellikle yarattıkları da bellidir. Bir çeşit yeni romantizmde "duygu insani olmaktan ziyade teknik olarak bir modernizmin kimi savlarına isyan etmektedir" (Löwy ve Sayre, 2007, s. 60). Bu bağlamda görsel 3 ve görsel 4'teki figürlerin, duygunun ya da

olay örgüsündeki anlatının fazlalığına karşın katı ve donuk oluşları, bilinçli bir tercihle duyguyu yeniden anımsatırken onu aynı anda durduran bir yabancılaştırma da yaratmaktadırlar. Duygu ve anlatı yoğunluğunun bir yandan çocuksu-acemi bir ekspresyon içerdiği de düşünülmektedir. Ryden da bir röportajında çalışmalarının çocuksu bulunduğu eleştirisine, “Çağdaş toplum ancak çocuklukta gerçekten hayal gücüne izin verir” diye karşı çıkmaktadır. “Dünya etrafımızda vahşi kalıyor, fantastik, muhteşem ve kusurlu” (Dumka, t.y.) yorumunda bulunmuştur.

Sonuç

Sanat alanını duygular tarihi alanı ile buluşturma amacındaki bu makale, imge okumalarına da yeni bir bakış açısı sunmayı denemektedir. Bu bağlamda şimdiye kadar melankolinin ‘ne’liği üzerine yazılanlar sonrasında sonuç yerine bir başka açıdan daha konuya yaklaşmak ve karşılaştırmalar yaparak dönemler arasındaki farkları vurgulayıp makaleyi bitirmek yerine, tartışmayı daha güncel-politik bir noktaya çekmek faydalı görülmüştür. Bunun için de Grovier’in (2019) “Ama melankolimizin kaynağı sadece kendi iç huzurumuzu değil, herkesi ve her şeyi tüketmekle tehdit ettiğinde ne olur?” sorusu bağlamında, konu bir kez daha ele alınmıştır. Grovier, 2019 yılında Londra’daki Marble Arch yakınlarındaki bir bölgede, iklim değişikliğiyle mücadele için eylem talep eden aktivistler tarafından işgal edilen bir yerde, bir gecede melankoli imgesini cüretkâr bir şekilde tırmandıran ve geleneği başka bir düzeye taşıyan bir duvar resminin ortaya çıktığını, Banksy’ye atfedilen graffiti çalışmasında, küçük bir küreğin yanında diz çökmüş bir çocuğu ve yeni diktiği acemi bir dalın kırılğan halini tasvir ettiğini aktarır. Çocuk elinde, çevre hareketi Extinction Rebellion’ın geometrik logosunun basıldığı küçük bir afiş tutmaktadır. Dürer’in ufuk açıcı gravürünün öğelerini yansıtan, bir kürenin çevrelediği stilize bir kum saati de vardır. Kızın bulunduğu betonda havada, ‘Şu andan itibaren umutsuzluk biter ve taktikler başlar’ ifadesi, spreyle boyanmıştır.



Resim 5. Banksy’nin yaptığı düşünülen duvar resmi, 2019, Londra. (Anonim, 2019)

Grovier (2019), “Duvar resminin mesajının açıklığı, durumun aciliyetini gösteriyor. Artık gizli anlamlar üzerinde düşünmek veya gizli sembollerin karmaşık çağrışımlarının şifresini çözmek için zaman yok. Duvar resmi, incelik çağının sona erdiğini söylüyor. Melankoli, hayatta kalmamızın karşılayamayacağı bir lüks” diyerek melankoliyi daha güncel-politik bir alana çekmektedir. Demek ki artık melankoli duygusuna bakışımız bile güncel-politik angajmanların dışında şekillenememektedir. Günümüz siyasi ikliminde umutsuzluğa kapılmak yerine harekete geçmeyi salık veren bu bakış açısı melankolinin yarattığı umutsuzluk duygusuna da savaş açmaktadır. Borgna (2014), “İnsan melankolinin içine dalmış haldeyse, hissettiği kaygının yayılımıyla bağlantılı olarak su yüzüne ilk çıkan öğelerden biri umudun kırılmasıdır (yitmesidir)” (s. 75) demektedir. Umudun kırılmasına karşı çıkmak, melankolinin tersi duygular olan ‘neşe’ ve ‘mutluluk’ salık vermek değildir öte yandan. Mutlu olmak ve mutluluğa dair ‘pompalamalar’ sanat alanında da fazlaca yer almaya başlamıştır. Artun (2017), “Neoliberal kültür politikaları gereğince, sanat artık çatışma yaratmak yerine çatışma çözmelidir, her koşulda pozitif olunmasına ilişkin kampanyada başı çekmelidir, iyimserlik aşılmalıdır. 10. İstanbul Bienali temasının bildirdiği gibi, küresel savaş çağında iyimserlik imkânsız değil, üstelik gereklidir” yorumunu yaptıktan sonra Paul Virilio’nun “Tüketim toplumu iyimserlik ister” (Virilio, 2005, s. 24, akt. Artun, 2017) dediğini aktarmaktadır. Yukarıdaki duvar resminde de umutsuzluğun bitirilmesi vurgusu, mutlu olma değil, harekete geçme önermesi bulundurmaktadır.

Kurt (2021), duygular tarihi üzerine yazdığı makalesinin Kapitalizm ve Duygular bölümünde de benzer bir şeyden bahsederken “Teknolojinin ilerlemesi, küresel çapta firmaların ortaya çıkması, kurumların çalışanlardan beklentilerinin değişmesi ve iletişim araçlarının gündelik hayata nüfuz etmesiyle birlikte, duygunun bireylerin ve toplumların hayatlarındaki yeri değişiklik göstermiştir” demekte ve oradan sosyolog Hochschild’in ürettiği profesyonel olma örtüsünün altına gizlenmiş ve çalışanlar için bir değer olarak vurgulanan gülümsemeye zorlanmakla örneklendirdiği duygusal emek kavramına geçmektedir (2840).

İyimserliğin, gülümsemenin, anı yaşamanın salık verildiği, herkesin ‘mutlu olmaya’ (mutlu görünmeye) ve ‘isterse her şeyi yapabileceğine’ özendirildiği, sanatın ‘terapi’ olarak sıklıkla anılmaya başlandığı günümüzde, melankolik bir resmin hala aynı imgesel dizilimlerle devam etmesi doğal olarak beklenemez. “İmgeler, aslında (sözcüklerle) söylenebilecek şeylerin görsel çevirilerinden ziyade, dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleridir” (Leppert, 2009, s. 19). O hâlde duyguların angaje olunan şeye göre hızlıca manipüle edilmesiyle, melankolik olanın da güncel politik durum içerisinde bir o anlamda bir bu anlamda deneyimlenmesi olasıdır. Dini saiklerden çok da uzakta tutamayacağımız ağır olmaya yapılan övgüler azalmış olabilir. Günümüzün plüralist yapısından bakılınca bile akıllı görünmek adına melankolik ruh haline bürünmenin devam etmediğini söylemek zordur ve melankoli hala depresyon, üzüntü, yas yerine kullanılmaya devam eden bir kavram ve hissedilen bir duygudur. Duygular geçmişte de olduğu gibi manipülasyona açıktır ama günümüzde ekspresyon biçimleri varoluşsal anlamları dışında, kapitale göre biçimlenmiştir. Varlık ve yokluklarına dair

değer ve sorular ise sanat da dâhil her şeyin atomize olmasıyla çözünerek kaybolmuş ya da her şeye dönüşmüş, bu da günümüzden bir eseri imge üzerinden okumayı zorlaştırmıştır. Bu bakımlardan, günümüzde resimde imge okumalarının -imgenin çoğulcu karakterinden bağımsız-genellenemez biçimde çoğaltılabilir oluşuna, duygu tarihi çalışmalarının, daha duru bir görü sağlama noktasında da katkı sunabileceği bu makalede görülmüştür.

Kaynakça

- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası*. (S. Komut Çev.). Sel Yayınları.
- Anonim. (2019). *Banksy*. BBC. Erişim tarihi: 16 Mart 2022.
<https://www.bbc.com/culture/article/20191107-what-is-melancholy-in-the-21st-century#:~:text=What%20is%20melancholy%20in%20the%2021st%20Century%3F,Share%20using%20Email&text=In%20the%20second%20of%20our,can%20play%20in%20combating%20despair>
- Artun, A. (2017, Nisan 18). *Kitsch'in sanatı zehirlemesi: Jeff koons vakası*. E-skop. Erişim tarihi: 11 Şubat 2022. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kitschin-sanati-zehirlemesi-jeff-koons-vakasi/3346>
- Boddice, R. (2017). *The History of emotions: Past, present, future*. Researchgate. https://www.researchgate.net/publication/320502069_The_History_of_Emotions_Past_Present_Future. DOI:10.7440/res62.2017.02
- Borgna, E. (2014). *Melankoli*. (M.M. Çilingiroğlu Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Burton, R. (2016). *Melankolinin anatomisi*. (M. Tokmakçioğlu Çev.). Aylak Adam.
- Carlson, M. (2013). *Performans*. (B. Güçbilmez Çev.). Dost Kitabevi.
- Carroll, N. (2016). *Sanat felsefesi*. (G. Korkmaz Çev.). Ütopya Yayınları.
- Cavendish, M. (2020, 21 Nisan). Exploring the past of Queens' early printed books from home. *Queen's Old Library Blog*. Erişim tarihi: 02 Ocak 2022. <https://queenslib.wordpress.com/2020/05/21/exploring-the-past-of-queens-early-printed-books-from-home/>
- Cengiz, M. (2009). *İmge nedir*. Diagraf Yayıncılık.
- Danysz, M. (t.y.). *Marion Peck*. Danysz Gallery. <https://danyszgallery.com/artists/6197-marion-peck/works/17425-marion-peck-the-cliff-2019/>
- Darestani, E. (2016). *The significance of melancholia in art* [Doktora tezi, Universiti Sains Malaysia]. Erişim tarihi: 08 Şubat 2022. http://eprints.usm.my/39437/1/The_Significance_Of_Melancholia_In_Art.pdf
- Demircan, H. (2014). Plastik sanatlarda imge-biçim-anlam etkileşimleri. *Sanat Yazıları*, (31), 65-78.
- Dumka, B. (t.y.). *Surrealism and Dina Goldstein*. Dina Goldstein. Erişim tarihi: 11 Şubat 2022. <https://www.dinagoldstein.com/wp-content/uploads/2016/05/Pop-Surrealism-and-Dina-Goldstein.pdf>
- Ergen, E.V. (2015). Yeni ve bağımsız bir sanat deneyimi olarak pop sürrealizm. *Art-Sanat*, (3), 173-180.

- Ferraris, M. (2008). *İmgelem*. (F. Genç Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Grovier, K. (2019, 7 Kasım). *What is melancholy in the 21st century*. BBC.
<https://www.bbc.com/culture/article/20191107-what-is-melancholy-in-the-21st-century>
- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra*. (F. C. Erdoğan Çev.). Hayalperest Yayınları.
- McAloon, J. (2019). *The sad boys of the renaissance*. Artsy.
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-sad-boys-renaissance>
- Dürer. (1514). *Melencolia*. Wikipedia. Erişim tarihi: 02 Şubat 2022.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Melencolia_I#/media/Dosya:Melencolia_I_\(Durer\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Melencolia_I#/media/Dosya:Melencolia_I_(Durer).jpg)
- Kristeva, J. (2009). *Kara güneş, depresyon ve melankoli*. (N. Demiryontan Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Kurt, Ş. K. (2021). Duyguların tarihsel serüveni ve tarihte duygular. *OPUS*, 18(40), 2823-2852.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (İ. Türkmen Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Löwy, M. ve Sayre, R. (2007). *İsyen ve melankoli*. (I. Ergüden Çev.). Versus.
- Neu, J. (2011). *Gözyaşı entelektüel bir şeydir. Duygunun anlamları*. (C. Çevik ve M. Çakan Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Peck, M. (2019). *Uçurum*. Danysz Gallery.
<https://danyszgallery.com/artists/6197-marion-peck/works/17425-marion-peck-the-cliff-2019/>
- Ryden, M. (2003). The Cloven Bunny. *Psychology of Art*.
<https://devind2015.weebly.com/blog/mark-ryden-part-ii>
- Rosenwein, B.H. ve Christiani, R. (2019). *Duygular tarihi nedir?* (K. Özdil Çev.). Işık Yayınları.
- Sayın, Z. (2009). *İmgenin pornografisi*. Metis Yayınları.
- Smith, T. W. (2019). *Duygular sözlüğü*. (H. Şirin Çev.). Kolektif Kitap.
- Starobinski, J. (2007). *Aynada melankoli*. (M.E. Özcan Çev.). Dost Yayınevi.
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim söz ve yazı*. Doğu Batı Yayınları.
- Yücel, H. (2013). *İmgeden yoruma*. Ayrıntı Yayınları.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Antik Çağ'da Mutfak Kültüründe Toprak Kaplar ve Önemi

Firdevs Müjde GÖKBEL¹ ve Hakkı ÇILGINOĞLU²

Öz

Canlı yaşamının sürdürülebilmesi için beslenme gereklilik arz eder. Bahsi geçen beslenme faaliyeti ilk başlarda sadece zorunlu bir ihtiyacın karşılanmasıyla günümüzde geline nokta yeterli ve dengeli beslenme, lezzet ve sunum faktörleri de büyük önem kazanmıştır. Kaynaklar incelendiğinde, eski çağlarda göçebe yaşam tarzına sahip insanoğlunun beslenme ihtiyacını toplayıcılık ve avcılık ile karşıladığı görülmektedir. Göçebe yaşamdan yerleşik hayata geçilmesiyle insanoğlu ilk üretim faaliyetlerine başlamıştır. Ateşle birlikte besinleri pişirmeyi öğrenen insanoğlunun hayatının önemli bir kısmı, ocak ve sofranın etrafında şekillenmeye başlamıştır. Geçmişten günümüze pişmiş toprak kaplar ise, beslenme serüveninde insanoğlunun kullandığı en temel malzemelerden biri olmuştur. Katı ve sıvı besinlerin pişirilmesi, saklanması ve servisinde büyük önem taşıyan ilgili malzeme, form çeşitliliğinin yanı sıra zengin astar-sır ve farklı bünye seçenekleriyle mutfak kültüründe önemli bir rol oynamaktadır. İlgili çalışma ile Antik Çağ mutfak kültüründe önemli bir yer tutan toprak kapların incelenmesi ve insanlık tarihindeki yerinin vurgulanması amaçlanmaktadır. Araştırma kapsamında yapılan literatür taramasının ardından Antik Çağ'dan bu yana beslenme alışkanlıkları ve mutfak kültürü temel hatlarıyla ele alınarak bu kültürün ayrılmaz parçası toprak kaplarla olan tarihsel ilişkisi incelenmiştir. Ele alınan seramik ürünler; pişirme, saklama kapları ve sofranın eşyalarıyla sınırlandırılmıştır. Adı geçen malzemelerin kullanım amaçlarının irdelenmesinin yanında sağlığa uygunluğu, form ve malzeme yönü ele alınmıştır. Sonuç itibarıyla toprak kapların mutfak kültürünün temel yapı taşlarından biri olduğu, işlevselliğin ötesinde ergonomik gelişimi ile kullanım kolaylığı sağladığı, bakteriyel oluşuma karşı sergilediği direnç ve kolay temizlenmesi ile hijyen gerekliliğini yerine getirdiği, ayrıca zengin form ve astar-sır çeşitliliğiyle estetik unsurlara cevap verir nitelikleri barındırdığı görülmüştür. Bahsi geçen ürünlerin olumlu özellikleriyle mutfak kültüründe kullanımlarının kesintisiz şekilde sürdürüleceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Antik Çağ, Mutfak Kültürü, Toprak Kaplar, Sofra Eşyaları

Earthenware Pots in Culinary Culture in Ancient Age and Their Importance

Abstract

Nutrition is necessary for survival. While the aforementioned nutrition activity was only meeting a compulsory need at first, adequate and balanced nutrition, taste and presentation factors have gained great importance at the point reached today. When the sources are examined, it is seen that human beings, who

¹ Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-2034-9061, mgokbel@kastamonu.edu.tr

² Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi Turizm Fakültesi Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-6787-3397, hcilginoglu@kastamonu.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 4 Nisan 2022, **Kabul Tarihi:** 16 Haziran 2022

had a nomadic lifestyle in ancient times, met their nutritional needs by foraging and hunting. With the transition from a nomadic life to a settled life, human beings started their first production activities. An important part of the life of human beings, who learned to cook food with fire, began to take shape around the stove and table. From the past to the present, terracotta pots have been one of the most basic materials used by human beings in the adventure of nutrition. Relevant materials, which are of great importance in the cooking, storage and service of solid and liquid foods, play an important role in the culinary culture with its rich lining-glaze and different body options, as well as the variety of forms. With this study, it is aimed to examine the earthenware pots that have an important place in the ancient cuisine culture and to emphasize their place in the history of humanity. After the literature review within the scope of the research, the nutritional habits and culinary culture since Antiquity were discussed in basic lines and the historical relationship with the earthenware, an integral part of this culture, was examined. The ceramic products handled; cooking is limited to storage containers and tableware. In addition to examining the usage purposes of the mentioned materials, their suitability for health, form and material aspects are discussed. As a result, it has been seen that earthenware pots are one of the basic building blocks of culinary culture, provide ease of use with their ergonomic development beyond functionality, meet the hygiene requirements with their resistance to bacterial formation and easy cleaning, and also have qualities that respond to aesthetic elements with its rich variety of forms and lining-glaze. It is thought that the use of the mentioned products in the culinary culture will continue uninterrupted with their positive features.

Keywords: Antiquity, Culinary Culture, Earthenware Pots, Tableware

Beslenme canlı hayatının idamesinde hayati önem teşkil eden bir unsurdur. Beslenmenin tanımı Türk Dil Kurumu (2019) tarafından “Vücut için gerekli besin maddelerinin alınması” şeklinde yapılmaktadır. Besinsiz kalan canlının bir süre sonra ciddi sağlık problemleri oluşur ve yaşamsal faaliyeti tehlike içine girer. Bu nedenle beslenme son derece mühimdir. Öte yandan sağlıklı ve dengeli beslenmek, canlı yaşamının hastalıklardan mümkün olduğunca uzak, uzun ve daha kaliteli sürdürülebilmesi bakımından önemlidir. Yeterli ve dengeli beslenme ise “Vücudun büyümesi, yenilenmesi ve çalışması için gerekli olan enerji ve besin öğelerinin her birinin yeterli miktarda alınması ve vücutta uygun şekilde kullanılması” (Türk Böbrek Vakfı, 2017, s. 1) biçiminde ifade edilmektedir. Beslenme, organik bir süreci temsil etmesinin yanında, aynı zamanda kültürel bir olgudur. Her toplum farklı kültürel yapıya sahiptir. Beslenme alışkanlıkları ise kültür ögesi olmaları nedeniyle toplumlara göre farklılık ve ayrıcalık sergilemektedir. Bir insanın yediği şeyin ne olduğu hem yaşadığı coğrafyaya hem de bulunduğu kültürel yapıya bağlıdır (Birer, 1990, s. 251). İlk çağlara bakıldığında, insanoğlunun hayatını sürdürebilmek için çevresinden topladığı çeşitli bitki, yumru, kök ya da tohum benzeri besinleri depolayarak sakladığı bilinmektedir. Daha sonra depoladığı söz konusu besinlerin toprağa düşerek yeniden ürüne dönüşmesi ile farkında olunmadan ilk zirai faaliyet gerçekleşmiştir. İlerleyen süreçte insanoğlu eliyle sopa ve çapa gibi basit aletler vasıtasıyla ilkel vaziyette ilk tarım faaliyetini gerçekleştirmiştir. Neolitik Dönem ile birlikte özellikle Mezopotamya'nın kuzeyinde tarım daha da ilerlemiş ve hayvanlar da evcilleştirilmeye başlamıştır (Doğan, Arslan ve Berkman, 2015, s. 31). Öte yandan insanoğlu ateşi günlük hayatında kullanmaya başlayınca, tükettiği besinleri pişirerek yemeye, böylelikle lezzet artırıcı, aynı zamanda çiğnemeyi kolaylaştıran yöntemler

geliştirmeye başlamıştır. Bu sebeple ilk olarak yabancı bitkileri ehlileştirmiş, ürettiği bitkileri ise saklayarak gerektiğinde kullanmıştır (Ciğerim, 2001, akt. Düzgün ve Durlu Özkaya, 2015, s. 42). MÖ 8000'in sonlarına doğru ise toprak ve suyu birbiri ile karıştırıp çamur haline getirmiştir. Bu karışıma eliyle biçim verdikten sonra ateşte pişirerek dayanıklı hale getirmiş ve ilk seramik ürün ile tanışmıştır (Okumuş, 2017, s. 2). Göçebe yaşamdan yerleşik düzene geçmiş olan insanoğlu, kil malzemeyi ilk başlarda mimari ihtiyaçları doğrultusunda kurutup sertleştirerek kullanmıştır. Söz konusu dönemde pişirme teknolojisine sahip olduğu da bilinmektedir. Bununla birlikte mutfak kültürünün gelişmesiyle birlikte dayanıklı kap kacak gereksinimi belirlemiştir. İlk pişmiş toprak kabın nerede üretildiği tam olarak bilinmemektedir. Bununla beraber bilinen en eski çanak çömlek kalıntılarının Anadolu'da bulunan neolitik merkezlerde olduğu söylenmektedir (Başgelen, 2006, akt. Acartürk, 2012, s. 4). Asırlar boyunca kuşkusuz öğrenilen ve geliştirilen her türlü faaliyet bir başka faaliyetin de tetikleyicisi olmuştur. Araştırmanın izleyen bölümünde Antik Çağ'da mutfak kültürü genel hatlarıyla çizilecek ve adı geçen dönemde kullanılan toprak kaplar ele alınacaktır.

Antik Çağ Mutfak Kültürüne Genel Bir Bakış

Somut olmayan kültürel miras öğeleri arasında toplumların mutfak kültürleri, diğer bir ifadeyle gastronomi değerleri yer almaktadır (Ağcakaya ve Can, 2019, s. 793). İnsanoğlu yaklaşık iki buçuk milyon yıl önce başlamak suretiyle Neolitik Dönem'in başlangıcına değin (MÖ 10000) doğada çetin hava şartlarında avcılık ve toplayıcılık yaparak yaşam mücadelesi vermiştir. Bahsi geçen dönemde ortalama ömrü çok uzun olmayan insan için ateşin keşfi hem yaşam koşullarının hem de beslenme kültürünün köklü şekilde değişmesine neden olmuştur (Akın ve Gültekin, 2015, Kutluay Merdol, 2012, Özbek, 2013, akt. Akın ve Balıkcı, 2018, s. 276). Toplumlara ait yemek kültürü belli bir süre içinde oluşmuş ve çeşitlenmiştir. Tarihsel olarak incelendiğinde yemek kültürü ile ilintili çok farklı bulgularla karşılaşmaktadır. Örneğin MÖ 10000'li yıllarda kabileler büyük mutfaklar kullanarak yemek hazırlamış ve topluca yemeklerini yemişlerdir. Bazı tapınak ve mezarlarda bulunan figürler ise o dönem insanının toplu biçimde yemeğini hazırlayarak sunduğu ve yediği şeklindeki bulguları sunmaktadır. Ayrıca MÖ 1700'e ait Sümer ve Akad tabletlerinin dokuz tanesinde yemek tarifi bulunmuştur. Söz konusu tabletler dünyanın en eski yemek tariflerini içermektedir. Antik döneme ait toplu yerleşim alanları oluşurken şekillendirilen mutfak kültürü ile ilgili bilgilerin günümüze çok fazla ulaşamadığı görülmektedir. İlk başlarda besinleri çiğ olarak tükettiği bilinen insanoğlunun hayatında ateşin yer almasıyla birlikte, besinleri de pişirmeye başladığı izlenmektedir. Henüz, daha dayanıklı çömlek yapımına başlamayan insanoğlu, diğer bir yöntemle sıcak taşları ısıtarak kaynatıcı olarak yemeğin içine koymuş ve pişirme işlemini gerçekleştirmiştir (Outram, 2008, akt. Tolga ve Yatkın, 2017, s. 104). Aynı dönemde elde edilen fazla besinleri saklamak için güneş altında kurutma veya tuzlayıp kurutma gibi yöntemleri tercih etmişlerdir. Daha sonra ikincil ürün devrimi olarak bilinen gelişmelerin yaşandığı dönemde ise buğday ve arpa öğütülerek değişik hamur veya bulamaçlar yapılmış, çimlendirilen arpadan bira, buğdaydan boza üretilmiş

ve süt ürünlerinden fermantatif ürünler geliştirmişlerdir (Uhri, 2016, akt. Tolga ve Yatkın, 2017, s. 104). Neolitik Dönem’le birlikte yerleşik hayata geçen insanoğlu buğday, arpa, çavdar, mercimek gibi bitkileri yetiştirmiş, ayrıca domuz, koyun, keçi, tavuk ve benzeri hayvanları evcilleştirerek besin grubuna dâhil etmiştir. MÖ 7000’li yıllarda kilden çanak çömlek yaparak sulu yemekleri daha kolay ve yaygın şekilde pişirmişlerdir. Kilden yaptıkları küp gibi büyük kaplarla ise besinlerini daha uzun süre saklayabilmeye başlamışlardır (Ünal, 2005, Bellwood, 2008, Özbek, 2013’den akt. Akın ve Balıkçı, 2018, s. 276).

Antik Çağ Mutfak Kültüründe Toprak Formlar

Pişmiş toprak formlar, uygarlık tarihinin en eski maddi kültür varlıkları arasında yer almaktadır. Bu haliyle insanoğlunun çok eski devirlerden bu yana kil malzemeye şekil vererek pişirmeyi ve böylelikle onu, daha dayanıklı hale getirmeyi bildiğini göstermektedir. Önceleri avcılık ve toplayıcılık yapan insanoğlunun ilk kap formlarının taş veya zamanla yok olan ağaç, deri gibi malzemeler olduğu, söz konusu malzemeleri oyarak veya sepet haline getirerek kullandığı bilinmektedir. Seramiksiz Neolitik Çağ’a ait arkeolojik yerleşim merkezlerinde sepet izleri barındıran kil parçacıkları ele geçmiş ve böylelikle ilk toprak formların sepetlere kil sıvanarak yapıldığı görüşü ortaya çıkmıştır (Ökse, 2015, akt. Ünal, 2020, s. 930).

Mutfakta kullanılan araç gereçler, insanoğlunun ihtiyacı doğrultusunda şekillenmiştir. Bu nedenle günümüz mutfağı, Antik Çağ mutfağıyla son derece büyük bir benzerlik sunar. Bugün modern mutfaklarda kullanılan araç gereçlerin birçoğu, eski devirlerde pişmiş toprak, bakır vb. malzemelerden üretilmekte idi. Tarihsel olarak incelendiğinde pişmiş toprağın söz konusu malzemeler içinde en fazla ilgi göreni olduğu söylenebilir. Yazınsal edebiyatta bahsedilen elit tabaka insanından çok farklı yaşam biçimine sahip olan sıradan insanın gündelik hayatına dair verdiği ipuçları nedeniyle arkeoloji alanında özellikle incelenen malzemeler arasında yer alan toprak kapların dezavantajları ise diğer seramik ürünlere göre albenileri fazla olmadığı için hak ettiği değeri görememesidir (Dündar, 2006, s. 74). İnsanoğlunun toprağa şekil verip onu biçimlendirerek ürüne dönüştürmesi yoluyla yarattığı uygarlık seviyesi, özellikle suyun taşınarak depolanmasını ve katı besinlerin ayrı ayrı kaplarda biriktirilerek saklanmasını mümkün hale getirmiştir. Kuşkusuz bu durum, pişirme faaliyeti için de önemli bir aşama idi. Besinlerin pişirilmesinde adeta devrim yaratan söz konusu ilk çanak çömlekler, bugün hala dünyanın ve Anadolu’nun birçok yerinde o coğrafyaya has yemeklerin pişirilmesinde kullanılmaya devam etmektedir. Güveç, testi, kiremit şeklinde tanımlanan sırsız seramik tepsiler içinde pişirilen yemeklere güveç, testi kebabı, kiremitte köfte ve balık gibi isimler vermektedir (Gürsoy, 2013, s. 16).

Antik Çağ’da mutfak araç gereçlerinde karşılaşılan en yaygın seramik formlar, kap veya depolama aracı olarak üretilenlerdir. Evde kullanılan söz konusu toprak ürünler, işlevlerine göre yemek hazırlama, depolama ve taşımada kullanılanlar olmak üzere üç grupta değerlendirilebilir. Antik Çağ’da rastlanan seramik pişirme araç gereçlerin söz konusu dönemdeki pişirme yöntemleri etrafında geliştirildiği görülmektedir. Literatürde *chytra* (Görsel 1 ve 2) olarak geçen form, en yaygın yemek kabı olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Bu kaplar, pişirmenin yanı sıra örneğin salamura zeytinler, sos ve balıklar, kimi zaman da ağdalık reçinenin saklanması ve yemeklerin servisi amacıyla da kullanılmıştır (Dündar, 2006, s. 75).



Görsel 1.-2. Tencere (*chytra*), yuvarlak gövdeli, yayılan ağızlı, ağızdan omuza kayış kulplu, sırsız çanak çömlek (Archaeologists, t.y.)

Yunancada tencere manasına gelen *chytra*, Latince *aenum*, *bucculare*, *cacabus*, *chytropus* ve *cortina* şeklinde adlandırılmaktadır. Adı geçen tencereler, şişkin ve derin gövdeye sahip yemek pişirme kaplarıdır. Erken dönem örnekleri tek kulplu iken Helenistik Dönem örnekleri çift kulpludur. Roma Dönemi'nde de benzer şekilde yapılmaya devam edildiği görülmektedir. İlgili tencerelerin derin gövdeleri ve geniş yuvarlatılmış kaideleri özellikle az sulu yemeklerin pişirilmesinde tercih edilmiştir (Archaeologists, t.y.).

Pişirme için sıklıkla kullanılan diğer bir kap türü de günümüzde kullanımı halen devam eden güveç (*lopas-λοπάς*) formudur. Antik dönemde bilinen adıyla lopaslar (Görsel 3), eski devirlerde olduğu gibi günümüz mutfak kültüründe hâlen önemli bir yere sahiptir.

Yassı gövde yapısıyla çömleğin bir alt grubu olarak değerlendirilebilecek güveçlerin Antik Çağ'da daha ziyade yahni gibi az sulu veya bol yağlı kızartmalar için tercih edildiği bilinmektedir. Erken devirlerdeki örneklerinde balık ve benzeri soslar için de kullanıldığı görülmektedir. Kapaklı formlara dâhil olan güveçlerin hem pişirme hem de pişmiş yemekleri saklama amacı ile de kullanıldıkları düşünülmektedir. Günlük kullanımda önemli yeri olan ilgili kapların form (profil) bakımından çok fazla değişikliğe uğramadığı görülmektedir. Bununla beraber, günlük kullanıma hizmet etmeleri bakımından hamur-astar özellikleri servis kaplarına göre daha farklıdır. Diğer gruba nazaran daha fazla denenerek üretimleri gerçekleştirilmiştir. Söz konusu güveçler farklı bir fırın rejimi gerektirir (Fırat, 2012, s. 155). Günümüzde güveçte pişirilen yemekler hala ilgili formun adıyla anılmaktadır.



Görsel 3. Güveç (lopas), MÖ 500 – MÖ 400, gözenekli bünye, Attika Dönemi, H.8.89 cm. (The British Museum, t.y.)

Antik Çağ'da rastlanan diğer bir kap türü, aynı zamanda ısınma amacıyla da kullanıldığı bilinen mangallardır (Görsel 4). Yunanca mangal manasına gelen ve *eschara* (World History Encyclopedia, 2015) şeklinde adlandırılan bu kaplar, maltız olarak da bilinmekte olup TDK'de sıklıkla yemek pişirmek için kullanılan içinde ızgarası yer alan ayaklı ve taşınır ocak olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2019).

Antik Çağ'a bakıldığında maltızların genellikle pişmiş toprak veya farklı malzemelerden yapıldığı, üzerlerinde dairesel ya da başka biçimlerde ateşin yandığı birer hazne ve altında havalandırma deliğine sahip olduğu görülmektedir. Söz konusu kaplar aynı zamanda ayaklı veya zemine doğrudan oturmakta olan portatif ocak-mangal şeklinde ifade edilmektedir. Arkaik, Klasik ve Helenistik Dönem'de sıklıkla kullanıldığı anlaşılmakta olan maltızların, Geç Roma ve Bizans Dönemleri'nde ise daha az kullanıldıkları dikkat çekmektedir. Kullanım yerine göre çeşitli biçim ve ölçülerde karşılaşılan maltızlar, genellikle günlük kullanım amacına yönelik, kült amaçlı ya da gemilerde kullanılması üzere üç grup altında sınıflandırılmaktadır (Türker, 2019 ve Ertabak, 2017, akt. Temür, 2021, ss. 121-122). Günlük kullanımları daha önce bahsedildiği üzere ısınmak ve yemek pişirmek amacına hizmet eden kulplu mangalların (Görsel 5), gemide bulunan türleri ise hareketli zemine uygun olarak tasarlanan sabit bir yapıya sahiptir.

Mangal ya da portatif ocak şeklinde tanımlanabilecek ilgili kap formları, ateşin kontrollü kullanımı göz önüne alınarak üretilmiştir. İhtimal dâhilinde yanar vaziyetteki başka bir ateş kaynağından alınan parlak (kor) haldeki kömürün söz konusu ocağa taşınması ile kullanımı gerçekleştirilen bu kapların Anadolu'da erken dönemlerden itibaren kullanıldığı bilinmektedir (Türker, 2019, s. 102).



Görsel 4. Metal şişleri olan pişmiş topraktan sığ bir mangal (*eschara*), MÖ 6.-4.yy.
Agora Müzesi, Atina (World History Encyclopedia, 2015)

Görsel 5. Kapak dâhil, pişmiş topraktan sığ dikdörtgen bir pişirme mangalı (*eschara*). MÖ 6.-4. yy.
Agora Müzesi, Atina (World History Encyclopedia, 2015)

İnsanoğlunun en temel besin maddelerinden biri olan ekmek için antik dönemde özel bir toprak kap yapıldığı görülmektedir. Bahsi geçen ekmek kapları (Görsel 6) kapaklı olup dıştan üzerine köz konarak iç kısmı ısıtılan ve böylece ekmeğin pişirilmesini sağlayan toprak formlardır. Kapak, içeride oluşan ısının muhafaza edilmesini sağlamaktadır (Aytepe Serinsu vd. 2018, akt. Yılmaz ve Gökbel, 2020, s. 1521). Öte yandan üzerine konan közün ekmeğe temas etmemesi ve diğer yabancı maddelerden uzak biçimde pişirilmesi de kapağın işlevleri içinde değerlendirilebilir.

Antik Çağ mutfak kültüründe sıklıkla pişirme, taşıma ve depolama amacıyla kullanılan toprak malzemelerin (Görsel 7) yanında ezme, kesme, süzme vb. işlemler için de geliştirilen toprak ürünler mevcuttur. Bunlardan biri de *mortarium* olarak tanımlanan bir tür havandır (Görsel 8). Söz konusu pişmiş toprak kap iki parçadan oluşmakta olup iç bükey formdadır. Uç kısmı demirden yapılan tahta bir tokmakla besinleri ezme için kullanılmaktadır (Dilek, 2017, s. 31).

Mortarium, mutfak kapları arasında en yaygın kullanılan formlardandır. Kullanım amaçları arasında hamur, sos, baharat, sebze, yeşillik vb. türde besinlerin ezilmesi ve

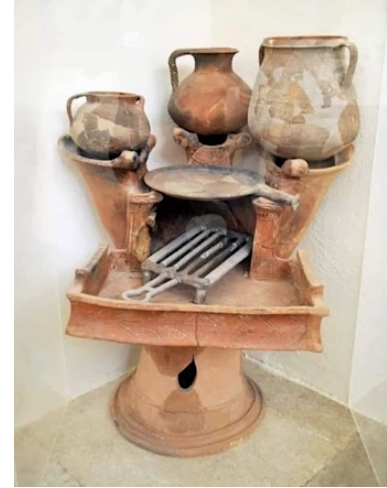


Görsel 6. Etrüsk ekmek pişirme kabı, MÖ 5. yy. (replika)
(Association Eurorepeenne Reconstitution Antique, 2013)

Görsel 7. Gaziantep Zincirli kazısı, fırınlama, pişirme kapları ve tepsileri (Arkeofili, 2020)



Görsel 8. Roman Seramik Havan (*mortarium*) (replika) (Römer Shop, t.y.)



Görsel 9. Eski kepçe, (kırmızı astarlı kil kepçe), MÖ 4000 civarı,
Ulusal Arkeoloji Müzesi (Taste History, 2021)

karıştırılması bulunmaktadır. Ayrıca peynir yapımında da kullanıldıkları düşünülen havanların, Helenistik Dönem’de pişmiş topraktan yapılanların yanı sıra taştan yapılmış örneklerine de rastlanmıştır (Körsulu, 2015, s. 143). Havanların günümüzde daha ziyade ezme ve birtakım sosların karıştırılarak hazırlanmasında kullanıldığı görülmektedir.

Görsel 9’da izlenen bir diğer yardımcı mutfak elemanı ise Latince *hemina* veya *cotula* olarak adlandırılan kepçelerdir. Sınırlı sayıda ele geçen toprak kepçelerin bronzdan örnekleri mevcuttur. Latince *nivarium* olarak tanımlanan mutfak araç gereci (Görsel 10) ise genelde metalden yapılan, bununla birlikte toprak örnekleri de bulunan süzgeçlerdir. Genellikle şarap ve diğer sıvıların süzülmesi için kullanıldığı bilinmektedir (Dündar, 2006, s. 76). Günümüzde bazı çömlekçi atölyelerinde yapılmakta olup genellikle meyvelerin yikanıp süzülmesi için kullanılmaktadır.



Görsel 10. Pişmiş toprak yarım küre süzgeç, MÖ 6. yy. Metropolitan Sanat Müzesi,
Amerikan Sardeis Keşif Cemiyetinin Hediyesi, 1914 (Lapham’s Quarterly, 2018)



Görsel 11. Antik Yunan, Toprak Ocak, Izgara, Tava ve Diğer Pişirme Gereçleri,
Delos Arkeoloji Müzesi (Reddit, 2021)

Et kancaları, diğer yardımcı mutfak elemanlarından olup Latince *harpago* olarak ifade edilmektedir. İşlevi hakkında farklı yorumlar bulunmakla birlikte temel işlevinin “bir kap içinden et almak” olduğu söylenmektedir. Mutfak araç gereçleri içinde en çarpıcı olanlardan biri ise fırınlardır (Görsel 11). Taşınabilir yemek pişirme aracı, yiyeceklerin masaya sıcak şekilde servis edilmesini sağlayan lüks bir gereçtir. Fırınlardan ve tencerelerden yanı sıra yine yiyecekleri ısıtmak veya kızartmak için bronz örnekleri de mevcut olan toprak tavalardan kullanıldığı görülmektedir (Dündar, 2006, s. 76). Antik Çağ mutfağının vazgeçilmez ürünlerinden tavalardan, *τάγηνον* (*tagenon*), *σεισων*, *sartago*, *sartagoris*, *sartagine*, *frixorium*, *frixorii*, *patina-patinae*, *patella-patellae*, *fretelae*, *bridum* şeklinde farklı isimlerle anılmıştır. Bahsi geçen tavalardan, kendine has bir forma kavuştuğu Klasik dönem itibarıyla yaygınlıkla kullanılmıştır (Öz, 2022, s. 49). Günümüzde seramik tabanlı şekilde tabir edilen ileri teknoloji ile üretilmiş tavalardan kullanılmaktadır.

Arkeolojik kazılar neticesinde, antik çağda özellikle Anadolu’da Neolitik Çağ ile birlikte yerleşim alanlarında pişirme, ısı kaynağı veya kurban ateşi amacıyla ocakların (Görsel 12), yakma, pişirme ve eritme faaliyetleri için ise fırınların, ayrıca benzer biçimde pişirme ve ısınma amacıyla tandır yapılarının kullanıldığı bilinmektedir (Naumann, 1985, akt. Köşklü, 2005, s. 157). Günümüze gelindiğinde ise kırsal yerleşim bölgelerinde toprak ocakların ve tandırların kullanımlarının sürdürüldüğü, şehirlerde ise ileri teknoloji ocak ve fırınların kullanıldığı izlenmektedir.



Görsel 12. Antik Dönem Taşınabilir Ocak ve Pişirme Kabı
(Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri, t.y.)

Sonuç

İnsanoğlunun yaşamsal faaliyetini sürdürmesinde beslenmenin şüphesiz önemli bir yeri bulunmaktadır. İnsanlığın asırlar boyunca yarattığı ve katettiği uygarlık tarihi, günümüz modern teknolojisinin sunduğu her türlü imkânın yapı taşlarını içinde barındırmaktadır. Kültürel mirasın en önemli ve temel unsurlarından olan mutfak kültürü ise birçok alanla iç içe gelişimini günümüze değin sürdürmüştür. Söz konusu etkileşim içinde büyük önem arz eden mutfak araç gereçlerinden toprak kapların bazılarının kullanımları geçmişte olduğu gibi sürdürülmekte, bir kısmının yerini ise geliştirilmiş ileri teknoloji seramiklere veya cam, metal gibi başka türde malzemelere bırakmış olduğu gözlenmektedir. Toprağın kolaylıkla şekil verilebilirliği avantajını eski çağlarda fark eden insanoğlu, söz konusu malzemeyi gündelik hayatının önemli bir yerine koymuştur. İncelenen formlarda, bahsi geçen ürünlerin, taşıma, saklama, ısınma, pişirme ve servis etme amaçlarına hizmet ettiği tespit edilmiştir. Taşıma ve saklama amacına hizmet eden pek çok formun kulp uzantıları teşkil ettiği, ısınma ve pişirmede kullanılan kapların ayaklı, derin veya kapaklı oldukları, servis elemanlarının ise daha ziyade düz ve kapaksız bir yapı sergiledikleri görülmüştür. Temel işlevleri aynı olmakla birlikte yapıldığı dönemin ve bölgenin izlerini de barındıran kapların, öte yandan kullanım kolaylığı bakımından zaman içerisinde geliştirildiği de izlenmektedir. Üretildiği bölgenin ham madde kaynaklarına bağlı olarak farklı bünye ve astar renkleri sergileyen formların çeşitli bezeme stillerini barındırdığı dikkat çekmektedir. Sonuç itibariyle toprak kapların Antik Çağ mutfak kültürünün temel yapı taşlarından biri olduğu, işlevselliğinin yanında ergonomik gelişim süreci ile tüketicisine kullanım kolaylığı sağladığı görülmektedir. Geliştirilen günümüz örneklerinin ise bakteriyel oluşuma karşı direnç sağlarken kolay temizlenebilir olduğu, aynı zamanda çok çeşitli form ve renk seçenekleriyle günümüz estetik unsurlarına cevap verdiği gözlenmektedir. Dolayısıyla yukarıda sayılan olumlu özellikleri ile mutfak kültüründe kullanımlarının devamlı şekilde sürdürüleceği düşünülen toprak kapların, kültürel miras varlıkları arasında hak ettiği değerinin karşılık bulması için gerekli bilimsel çalışmaların artırılmasının fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Abela, N. (2021, Ekim 20). Old ladle, Taste history. <https://tastehistory.mt/old-ladle/>
- Acartürk, B. (2012). Toprağın binlerce yıllık macerası. *Actaturcica, Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4(1).
- Ağcakaya, H. ve Can, İ. I. (2019). Somut olmayan kültürel miras kapsamında mutfak kültürünün sürdürülebilirliği: Türkiye'deki gastronomi müzeleri örneği. *Gastroia: Journal of Gastronomy and Travel Research*, 3(4), 788-804.
- Akın, G. ve Balıkcı, E. (2018). Anadolu'nun gizemli imparatorluğu Hititlerde beslenme ve mutfak kültürü. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 6(3), 275-284.
- Archaeologists. (t.y.). *Chytra*. <https://www.archaeologists.com/w/chytra/tr>

- Association Europeenne Reconstitution Antique. (2013, Temmuz). Panis militaris. <http://www.roman-reenactor.com/roman%20military%20bread%20making.html>
- Birer, S. (1990). Türk mutfağının tarihsel gelişim süreci içerisindeki değişimi ve bugünkü durumu. *Beslenme ve Diyet Dergisi / J. Nutr. and Diet.*, 19, 251-260.
- Bozkurt, E. D. (2020, Şubat 5). Gaziantep'te 3.500 yıl önce yağmalanmış kent bulundu. *Arkeofili*. <https://arkeofili.com/gaziantep-te-3-500-yil-once-yagmalanmis-kent-bulundu/>
- Cartwright, M. (2015, 8 Mart). Eschara (Greek brazier). *World history encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/image/3707/eschara-greek-brazier/>
- Cartwright, M. (2015, 8 Mart). Cooking brazier (eschara). *World history encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/image/3709/cooking-brazier-eschara/>
- Dilek, M. A. (2017). *Bizans İmparatorluğu'nda yemek ve mutfak kültürü* [yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Doğan, Z., Arslan, S. ve Berkman, A. N. (2015). Türkiye'de tarım sektörünün iktisadi gelişimi ve sorunları: tarihsel bir bakış. *Niğde Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 8(1), 29-41.
- Dündar, E. (2006). Antikçağ mutfak araç-gereçleri ve Roma yemek kültürü. *Bilim ve Gelecek Aylık Bilim Kültür ve Politika Dergisi*, 27, 74-79.
- Düzgün, E. ve Durlu Özkaya, F. (2015). Mezopotamya'dan günümüze mutfak kültürü. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 3/1, 41-47.
- Fırat, M. (2012). Phokaia Roma dönemi mutfak kapları: güveç formu. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 153-166.
- Görkay, K. Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri. (t.y.) KLA-318 Hellenistik ve Roma dönemi seramiği 1. hafta. https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/83748/mod_resource/content/0/KLA%20318%20-%201.%20Hafta.pdf
- Gürsoy, D. (2016). *Tarihin süzgecinde mutfak kültürümüz*. Oğlak Yayıncılık.
- Körsulu, H. (2015). Nagidos arkaik, klasik ve Hellenistik dönem mutfak ve pişirim kapları. *Gephyra*, 12, 141-177. Doi: 10.37095/gephyra.194077
- Köşklü, Z. (2005). Eski Erzurum mutfağında tandır: yapılışı, kullanımı ve doğu Anadolu'daki yeri üzerine. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2005/2, 155-178.
- Kurlansky, M. (2018, Mayıs 9). Eat cheese. mostly fresh. not too much. Lapham's Quarterly. <https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/eat-cheese-mostly-fresh-not-too-much>
- Okumuş, H. (2017). Geçmişte ve günümüzde seramiğin kullanım alanları. *Journal of Awareness (JoA)*, 2(3), 1-14.
- Öz, C. (2022). Myra'nın limanı Andriake'den bir grup Roma dönemi tavası. *OANNES Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 49-75.
- Reddit (2021, Aralık). A 2,500 year old ancient Greek 'cooker': three (or four) stoves, oven and a grill. found on the Greek island of Delos. https://www.reddit.com/r/KitchenConfidential/comments/r8o00x/a_2500_year_old_ancient_greek_cooker_three_or/

- Römer Shop. (t.y.). Bowl mortarium with mortar, Roman grater bowl. <https://www.der-roemer-shop.de/Bowl-Mortarium-with-mortar-Roman-grater-bowl>
- Tolga, Ö. ve Yatkın, Ö. (2017). Antik dönemdeki damak tadının günümüz yansıması. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 5(2), 103-116.
- Türk Böbrek Vakfı. (2017). *Sağlıklı bireyler için temel beslenme el kitabı*. (G. Efe Aydın, Der.). https://www.tbv.com.tr/site/assets/files/4780/temel_beslenme.pdf
- Türker, Ç. A. (2019). Ceramic braziers from Çanakkale. *COMU International Journal of Social Sciences*, 4(1), 101-110.
- Temür, A. (2021). Amisos'tan bir grup maltız tutacı üzerine gözlemler. *Journal of Archaeology & Art I Arkeoloji ve Sanat*, 166, 121-130.
- The British Museum (t.y.). Lopas. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1864-1007-1802
- Türk Dil Kurumu, (2019). *Beslenme*. <https://sozluk.gov.tr/>
- Ünal, S. (2020). Çağların akışında Anadolu pişmiş toprak kültürü. *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 2(4), 927-956.
- World History Encyclopedia. (2015). *Eschara*. <https://www.worldhistory.org/search/?q=eschara>
- Yılmaz, S. ve Gökbel, F. M. (2020). Seramik pişirme, yeme-içme ve saklama kaplarının ergonomik gelişim süreci. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 55, 1516–1530. Doi: 10.7816/ulakbilge-08-55-05

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Antik Çağ'da Bir Sağlık Turizm Merkezi: Klaudiopolis (Bolu) Örneği

Güzin BİLİR¹

Öz

Çalışmanın amacı Bolu'nun Antik Çağ'daki termal turizm potansiyelinin, arkeolojik ve epigrafik verilerle değerlendirilmesi ve olası antik lokasyona ilişkin bir çerçeve belirlemektir. Çalışmada öncelikle Antik Çağ'da bir tedavi yöntemi olarak termal suyun kullanımından bahsedilmiştir. Bu bağlamda Bithynion - Klaudiopolis antik kentinin kaplıca potansiyeli belirlenmeye çalışılmıştır. Var olan kaplıca potansiyeliyle birlikte kentin Antik Çağ'daki sağlık turizm potansiyeli de sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klaudiopolis, Sağlık, Bithynia, Su

A Health Tourism Center in Antiquity: The Example of Claudopolis (Bolu)

Abstract

The aim of the study is to evaluate the thermal tourism potential of Bolu in Antiquity with archaeological and epigraphic data and to determine a framework for the possible ancient location. In the study, firstly, the use of thermal water as a treatment method in Antiquity is mentioned. In this context, the spa potential of the ancient city of Bithynion -Claudiopolis was tried to be determined. Along with the existing spa potential, the health tourism potential of the city in the Ancient Age was also questioned.

Keywords: Claudopolis, Health, Bithynia, Water

Antik Çağ'dan beri insanların tedavi amaçlı seyahat ettikleri ve gittikleri yerlerde rahatsızlıklarına çare aradıkları bilinmektedir (Kozak, 2015, s. 31). Sağlık turizmine işaret eden bu ve benzeri faaliyetlere ilişkin veriler, çeşitli arkeolojik kontekstlerde ele geçmektedir. Bu bağlamda Bolu Arkeoloji Müzesinde sergilenmekte olan epigrafik ve arkeolojik buluntularla birlikte İmparator Traianus Dönemi'nde Bithynia eyaletinde vali olarak görev yapan Plinius arasındaki mektuplardan yola çıkılarak Antik Çağ'da

¹ Dr., Bağımsız Araştırmacı, ORCID NO: 0000-0002-8061-2386, gbilir81@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 13 Mayıs 2022, **Kabul Tarihi:** 16 Haziran 2022

Bolu'nun sağlık turizmindeki yeri sorgulanmıştır. Helenistik Dönem'de Bithynia Bölgesi'nin önemli kentlerinden Bithynion, Nikomedia'dan başlayıp Paphlagonia üzerinden Pontus'a giden yolun üzerine kurulmuştur (Görsel 1).

Kent, MÖ 74 yılından itibaren Anadolu'daki Roma egemenliğiyle birlikte Klaudiopolis adı ile varlığına devam etmiştir (Wilcken, 1897, s. 542; Becker, 1986, s. 2). Geç Antik Çağ'da Honorias eyaletine başkentlik yapmış önemli kentlerden biri olan Klaudiopolis, Nikomedia ve Krateia gibi kentlerin de içinde bulunduğu yetmiş askeri üsten biridir. Bulduğu coğrafya bakımından oldukça verimli ovalara ve su kaynaklarına sahip olan Klaudiopolis kentinden Strabon (2012), kentin kurulduğu tepenin önünde uzanan, Salona (Bolu) Ovası'nın hayvanlar için çok elverişli bir otlak olduğundan bahseder (XII, IV, 7). Plinius (2017) ise kentin İç Bithynia'da bulunduğunu ifade eder (XLIII, 148). Şehrin ilk kuruluş alanları olan Hisar Tepe, Karga Tepe, Fırka Tepe'nin etrafı Köroğlu ve Bolu Dağları ile çevrelenmiştir (Görsel 2). Dağların eteklerindeki Bolu Ovası'nın su kaynağı, Büyüksu Nehri'dir. Şehrin güneyinde bulunan jeolojik kırık fay hattının oluşturduğu termal kaynaklarından dolayı çağlar boyunca şehir, ünlü kaplıcalara sahip olmuştur.



Görsel 1. Bithynia Bölgesi (Kiepert 1903, tab.V)

Antik Çağ'da Su ile Tedavi

Çağlar boyunca insanlar, su kaynaklarından temizlik, arınma, rehabilite ve tedavi amaçlı çeşitli şekillerde faydalanmışlardır. Suyun kutsallık kazanarak insanoğlunun yaşamına girmesi retrospektif açıdan ele alındığında tarih öncesi çağlara kadar gidilebilir (Şahin, 2017, s. 37; Mutlu ve Türkmen, 2020, s. 634).

Şifa için sudan kas, iskelet, romatizmal hastalıklar olmak üzere çoğu rahatsızlığın

tedavisinde faydalanılmıştır. Ön Asya uygarlıklarından beri suya hem dini açıdan hem de tedavi yöntemi olarak önem verilmiştir. Suyun, hastalıkları temizleyen önemli bir madde olduğu kabul edilmiş, böylece inançlar doğrultusunda kutsallık kazandırılmıştır. Örneğin, Mezopotamya inancına göre su tanrısı Ea'nın, suyun en dibinde, kaynağında olduğuna ve böylece şifa dağıttığına inanılmıştır. Yine Asur tabletlerindeki bir metinde hastanın su ile tedavi önerisi yazmaktadır² (Thompson, 1930, s. 1).

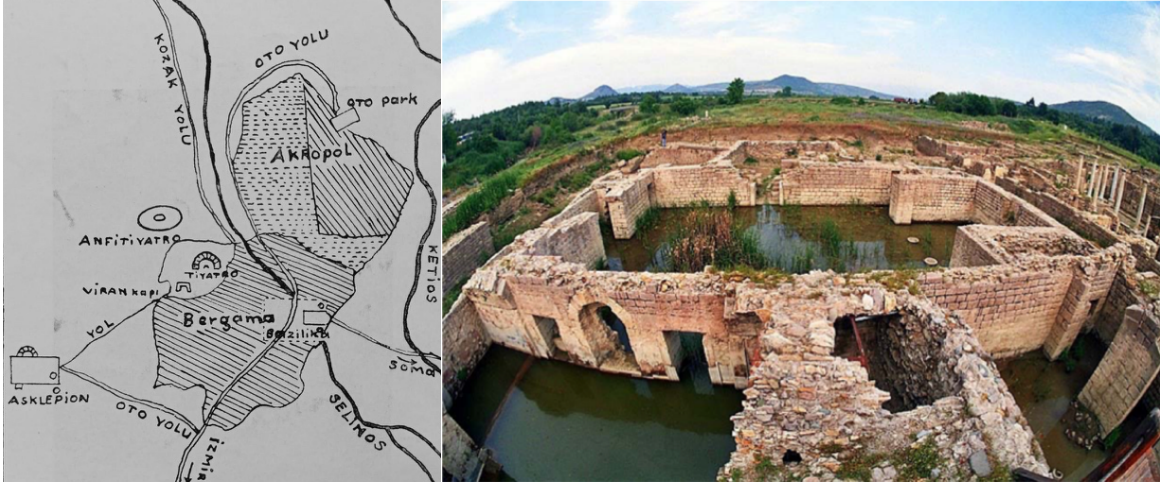
Yunan felsefesinde ise her şeyin başlangıcında su olduğunu söyleyen Thales yaşam ile su arasındaki inanılmaz bağı vurgulamıştır (Mithen, 2017, s. 116). Asklepiades, suyun hastaları tedavi etmedeki başarısını anlamış ve düzenli olarak banyo yapmayı tavsiye etmiştir (Mutlu ve Türkmen, 2020, s. 632). Galenos (2018) ise suyu ağrının giderilmesi için bir tedavi yöntemi olarak kullandığını aktarmaktadır (s. 167).



Görsel 2. Hisar Tepe, Karga Tepe ve Fırka Tepe'nin uydu görüntüsü

Roma Dönemi yazılı metinlerinde sıcak veya soğuk su kaynaklarının sağlık amaçlı kullanılması hakkında bilgiler bulunmaktadır. Suetonius'un (2019) verdiği bilgiye göre, Augustus'un doktoru olan Antonius, yazdığı soğuk su reçetesi ile İmparator'un karaciğerini iyileştirmiştir (s. 81.1). Yine tarihçi Strabon (1857) da soğuk su kaynaklarının, çeşitli hastalıklara iyi geldiğini anlatmaktadır (V.III.1, 11). Tıbbi yazar olan Celsus (1971) da Strabon ile benzer ifadeler söylemiştir (I.1.2). Plinius (2017) ise daha belirgin bir ifade kullanarak soğuk su kaynaklarının böbrek taşlarına iyi geldiğini ifade etmiştir (31.5-6). Ayrıca Plinius (2017) deniz suyunun faydalarından, alüminyumlu, alkalın ve sülfürlü suların hangi hastalıklara iyi geldiğine dair detaylı bilgiler de vermiştir (I. 31. 32; I. 31. 8) (Jackson, 1990, ss. 1-13). Caelius Aurelianus (1950), sıcak ve soğuk su kaynaklarının birlikte eklem iltihabının tedavisinde kullanılabileceğinden söz etmektedir (V.II.40.). İnsanlar; mağara, kayaaltı sığınakları ve geçici barınaklarda sürdürmüş oldukları yaşam modelini terk edip yerleşik yaşam biçimine geçtikleri süreçte, lokasyon seçimi yaparken savunma ve korunma dürtüsü yanında, temel

² "...eğer bir adam yanağından darbe alırsa, Marduk Tapınağı yakınındaki kaynak suyunun içerisinde anırsın."



gereksinimlerinden birisi olan su ihtiyacını karşılamak için nehirlere ve tatlı su

Görsel 3. Bergama/Asklepion (Bayatlı, 1945)

Görsel 4. Alliano Roma Ilıcası (Aray, Ataç ve Uçar, 2011)

kaynaklarına yakın olan yerler tercih etmişlerdir. Zamanla suyun şifa gücünü keşfeden insanoğlu, sudan alacağı şifaya daha kolay ulaşabilmek için birtakım yapılara gereksinim duymuştur. Bu sebepten antik termal su kaynaklarının olduğu alanlara hamamlar, ılıcalar gibi mimari yapılar yapmışlardır. Böylece daha konforlu bir ortamda tedavi amaçlı sudan faydalanmışlardır.

Anadolu'nun Antik Çağ ılıcaları ve buralarda görev yapan tıp bilginlerinin, deniz aşırı üne kavuşmuş olması, Klasik Dönemlerden beri Anadolu'nun sağlık turizminin merkezi olduğunu göstermektedir. Bunun en güzel örneklerinden biri olan Bergama Asklepeion'u, Eski Çağ'da Epidaurus ve Kos'taki örneklere eş değer önemde bir tedavi merkezidir. Sağlık tanrısı Asklepios adına MÖ 4. yüzyılın ortalarında, kentin oldukça dışında Geyikli Dağı'nın yamaçlarında, kuytu bir vadi içerisinde, şifa verdiği inanan su kaynaklarının bulunduğu düzlükte kurulmuştur (Bayatlı, 1954, s.13) (Görsel 3).

Bergama'da ikinci sağlık merkezi sayılabilecek diğer örnek ise Alliano'deki Roma Ilıcası'dır (Görsel 4) (Yaraş, 2006). Ek olarak Bursa'nın Orhaneli Sadağı kanyonunda yer alan Roma Ilıcası da örnek teşkil eder (Şahin, 2017). Ayrıca Yalova Kaplıcaları (bkz. Atasoy, 2019) ve Denizli kentindeki Hierapolis Kaplıcası ise bugün hala antik yapı kalıntılarıyla birlikte kullanımına devam edilen yaklaşık 2000 yıllık antik bir kaplıca olma özelliğine sahiptir.

Antik Çağ'da Bolu-Klaudiopolis Sağlık Turizmi

Çalışmamıza konu olan Bolu-Klaudiopolis kentinin bugün olduğu gibi Antik Çağ'da da önemli bir sağlık merkezi olduğunu ve böylece kentin sağlık turizm potansiyelinin yüksek olduğunu arkeolojik verilerden yola çıkarak anlayabilmek mümkündür. Örneğin kentin sıcak su kaplıcaları, İmparator Traianus Dönemi'nde Bithynia eyaletine vali olarak gönderilen Plinius ile İmparator'un mektuplarına konu olmuştur. Mektupta, Klaudiopolislilerin kentin güneyinde yer alan Olympus Bithynicus (Ala Dağ) eteğindeki sıcak su kaynağına inşa etmek istedikleri hamam yapısının imar

faaliyetine ilişkin sorunlardan bahsedilir. Plinius'un (2018) İmparator'a yazdığı mektuptan da anlaşılacağı üzere, kentün güneyinde bulunan termal su potansiyelinden faydalanılabilmesi amacıyla bir hamam yapısı inşa edilmek istenmektedir (39). Epigrafik kayıtlardan da kentün kaplıcalarına ilişkin birtakım verilere ulaşmak mümkündür. Becker-Bertau (1986) tarafından yayımlanan Klaudiupolis kent korpusunda bulunan ve bugün Bolu Müzesinin bahçesinde sergilenen mezar steli üzerinde, kaplıcalarla ilgili bir yazıt yer almaktadır. Yazıtta şu ifadeler yer almaktadır (Görsel 5),

Ey yolcu, Chrysopolis'im ben, Nikaia ilinin bir yurttaşı gördüğün; nice tiyatrolarda sevinç katmışken bir zamanlar, eşim Longinus'u yad elde terk edip gittim; geldiğim kaplıcalarda çünkü, aniden ölüverdim; tek başına gömdü beni Julianus, dindarlık gereği, Longinus ise eşi Chrysopolis'in anısına 48 yıl görkemlice yaşadı. Sağlıcalıkla. (s. 39)

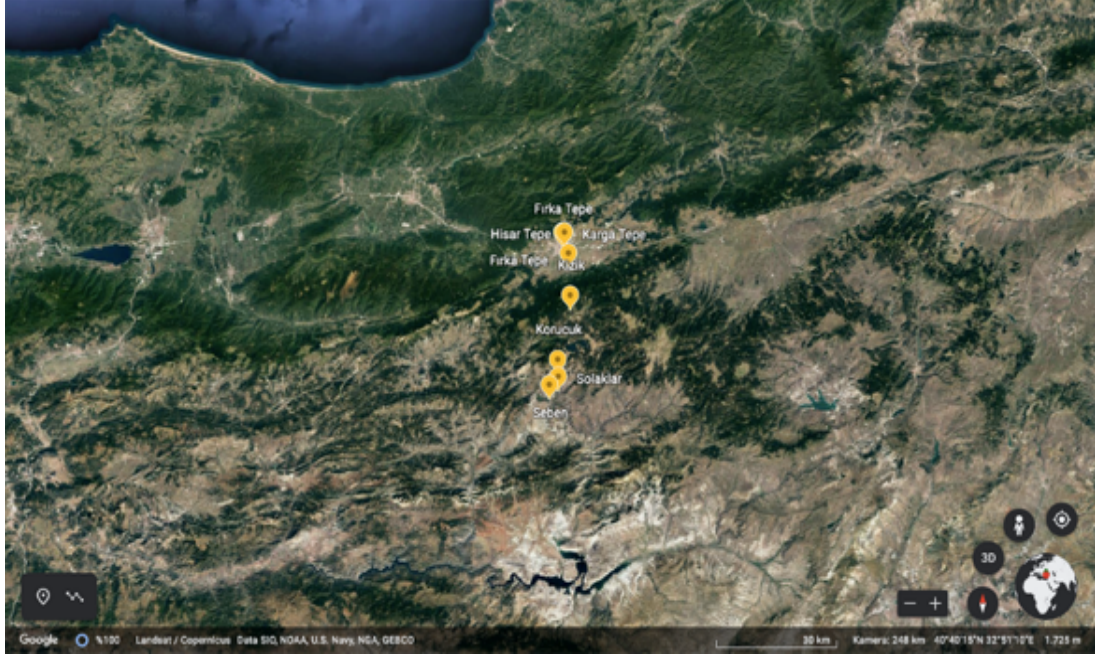
Yazıttan da anlaşılacağı üzere, Bolu Kaplıcaları şifa bulmak için ziyaret edilen bir yer özelliğindedir.

Yazılı belgelerin yanı sıra Bolu Arkeoloji Müzesinde sergilenen Hygieia, Asklepios ve Telesphoros heykelcik grubu da su kültü ile ilişkilendirilen dikkat çekici bulgulardır (Görsel 6) (Sezer, 2014). Ele geçtikleri lokasyona ilişkin kesin veri olmamakla birlikte yer altından çıkan ve şifalı kabul edilen su kaynakları üzerine binalar inşa edildiği ve bu yapıların çoğunlukla sağlık tanrısı Asklepios ile ilişkilendirildiği bilinmektedir. Büyük ihtimalle mektupta sözü edilen yapının, şehrin güney aksında uzanan Karacasu, Kızık Mevki, Korucuk ve Seben yerleşimlerinin konumlandığı Büyüksu vadi yatağı civarında olması muhtemeldir (Görsel 7).



Görsel 5. Chrysopolis mezar anıtı (Yazar)

Görsel 6. Hygieia, Asklepios ve Telesphoros heykelcik grubu (Sezer, 2014)



Görsel 7. Bolu şehrinin güney aksındaki Karacasu, Kızık Mevki, Korucuk ve Seben yerleşimlerinin uydu görüntüsü

Sonuç

Yukarıda sözü edilen arkeolojik ve epigrafik verilerden, Klaudiopolis kenti sakinlerinin kentin jeolojik yapısı sayesinde sahip olduğu zengin termal kaplıcalarının önemini farkında olduğunu anlamaktayız. Birinci ağız değerinde olan Traianus ve Plinius arasındaki mektupta bahsi geçen, kentin güneyindeki zengin termal su kaynaklarının olduğu Büyüksu vadi yatağına yapılmak istenen büyük hamamın, sadece temizlik amaçlı değil aynı zamanda termal tedavi amaçlı kullanımının da söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Yazıtta geçen, kentin güneyindeki dağın eteklerinde sıcak su banyoları ifadesinden yola çıkarak, kentin güneyinde bulunan Ala Dağ eteklerindeki sıcak su banyolarını, fay kırıkları sonucu oluşan termal kaplıcalar olarak yorumlamak mümkündür.

Aynı zamanda Asklepios heykelcik grubunun da aynı mevkiden çıkmış olması, “Burada bir Asklepios Sağlık Merkezi mi vardı?” sorusunu akıllara getirmektedir. Ünlü mimar Vitruvius *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eserinde Asklepionların temiz yörelerde ve kaynak sularının yakınlarında yapılması gerektiğini yazmıştır. Ayrıca Vitruvius (1990) kitabında çok sayıda hastayı şifalı güçleriyle iyileştirdiği varsayılan sağlık tanrısı Asklepeion’a ufak tapınaklar yapıldığını ve bu tapınakların uygun kaynak suları bulunan sağlıklı yöreler arasından seçildiğinde, iyileşmenin daha çabuk olacağını belirtmiştir (II-7).

Klaudiopolis antik kentinin su ve sağlık ile ilişkilendirilmesini sağlayan en önemli kanıtlarından biri Chrysopolis mezar steli üzerinde bulunan yazıttır. Chrysopolis İznik'ten kalkarak bir hastalığının tedavisi için Klaudiopolis kaplıcalarına gelmiştir. Bu ifade,



Görsel 8. Chrysopolis'in seyahati (Şahin, 2019)

kentin Antik Çağ sağlık turizminde önemli bir merkez olduğunu gösterir. Kentin Antik Çağ'da sahip olduğu bu özellik, günümüzde de Karacasu gibi termal kaplıcalar ile varlığını sürdürmektedir.

Modern anlamda sağlık turizmine ilişkin yapılan tanımlamaya bakıldığında kişinin sağlığına kavuşmak için ikamet ettiği yerden başka bir yere tedavi olmak amacıyla gitmesidir (Tontuş, 2019, s. 2). Tedavi amaçlı gelen kişinin de sağlık turisti olarak tanımlandığı dikkate alınır, Klaudiopolis'in bir sağlık turizm merkezi ve Chrysopolis'in bir sağlık turisti olduğu, ek olarak konuya ilişkin arkeolojik ve epigrafik bulguların tamamının bu kapsamda değerlendirilebileceği mümkün görünmektedir (Görsel 8).

Kaynakça³

- Aray, N., Ataç, A. ve Uçar, M. (2011). Sular altında kalan sağlık merkezi: Alliano. *Lokman hekim journal*, 1(2), 16-20.
- Atasoy, S. (2019). Tarihi ve çevresiyle Yalova termal kaplıcaları. Ç. Bozkurt (Ed), *Roma ve Bizans devirlerinde Yalova termal içinde* (34-61). Saner Basım.
- Bayatlı, O. (1954). *Bergama tarihinde Asklepiyon*. Anıl Matbaası Yayıncılık.
- Becker-Bertau, F. (1986). Die inschriften von Klaudiu polis. *Inscripfen griechischer Städte aus Kleinasien*, 31, R. Habelt (Ed), Druckt und Bindearbeit.
- Caelius Aurelianus (1950). *On acute diseases and on chronic diseases*. (I. E. Drabkin Çev.). Chicago.
- Celsus (1971). *Celsus de Medicina*. (W. G. Spencer Çev.). Cambridge.
- Galenos (2018). *Tıp sanatının anayasası Glaukon'a tedavi yöntemi*. (N. Nirvan Çev.).

³ Antik kaynaklar, APA7 kuralları çerçevesinde editör talebine göre düzenlenmiştir.

Pinhan Yayınları.

- Jackson, R. (1990). Waters and spas in the classical world. *Medical History*, 10,
- Kiepert, H. (1903). *Bithynia Asia ceterior*. Geographische Verlagshandlung. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_Kiepert._Asia_ceterior.Bithynia.jpg
- Kozak, N. (2015). *Genel turizm, ilkeler, kavramlar*. Detay Yayıncılık.
- Mithen, S. (2017). *Susuzluk*. (E. Kılıç Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mutlu G. ve Türkmen M. B. (2020). Antik çağ kas iskelet sistemi hastalıklarında kaynak sularının kullanımı ve günümüz balneoterapi uygulamalarına yansıyan izleri. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 35(2), 631-654.
- Plinius (2018). *Genç Plinius'un mektupları, Epitulae (I-IV)*. (L. Keskin Çev.). Doğubatı Yayıncılık.
- Plinius (2017). *Doğa tarihi*, (İ. Pastırmacı Çev.). Say Yayınları.
- Sezer S. (2014). Bolu Müzesi'nden bir grup heykeltıraşlık eser. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7, 404-424.
- Strabon (1857). *The geography of Strabo, Vol III*. (H. C. Hamilton Çev.). London.
- Strabon (2012). *Geographika (XII-XIII-XIV) Antik Anadolu coğrafyası*. (A. Pekman Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Suetanius (2019). *Lives of the Caesars*. (C. Edwards. Çev.). Oxford world's Classics.
- Şahin, M. (2017). Antik dönem ve kaplıcalar: antik çağda Bursa'da termal su kaynakları ve antik Bursa'nın kurulma nedenleri üzerine yeni düşünceler. Ç. İrgil, Ç. Tor, D. Dalkılıç ve C. Başaran (Ed.), *Sağlık tarihi*, Cilt: I, (33-42). Hermes Matbaacılık.
- Şahin, G. (2019). Bir Anadolu eyaleti olarak Honorias. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 27, 11-42.
- Thompson, C. (1930). Assyrian prescription for treating bruises or swelling. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, Vol. XLVII (P.1): 1-2.
- Tontuş, Ö. (2019). *Tüm yönleriyle sağlık turizmi*. Atatürk Yayıncılık.
- Wilcken, U. (1897). Bithys. *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (RE)*, III/1, 542-543.
- Vitruvius (1990). *Mimarlık üzerine on kitap*. (S. Güven Çev.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Yaraş, A. (2006). Alliano ve geleceği. *Planlama TMMOB Şehir Plancıları Odası*, 3, 157-161.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Tekstilde Hidrokromik Baskı Tasarımı

Mehmet Zahit BİLİR¹

Öz

Tekstil ve moda tasarımı alanındaki bu çalışmada, hidrokromik baskı tasarımı açıklanmaktadır ve çeşitli hidrokromik baskı tasarım uygulamaları yapılarak paylaşılmaktadır. Akıllı tekstil uygulamaları son yıllarda yenilikçi ve katma değeri yüksek ürün tasarımında ön plana çıkmaktadır. Akıllı tekstil tasarımları içerisinde yer alan hidrokromik tekstil tasarım uygulamaları da benzer bir potansiyele sahiptir. Akıllı tekstilin birçok alanında, oldukça fazla sayıda örnek tasarım uygulamaları ve süreç deneyim paylaşımlarının mevcut olduğu görülmektedir. Hidrokromik baskı tasarımı alanında ise gerek uygulama örneklerinin gerekse deneyim paylaşımlarının diğer uygulamalara göre daha az sayıda olduğu gözlenmektedir. Bu amaçla çalışmada, farklı yüzey tipleri, farklı lifler ve farklı baskı teknikleri kullanılarak günlük hayata yönelik çeşitli hidrokromik baskı tasarımı uygulamaları gerçekleştirilmektedir ve süreç içerisinde gözlenen uygulama deneyimleri ve sonuçları paylaşılmaktadır. Yapılan uygulama örnekleri ve süreçte yaşanan deneyim paylaşımları ile katma değeri ve satış potansiyeli yüksek olan hidrokromik baskı uygulamalarının, ülkemizdeki bilinirliğinin ve üretiminin artırılmasına yönelik katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hidrokromik Baskı Tasarımı, Kromik Baskı Tasarımı, Renk Değiştiren Tekstiller, Kromizm

Hydrochromic Printing Design in Textile

Abstract

In this study in the field of textile and fashion, hydrochromic printing design has been explained and various hydrochromic printing design applications have been shared by applying. Smart textile applications have been seen more in the design of innovative and high added value products recently. Hydrochromic textile design applications in smart textile designs have the same potential as well. It is seen that many sample design applications and process experience sharings are available in the many areas of smart textiles. Both application samples and experience sharings in the hydrochromic printing design area are lower than the other smart textile applications. In the study for this purpose, hydrochromic printing design applications have been made. Application experiences in the process and results have been shared by using different surface types, different fibers, and printing techniques. Providing of contribution to increase awareness and

¹ Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-7194-9211, mzahitbilir@hotmail.com

Makale Geliş Tarihi: 12 Mayıs 2022, **Kabul Tarihi:** 21 Haziran 2022

productions of hydrochromic printing applications that have high added value and high sales potential is targeted with application samples and experience sharings.

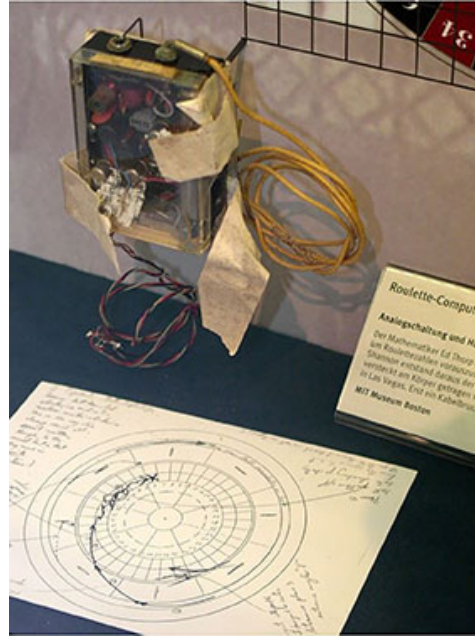
Keywords: Hydrochromic Printing Design, Chromic Printing Design, Color Changing Textiles, Chromism

İnsanlığın var olduğu zamandan günümüze kadar olan süreçte, ayakta kalabilmesi için gerekli olan temel ihtiyaçlarından birisinin giyinme ihtiyacı olduğunu söylenebilmektedir. İnsanlık, yakın zamana kadar giyinme ihtiyacını karşılayabilmek için doğada hazır bulunan liflerden faydalanmaktadır ve doğal lifleri kullanarak iplik ve çeşitli tekstil yüzeylerini üretmektedir. Yapılan araştırmalarda, MÖ 6000'lerde Anadolu'da dokunmuş kumaşların kullanıldığını gösteren tekstil kalıntıları bulunmaktadır (Tez, 2009). Özellikle 18. yüzyılda başlayan sanayi devrimiyle birlikte, tekstil üretiminde kullanılan ham madde ve süreçlerinde köklü değişimler meydana gelmeye başlamıştır. Bu süreçte iplik ve dokuma üretim hızlarını artıracak mekanik gelişmeler olmaktadır (Günay, 2002). Benzer şekilde, 1856 yılında ilk sentetik boyar madde Perkin tarafından geliştirilmiştir ve boyama alanında sentetik boyar maddelerin gelişimi giderek hızlanmıştır (Uygur ve Yüksel, 2013). Tekstil yüzeylerinin yapımında doğal lif kaynakları kullanılırken, 19. yüzyılda ilk kimyasal lifin ticari olarak üretilmesiyle birlikte, yapay liflerde tekstil üretiminde yer almaya başlamıştır (Özkavruk Adanır, 2015). Son yüzyıllarda meydana gelen bu köklü değişimler ve ilerlemelerle birlikte, tekstil sadece giyinme amaçlı değil aynı zamanda estetik ve fonksiyonellik amaçları içinde hayatımızda yer almaya başlamıştır. Fonksiyonel özelliklere sahip tekstil ürünleri teknik tekstiller adı altında sınıflandırılmaktadır. Teknik tekstiller, estetik ve dekoratif özellikler yerine, öncelikle performans ve teknik özellikler için üretilmiş tekstil materyalleri ve ürünleri olarak tanımlanmaktadır (Horrocks ve Anands, 2003). Bu bağlamda teknik tekstiller zirai alandan inşaat alanına, paketlenme alanından medikal alanlara kadar birçok alanda, farklı ürün gruplarını yapısında bulundurmaktadır. Teknolojinin sürekli ilerlemesiyle birlikte meydana gelen gelişmeler doğrultusunda, fonksiyonel özellikleriyle birlikte estetik özelliklere de sahip olabilecek ürünlerin üretim ve talepleri de giderek artmaktadır. Bu bağlamda bir yanı sıra teknik tekstiller içerisinde yer alan akıllı tekstil uygulamaları ön plana çıkmaktadır. Akıllı tekstiller, çevresel uyaranları algılayıp bunlara cevap verebilen materyallerdir (Cherenack ve Pieterse, 2012). Akıllı tekstiller, ürün çeşidine göre elektronik, mekanik, kimya, tekstil vb. birçok farklı disiplin çalışmasını bir araya getirebilen özel uygulamalardır. Akıllı tekstillerin dünya genelinde 2020 yılında 3,6 milyar dolarlık bir pazara sahip olduğu ve bu değer 2027 yılında 11,4 milyar dolara ulaşacağı tahmin edilmektedir (Research and Markets Company, 2021). Bu açıdan akıllı tekstil alanında yapılacak olan çalışmaların ülke ihracatına ve katma değeri yüksek ürün üretime büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Kromik boyar maddeler akıllı tekstiller içerisinde kullanılabilen özel malzemeler arasında yer almaktadır. Bu çalışmada, hidrokromik boyar madde içeren özel tekstil baskı patı kullanılarak su temasına göre transparan özellik kazanabilen tekstil tasarım uygulamaları yapılmaktadır. Farklı yüzey tipleri, farklı lifler ve farklı baskı teknikleri kullanılarak günlük hayata

yönelik çeşitli hidrokromik baskı tasarımı uygulamaları gerçekleştirilmektedir ve süreç içerisinde gözlenen uygulama deneyimleri ve sonuçları paylaşılmaktadır.

Akıllı Tekstiller

Shishoo'ya (2005) göre akıllı tekstiller, "Akıllı kumaşlar ve interaktif tekstiller, çevre veya bir kullanıcıyla etkileşim kurabilen veya izleyebilen ürünlerdir" (akt. Bilir, 2018, s. 1769). Tanımdan da anlaşılacağı üzere akıllı tekstillerde en büyük ortak özellik çevre-resel uyarıların algılanabilmesidir. Tarihsel olarak akıllı tekstillerin ilk uygulamaları 1850'li yıllara kadar uzanmaktadır. 1850 yılında elektrikli korse uygulamasıyla başlayan süreç daha sonra 1955 yılında Edward Thorp ve Claude Shannon tarafından yapılan ilk giyilebilir bilgisayar tasarımı ile ilerlemiştir. Tasarlanan ilk giyilebilir bilgisayar uygulama-sında kullanıcı, üzerinde beline bağlı bir bilgisayar sistemi, ayakkabılarına bağlı mikro anahtarlar aracı ve kulaklık yer almaktadır. Böylelikle giyilebilir bilgisayar kullanıcısı ku-marhanelerde blackjack ve rulet oyunlarında sistem üzerinden tahminlemeler yapıp oyunu kazanabilmesini sağlamaktadır (Melanson, 2013) (Görsel 1).



Görsel 1. Thorp ve Shannon'un tasarladığı ilk giyilebilir bilgisayar sistemi (Melanson, 2013)

Thorp ve Shannon'un tasarladığı ilk giyilebilir bilgisayar sistemi her ne kadar giyim konforu ve boyutu olarak şu anki uygulamalardan uzak olsa da bu uygulamanın akıllı tekstil tasarımları açısından bir milat olduğu açıktır. Daha sonraki yıllarda piezo alanında ve şekil hafızalı materyaller alanlarındaki gelişmelerle süreç 1990'lı yıllara kadar ilerlemiştir. Özellikle 1990'lı yıllarda elektrik ve elektronik, bilgisayar, kimya, malzeme bilimi ve mekanik alanlarında meydana gelen hızlı ilerlemelerle birlikte tekstil içerisinde bu bilim alanlarından yararlanılarak yapılan yeni tasarımlar ön plana çıkmaya başlamaktadır. İletken boyalar, iletken iplikler, giyilebilir sensörler, giyilebilir LED lambalar, renk değiştirebilen boyar maddeler vb. birçok yeni malzeme kullanılarak akıllı

itfaiyeci kıyafetleri, LED lambalı kıyafetler, şekil hafızalı perdeler, hayati verileri kaydedebilen spor kıyafetler, ışıktaki renk değiştirebilen kıyafetler gibi birçok yeni tasarım, bu malzemeler kullanılarak yapılabilen ürünler arasında sayılabilmektedir (Görsel 2).

İşmal ve Yüksel'e göre (2016) akıllı tekstiller, aktif ve pasif olmak üzere sınıflandırılabilir. Şu şekilde ifade etmektedir:

Akıllı tekstiller kullanım özellikleri ve işlevsellikleri açısından diğer geleneksel tekstillerden ayrılmakta ve iki grup altında ele alınmaktadır. Bir tekstil ürünü, eğer etkiyi veya değişikliği algılıyorsa pasif akıllı tekstil ürünü, algıladığı etki veya değişikliğe tepki de veriyorsa aktif akıllı tekstil ürünü olarak tanımlanmaktadır. Renk değiştirme özelliğine sahip boyarmaddeyle boyanan bir perdenin renginin değişen ışık durumuna göre koyulaşıp açılması ve değişmesi aktif akıllı tekstile bir örnek olarak verilebilir. (s. 89)

Akıllı tekstiller içerisinde dış uyarıcılara duyarlı olup tepki verebilen uygulamalarda, soğutma, yalıtım ve ısı düzenleyicisi olarak faz değişimli materyaller, yalıtım, şekil verme, koruma, baskılama ve nem yönetimi uygulamalarında şekil hafızalı materyaller, renk değişimi uygulamalarında kromik materyaller, algılama uygulamalarında konjuge materyaller, elektriksel iletim uygulamalarında iletken materyaller, enerji depolama, enerji dönüşümü, algılama, ve elektrik üretimi uygulamalarında piezoelektrik materyaller, ışık, aydınlatma, ve sinyal aktarımı uygulamalarında fiber optikler, şişme ve büzülme uygulamalarında ise hidrojel kullanılabilmektedir (Merati, 2018).



1



2

Görsel 2. 1: Giyilebilir mikro LED lambalı kıyafet uygulaması (Hobson, 2014).

2: Renk değiştiren kıyafet uygulaması (Colourchange Company, 2022).

Kromizm

Bamfield'a göre (2010), "Renk algısal olarak, gözlerimizi kullanarak ayırt edilebilen bir özelliğe sahip olup bir objenin rengindeki herhangi bir değişim, bir gözlemci veya bir spektrofotometrik araçla doğrudan kolaylıkla tespit edilebilir" (s. 9). Geleneksel tüketici davranışlarında, günlük hayatta kullandığımız ürün renklerinin, satın aldığımız ilk günkü kalitesini yıllarca koruması beklendiği gibi, Christie'e göre (2013), "Tekstil renklendirmesinde kullanılan konvansiyonel boyar maddelerden de maruz

kaldığı ışık ve su gibi dış etkilere karşı mümkün olduğunca renk kaybına uğramadan, tekrar boyanabilirlik ve devamlılık özelliklerine sahip olması beklenir” (ss. 3-36.). Klasik boyar maddelerle üretilen ürünlerden her ne kadar değişmeyen ve zamanla kaybolmayan renk davranışları beklense de çeşitli dış uyarıcılar etkisiyle renk değiştirebilme özelliğine sahip ürünler son zamanlarda günlük hayatta sıkça görülmeye başlamaktadır. Günümüzde renk değiştirme özelliği kromizm olgusu ya da renk değişimi olgusu olarak isimlendirilmektedir. Kromizm, bir maddenin tersine çevrilebilir renk değişimi olgusudur (Sasmal ve Pal, 2021). Kromizm, 1900’lü yılların başlarında araştırılmaya başlanmış olup, fayans, gözlük, boya, optik vb. birçok alandaki uygulamalarıyla karşımıza çıkmaktadır (İşmal Erdem ve Yüksel, 2016). Kromizm olgusu içerisinde yer alan materyallere kromik materyaller denilmektedir. Kromik materyaller, bir dış uyarıcı etkisiyle rengini değiştirebilen materyallerdir (Merati, 2018). Renk değiştirme sebebine göre kromizm, tersine çevrilebilir renk değişimi, ışığın Emilimi ve yansıtma, enerjinin emilmesi ve ışığın yayılması, enerji transferi ve ışığın Emilimi ve ışık manipülasyonu olmak üzere beş büyük gruba ayrılmaktadır (Vikova, 2018). Kromizm genel olarak renk değişimine sebep olan dış etkiye göre sınıflandırılmaktadır (Schueren ve Clerck, 2012) (Tablo 1).

Elektrokromizm	İyonokromizm	Mekanokromizm	Fotokromizm	Solventkromizm	Termokromizm	Hibrid	Çeşitli	
Gazokromizm	Asitkromizm	Piezokromizm	Diastomerfotokromizm	Akuakromizm Hidrookromizm Higrokromizm	Diastomertermokromizm	Fotoelektrokromizm	Grup A Afinokromizm Afinitikromizm Biokromizm	
	Halokromizm	Tribokromizm	Heliokromizm	Rijidokromizm (ışıldayan)		Termosolventkromizm Halosolventkromizm	Grup B Agregakromizm Amorfokromizm Kristalkromizm Konsantrekromizm	
	Metalkromizm	Barokromizm	Chirokromizm	Sorpiyokromizm		Elektromekanikkromizm Elektropiezokromizm	Koronokromizm	Grup C Katotkromizm Magnetikkromizm Radyokromizm Gonyokromizm
	Alkalikromizm			Aromakromizm Vapokromizm				

Tablo 1. Kromizm sınıflandırması (Bamfield, 2010)

Tersinir renk değişim olaylarının hepsi “izm” eki alır, kromizm ise son ek olup rengin tersinir değişimini ifade etmek için kullanılır (Topbaş, 2020). Ön ek ise değişime neden olan uyarıcıyı (su, ısı, ışık vb.) göstermektedir (Bamfield, 2001, akt. Topbaş, 2020). Kromik materyaller dış uyaran etkisi kaldırıldığı zaman ilk hallerine geri dönerler ve ilk renklerini alırlar (Topbaş, 2020) (Tablo1).

Tablo 1’de görüldüğü üzere renk değişimine sebep olan dış uyaran çeşidine göre kromizm ve kromik malzemenin isimlendirmesi yapılmaktadır. Benzer kromik etkiye

neden olan ve farklı dış uyaranlar etkisiyle meydana gelen kromizm alt çeşitlerinin gösterilebilmesi için Tabloda yatay gruplandırmalar yer almaktadır. Tabloda renk değişimine neden olan dış uyaran çeşitleri ve bu dış uyaran çeşitlerinin alt dalları da yer almaktadır. Örneğin iyonokromizm, bir asidik ortam, bir bazik ortam veya tersinir pH değişimine sebep olan ortam (halokromizm) etkileriyle gerçekleşmektedir. Işık etkisiyle meydana gelen renk değişimine fotokromizm, ısı etkisiyle meydana gelen renk değişiminde termokromizm, elektrik etkisiyle meydana gelen renk değişiminde elektrokromizm vb. isimlendirmeler yapılmaktadır. Fotokromizm, termokromizm ve halokromizm uygulamaları, diğer kromizm uygulamalarına göre günlük hayatta daha çok karşımıza çıkmaktadır. Görsel 3'te günlük hayatta örnekleri görülen fotokromik ve termokromik tekstil ürünleri paylaşılmaktadır.

Kromik ürünlerin üretilebilmesi için kromik boyar maddelerin kullanılması gerekmektedir. Kromik boyar maddeler, geleneksel boyama yöntemleri ile tekstil boyamasında, polimer ile karıştırılarak boyalı lif olarak veya reçine ile kaplama, baskı ve sol-jel gibi yöntemler uygulanabilmektedir (Schuren ve Clerck, 2012, akt. Pakolpakçıl, Karaca ve Becerir, 2018). Elyaf, iplik veya kumaş formunda yapılan kromik renklendirmeler neticesinde elde edilen ürünler, nakışlarda dekoratif amaçlı, askeri alanında kamuflaj amaçlı, sağlık alanında medikal amaçlı, moda alanında estetik ve günlük giyim amaçlı olmak üzere ve daha birçok alanda ve amaçta üretilip kullanılabilir. Kromik boyar maddelerin kullanılması gerekmektedir. Kromik boyar maddeler, geleneksel boyama yöntemleri ile tekstil boyamasında, polimer ile karıştırılarak boyalı lif olarak veya reçine ile kaplama, baskı ve sol-jel gibi yöntemler uygulanabilmektedir (Schuren ve Clerck, 2012, akt. Pakolpakçıl, Karaca ve Becerir, 2018). Elyaf, iplik veya kumaş formunda yapılan kromik renklendirmeler neticesinde elde edilen ürünler, nakışlarda dekoratif amaçlı, askeri alanında kamuflaj amaçlı, sağlık alanında medikal amaçlı, moda alanında estetik ve günlük giyim amaçlı olmak üzere ve daha birçok alanda ve amaçta üretilip kullanılabilir.



Görsel 3. 1: Fotokromik tekstil ürünü (Made-In-China Company, 2022). 2: Termokromik tekstil ürünü (Etextile-summercamp Organisation, 2017)

Hidrokrömik Tekstiller

Hidrokrömik materyaller solventkrömizm grubu içerisinde yer alan krömik materyallerdir. Solventkrömik özellik taşıyan materyaller sıvı/çözelti etkisiyle renk değişimi göstermektedir (İşmal Erdem ve Yüksel, 2016). Renk değişim özellikleri genellikle çözücülerin polaritesine bağlı olarak değişmektedir ve solventkrömik materyallerin çoğu metal kompleksleridir (El-Khodary vd., 2020). Gauche vd.'ne göre (2020) hidrokrömik ajanlar, "Tersinir veya tersinir olmayan özellikte olabilir. Tersinir

olmayanları mavi, siyah, yeşil, kırmızı veya sarı gibi farklı renklerde olabilir” (s. 3). Tersinir özellikteki hidrokromik materyallerde, ortamdaki nem veya su varlığı hidrokromik yapının optik karakteri üzerinde değişime neden olmaktadır (Cabral ve Souto, 2019). Böylelikle tersinir özellikte olan ve günlük hayatta daha çok gördüğümüz hidrokromik materyaller, kuru halde iken beyaz veya opak bir görünüme sahip iken suya maruz kaldıklarında transparan bir değişim göstermektedir (Bengisu ve Ferrara, 2014, Merati, 2018, akt. Cabral ve Souto, 2019). Hidrokromik boyar maddelerin tekstil alanındaki uygulamaları genellikle, sprey formunda yüzeye sıkma şeklinde veya düz film baskı olarak yapılmaktadır. Gauche vd.’ne göre (2020) hidrokromik boyar maddelerin uygulanmasında en iyi sonuçların alınabilmesi için şu kısımlara dikkat edilmelidir: “Düzgün ve kuru yüzeyler üzerinde pat şeklinde yapılan uygulamalar ile en iyi sonuçlar alınmaktadır. Bu nedenle tekstil yüzeylerine düzgün ve renk değiştirebilir özellik sağlayacak hidrokromik baskı patlarının uygulanması kolay bir işlem değildir” (s. 3). Bunların dışında alınacak sonuçlarda baskı yapılan yüzeyin kağıt, plastik, odun, metal, tekstil veya cam vb. olup olmamasına göre değişebilmektedir. Hidrokromik tekstiller genellikle yüzme kıyafetlerinde, bebek bezlerinde, şemsiyelerde ve yağmurluklarda kullanılmaktadır (Mal ve İqbal, 2014) (Görsel 4).

Dünya üzerinde, 2014-2018 yılları arasında, tekstil alanında kromizm üzerine yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde, bu çalışmaların sırasıyla fotokromizm (43 adet), termokromizm (26 adet), elektrokromizm (13 adet), halokromizm (13 adet), solventkromizm (4 adet) üzerine olduğu görülmektedir (Ramlow, Andrade ve Immich, 2021). Bu bilgi ışığında, solventkromizm içerisinde yer alan hidrokromizm uygulamaları üzerine yapılan çalışmaların çok az sayıda olduğu görülmektedir. Benzer şekilde bu alanda yapılan ürün tasarım uygulamaları da diğer kromik ürün tasarımlarına göre oldukça az sayıda kalmaktadır. Bu nedenle bu alanda yapılacak olan çalışmaların katma değerli ürün tasarımları açısından büyük potansiyel ve fırsat taşıdığı düşünülmektedir.

Hidrokromik Baskı Tasarımı Uygulaması Materyal



Görsel 4. 1: Hidrokromik baskılı şemsiye (Rachel, 2014)
2: Hidrokromik yağmurluk (Sfxc Company, 2022)

Çalışmada 7 farklı uygulama grubu oluşturulmuş olup bu uygulama gruplarında kullanılan kumaş çeşitleri ve baskı teknikleri Tablo 2’de ve diğer kullanılan makine ve malzeme bilgileri ise Tablo 3’te gösterilmektedir.

Uygulama No	Kumaş Türü	Kumaş Rengi	Elyaf türü	Konvansiyonel Boyarmadde İçin Uygulanan Baskı Tekniği	Konvansiyonel Boyarmadde Türü	Hidrochromik Baskı Tekniği	Hidrochromik Düz Film Baskı Baskı Patı Geçiş Sayısı	Günlük Yaşamda Kullanıldığı Yerler
1	Triko	Mavi	%100 Polyester	Düz film baskı	Beyaz Renk Pigment	Düz film baskı	2	Islak zemin uyarı paspası
2	Triko	Mavi	%100 Polyester	Düz film baskı	Beyaz Renk Pigment	Düz film baskı	4	
3	Triko kadife	Beyaz	%100 Polyester	Düz film baskı	Mavi Renk Pigment	Düz film baskı	2	Mutfak bezi
4	Saten (S4/1)	Beyaz	%100 Polyester	Transfer baskı	Dispers	Düz film baskı	2	Dekoratif tekstil yüzeyi (yastık yüzü vb.)
5	Triko kadife	Beyaz	%100 Polyester	Transfer baskı	Dispers	Düz film baskı	4	
6	Bezayağı (B1/1)	Krem (Minder)	%100 Polyester	Düz film baskı	Beyaz Renk Pigment	Düz film baskı	4	Bahçe minderi, sandalye minderi
7	Bezayağı (B1/1)	Krem (Minder)	%100 Polyester	Düz film baskı	Mavi Renk Pigment	Düz film baskı	4	

Tablo 2. Uygulama gruplarına ait çalışma bilgileri

Çalışmada kullanılan makine ve malzemelere ait bilgiler Tablo 3’te verilmektedir.

Malzeme Adı	Malzeme Özellikleri
Baskı makinesi	1 adet KR1702 model transfer baskı presi.
Transfer baskı kağıdı	2 adet SubTec marka A3 boyutlu süblimasyon baskı kağıdı.
Transparan film	7 adet A3 boyutunda transparan film.
Yazıcı	1 adet Epson L1300 model süblimasyon yazıcı.
Fotoğraf makinesi	1 adet Canon marka profesyonel fotoğraf makinesi.
Bilgisayar	1 adet Lenova marka bilgisayar.
Çizim programı	1 adet Adobe Illustrator vektörel çizim programı.
Baskı mürekkebi	Yazıcıda kullanılmak üzere, süblime özelliğe sahip, sublink marka, 100 ml mavi, 100 ml siyah, 100 ml sarı ve 100 ml kırmızı yazıcı mürekkebi
İpek germe makinesi	1 adet elek bezi germe makinesi.
Pozlama makinesi	1 adet film pozlama makinesi.
Kurutma makinesi	1 adet nükleon marka.
Yıkama Makinesi	1 adet şablon yıkama makinesi.
Elek bezi (ipek)	2 metre, 77T mesh, bezayağı, %100 polyester.
Emülsiyon	Saati Grafic Pu marka hazır emülsiyon.
Ragle	1 adet 25 cm ragle.
Şablon	2 adet 350 x 470 mm boyutunda alüminyum şablon
Baskı patı (konvansiyonel)	100 gr pigment beyaz ve 100 gr pigment mavi renk.
Hidrochromik baskı patı	250 gr Sfxc marka akrilik reçine içeren su bazlı hidrochromik baskı patı.

Tablo 3. Çalışmada kullanılan makine ve malzeme özellikleri

Yöntem

Çalışmada 7 farklı uygulama grubu oluşturulmuş olup bu uygulama gruplarında, düz film baskı ve/veya transfer baskı teknikleri kullanılarak kumaş yüzeylerine baskı işlemleri yapılmıştır. Düz film baskı işleminde yapılan işlemler aşağıdaki sıralama ile

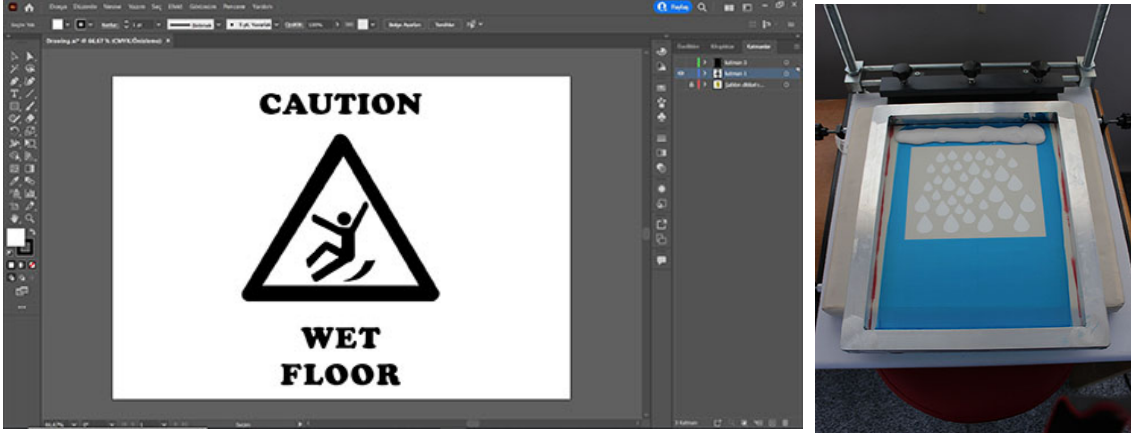
uygulanmaktadır:

- 1- Illustrator programında desenlerin çizilmesi (Mysafetysign Company, 2022) (Görsel 5)
- 2- Illustrator programı ile çizilen desenlerin yazıcıda transparan filmler üzerine yazdırılması
- 3- Alüminyum şablon üzerine ipek gerilmesi
- 4- İpek gerilen şablonun yıkanması ve 40 °C'lik fırında kurutulması
- 5- Şablon üzerine emülsiyon sürülmesi ve 40 °C'lik fırında kurutulması
- 6- Şablon üzerinde pozlama işleminin yapılması (23 saniye pozlama, 25 saniye vakumlama)
- 7- Pozlama işlemi yapılan şablonun yıkanması ve 40 °C'lik fırında kurutulması
- 8- Baskı yapılacak tekstil yüzeyinin doğru yüzü yukarı bakacak şekilde masa üzerine yerleştirilmesi
- 9- Pozlanmış şablonun tekstil yüzeyi üzerine yerleştirilmesi
- 10- Hidrokromik baskı patının şablona dökülmesi (Görsel 6)
- 11- Ragle ile patın kumaşa aktarılması
- 12- Kurutma makinesinde 130 °C'de 3 dk. fikseleme işlemi yapılması (Hidrokromik pat fiksesi için)
- 13- Kumaşın kurutma makinesinden çıkarılması

Transfer baskı işleminde yapılan işlemler aşağıdaki sıralama ile uygulanmıştır:

- Baskısı alınacak fotoğrafın çekilmesi
- Fotoğrafın transfer baskı kağıdına yazdırılması
- Baskı yapılacak tekstil yüzeyinin doğru yüzü yukarı bakacak şekilde transfer baskı presine yerleştirilmesi
- Yerleştirilen tekstil yüzeyi üzerine baskı kağıdının ön yüzü aşağıya bakacak şekilde kumaş üzerine yerleştirilmesi
- Transfer baskı presi ile 190 °C'de 90 sn. boyunca transfer baskı işleminin yapılması
- Baskı işlemi bitiminde kumaşın makineden çıkarılması

Beyaz renk konvansiyonel pigment boyar madde üzerine hidrokromik baskı uygulaması yapılacağı zaman, meydana gelen renk ve renge bağlı şekil değişimlerinin kullanıcı tarafından algılanabilmesi için beyaz renk konvansiyonel baskılı alanın üzerine çokgen (kare, dikdörtgen vb.) şeklinde hidrokromik baskı uygulamasının yapılması gerekmektedir.



Görsel 5. Illustrator programı ile çizim örneği
Görsel 6. Hidrokromik baskı patınının şablona dökülmesi

1 ve 2 Numaralı Uygulama Gruplarına Baskı İşlemlerinin Yapılması

1 ve 2 numaralı uygulama gruplarında yapılan ürün tasarımları, ıslak zeminlerde yere serilmek üzere, *ıslak zemin uyarı paspası* olarak tasarlanmaktadır. Yapılan uygulamaların hazırlanmasında ilk olarak yüzeye beyaz pigment boya ile düz film baskı yapılmaktadır daha sonra aynı yüzeye hidrokromik boyar maddeli baskı patı ile 2'li ve 4'lü baskı patı geçiş sayılı düz film baskı işlemleri ayrı ayrı gerçekleştirilmektedir (Görsel 7, 8).



Görsel 7. 1: 2'li hidrokromik baskı patı geçişli uygulama (kuru) 2: 2'li hidrokromik baskı patı geçişli uygulama (yarı yaş) 3: 2'li hidrokromik baskı patı geçişli uygulama (tam yaş)



Görsel 8. 1: 4'lü hidrokromik baskı patı geçişli uygulama (kuru) 2: 4'lü hidrokromik baskı patı geçişli uygulama (yarı yağ) 3: 4'lü hidrokromik baskı patı geçişli uygulama (tam yağ)

3 Numaralı Uygulama Grubuna Baskı İşlemlerinin Yapılması

3 numaralı uygulama grubunda yapılan ürün tasarımının amacı, farklı yüzey uygulamasında (triko kadife) kromik baskı patının gösterdiği baskı kalitesini değerlendirebilmesidir. Bu nedenle bu ürün grubu sadece kumaş formu üzerinde uygulanmaktadır. Yapılan uygulamanın hazırlanmasında ilk olarak yüzeye mavi renk pigment boya ile düz film baskı yapılmaktadır. Daha sonra aynı yüzeye hidrokromik boyar maddeli baskı patı uygulaması 2'li baskı patı geçişli sayısı olarak gerçekleştirilmektedir (Görsel 9).



Görsel 9. 1: Hidrokromik baskı patı geçişli uygulama (kuru) 2: Hidrokromik baskı patı geçişli uygulama (yarı yağ) 3: Hidrokromik baskı patı geçişli uygulama (tam yağ)

4 ve 5 Numaralı uygulama gruplarına baskı işlemlerinin yapılması

4 ve 5 numaralı uygulama gruplarında yapılan ürün tasarımları, farklı yüzeylere transfer baskı yapılan, fotoğraf kalitesindeki baskıların hidrokromik uygulamaları için tasarlanmaktadır. Burada kumaş yüzeylerine yapılan tasarımlar istenirse yastık yüzü vb. alanlarda kullanılabilir. 4 numaralı dokuma saten kumaşı ve 5 numaralı triko kadife kumaşında aynı fotoğraf kullanılmıştır, Yapılan uygulamaların hazırlanmasında ilk olarak transfer baskı işlemi uygulanmaktadır ve fotoğraf görüntüleri tekstil yüzeylerine aktarılmaktadır (Görsel 10).

Daha sonra transfer baskı işlemi yapılan kumaşların aynı yüzeylerine hidrokromik boyar maddeli baskı patı, 4 numaralı dokuma saten uygulama için 2'li (Görsel 11) ve 5

numaralı triko kadife uygulama için 4'lü (Görsel 12) geçiş sayılı olarak ayrı ayrı gerçekleştirilmektedir.



Görsel 10. 1: 4 numaralı dokuma saten kumaş transfer baskı görünümü
2: 5 numaralı triko saten kumaş transfer baskı görünümü



Görsel 11. 1: Dokuma saten yüzeye hidrokromik baskı patı uygulaması (kuru) 2: Dokuma saten yüzeye hidrokromik baskı patı uygulaması (yarı yaş) 3: Dokuma saten yüzeye hidrokromik baskı patı uygulaması (tam yaş)



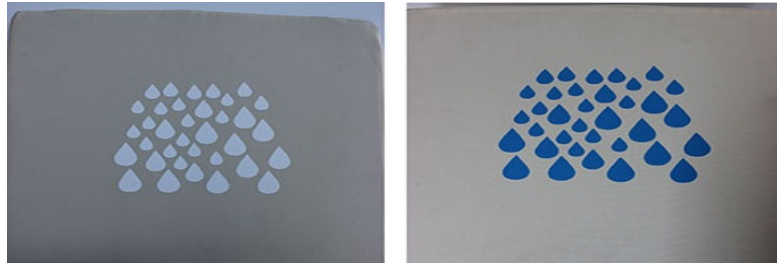
Görsel 12. 1: Triko kadife yüzeye hidrokromik baskı patı uygulaması (kuru) 2: Triko kadife yüzeye hidrokromik baskı patı uygulaması (yarı yaş) 3: Triko kadife yüzeye hidrokromik baskı patı uygulaması (tam yaş)



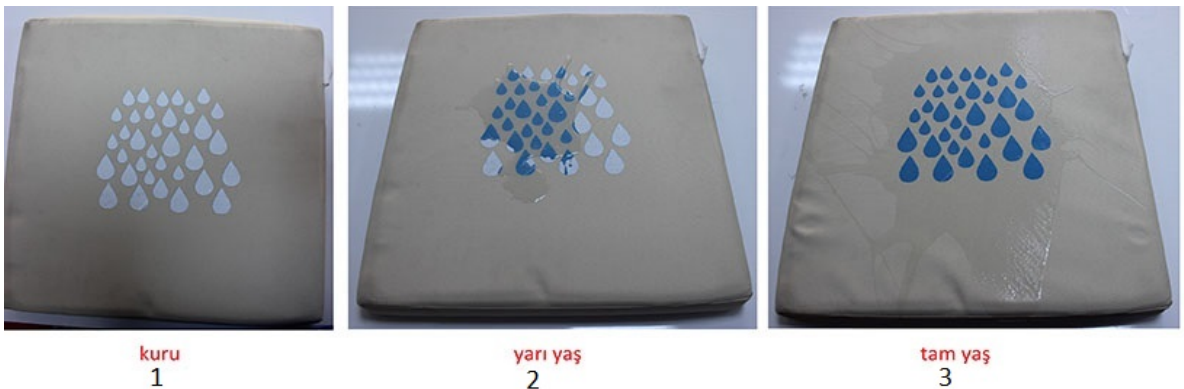
Görsel 13. 1: 6 numaralı yüzey beyaz pigment düz film baskı görünümü 2: 7 numaralı yüzey mavi pigment düz film baskı görünümü

6 ve 7 Numaralı uygulama gruplarına baskı işlemlerinin yapılması

6 ve 7 numaralı uygulama gruplarında yapılan ürün tasarımları, yağmur veya bahçe sulaması nedeniyle ıslanma durumunda, renk değişimi ile kullanıcıları uyarabilen bahçe sandalye minderleri olarak tasarlanmaktadır. Yapılan uygulamaların hazırlanmasında ilk olarak 6 numaralı dokuma yüzeyine beyaz pigment boya ile ve 7 numaralı yüzeye mavi pigment boya ile düz film baskı yapılmaktadır (Görsel 13).



Görsel 14. 1: 6 numaralı hidrokromik baskı patı uygulaması (kuru) 2: 6 numaralı hidrokromik baskı patı uygulaması (yarı yağ) 3: 6 numaralı hidrokromik baskı patı uygulaması (tam yağ)



Görsel 15. 1: 7 numaralı hidrokromik baskı patı uygulaması (kuru) 2: 7 numaralı hidrokromik baskı patı uygulaması (yarı yağ) 3: 7 numaralı hidrokromik baskı patı uygulaması (tam yağ)

Daha sonra aynı yüzeylere, hidrokromik boyar maddeli baskı patı ile, 4'lü baskı patı geçiş sayılı olarak düz film baskı işlemleri ayrı ayrı gerçekleştirilmektedir (Görsel 14, 15).

Tartışma

Çalışmada yapılan kişisel gözlemler neticesinde, 1 ve 2 numaralı ıslak zemin uyarı paspası uygulamaları için, aynı kumaş üzerinde sadece hidrokromik baskı patı geçiş sayısı bir değişken olarak kullanılmaktadır. Uygulamalar kıyaslandığı zaman, hidrokromik baskı patının düz film baskı tekniği ile uygulanmasında, baskı patı geçiş sayısındaki artışın, daha çok miktarda hidrokromik boyar maddenin kumaş yüzeyi üzerinde kalmasını sağladığı ve bu durumun gizlenen alt desenin daha iyi kapanmasına sebep olduğu görülmektedir (Tablo 4).

3, 6 ve 7 numaralı kumaş ve bahçe sandalye minderleri uygulamaları incelendiği zaman, 6 ve 7 numaralı uygulamalarda aynı kumaş üzerinde hidrokromik boyar madde altında kalacak olan konvansiyonel pigment boya renkleri beyaz ve mavi renk olarak uygulanmaktadır. Bu iki uygulama sonucunda baskı kalitelerinin birbirlerine yakın olduğu görülmektedir. Beyaz pigment renk üzerine beyaz hidrokromik baskılarda tüm alanı kare şeklinde kapatmak gerektiğinden, zemini renkli uygulamalar estetik açıdan daha çok dikkat çekmektedir. Uygulama 3'te ise benzer desen farklı bir yüzey üzerine uygulanmış ve uygulama 7 ile baskı kalitesi açısından kıyaslanmak istenilmektedir. 3 ve 7 numaralı uygulama örnekleri birbiriyle görsel açıdan kıyaslanacak olur ise kuru denemelerde triko kadifenin altındaki mavi rengi daha çok gösterdiği görülmektedir. Bunun nedeninin, uygulama 7'de bezayağı zeminin düz, sert ve kalın olmasıyla, hidrokromik patın daha düzgün bir şekilde kumaş yüzeyini kaplamış olmasıdır. Triko kadife yüzeylerde hav altlarında kalan bazı alanlara hidrokromik patın ulaşamamasının da bu durumda bir etken olduğu söylenebilmektedir (Tablo 4).

4 ve 5 numaralı uygulamalarda dokuma saten kumaşa ve triko kadife kumaşa transfer baskı işlemleri yapılmaktadır ve daha sonra hidrokromik baskı patı geçiş sayıları farklı olacak şekilde düz film baskı tekniği uygulanmaktadır. Burada transfer baskı yapılan dokuma saten yüzeyde 4'lü geçiş uygulandığı zaman kumaş yüzeyinde kalan hidrokromik baskı patının kumaş yüzeyine tam olarak tutunamadığı ve baskı problemlerine neden olduğu görülmektedir. Transfer baskı yapılan triko kadife yüzeyde ise 4'lü geçiş yapılmasına rağmen bu tür bir problem tespit edilmemektedir. Bu duruma, transfer baskı işlemi yapılan ince dokuma yüzeylerinin hidrokromik boyar maddeyi yüzeyde yeterince tutamamasının neden olduğu düşünülmektedir. 4 ve 5 numaralı çalışmalar görsel açıdan birbiriyle kıyaslanacak olur ise, 5 numaralı triko kadife uygulamasında kuru halde daha homojen ve düzgün bir yüzey kapanmasının olduğu ve yaş halde ise iki uygulamanın birbirine benzer şekilde net baskı görünümlerine sahip olduğu görülmektedir (Tablo 4).

Tüm uygulama gruplarında hidrokromik renk değişimlerinin, su teması olan tüm yüzeylerde 1 sn. içerisinde hızlı bir şekilde meydana geldiği ve hidrokromik baskı patı geçiş sayısının, tekstil yüzeyinin su emme süresi üzerinde gözle görülür bir etkiye sahip olmadığı gözlenmektedir.

Özellikler ve Sonuçlar	Uygulama Numarası		Uygulama Numarası		Uygulama Numarası		
	1	2	4	5	3	6	7
Triko	X	X					
Triko kadife				X	X		
Saten (S4/1)			X				
Bezavağı (B1/1)						X	X
Düz film baskı (Konvansiyonel boyarmadde)	X	X			X	X	X
Transfer baskı (Konvansiyonel boyarmadde)			X	X			
2'li baskı patı geçiş sayısı	X		X		X		
4'lü baskı patı geçiş sayısı		X		X		X	X
Yaş halde görünüm sonucu	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Kuru halde hidrokromik baskı yüzey kapama sonucu (alt rengi göstermeme)	2 numaralı uygulamaya göre alt renk daha çok görünmektedir	1 numaralı uygulamaya göre alt renk daha az görünmemektedir	5 numaralı uygulamaya kıyaslandığında alt renk benzer şekilde çok görünmektedir. Hidrokromik baskı patının yüzeyde tam olarak tutunamadığı görülmektedir.	4 numaralı uygulamaya kıyaslandığında alt renk benzer şekilde çok görünmektedir. Hidrokromik baskı patının yüzeyde tutunamama problemi yoktur.	7 numaralı uygulamaya göre alt renk daha çok görünmektedir	7 numaralı uygulamaya göre alt renk daha çok görünmektedir	3 ve 6 numaralı uygulamaya göre alt renk daha az görünmektedir

Tablo 4. Uygulamalara ait gözlem sonuçları

Sonuç

Bu çalışmada, farklı yüzey tipleri, farklı lifler ve farklı baskı teknikleri kullanılarak günlük hayata yönelik çeşitli hidrokromik baskı tasarımı uygulamaları gerçekleştirilmektedir ve süreç içerisinde gözlenen uygulama deneyimleri ve sonuçları paylaşılmaktadır. Hidrokromik baskı uygulamalarında genel olarak kumaş çeşidinin, baskı tekniği çeşitlerinin ve seçilen baskı desen ve renklerinin çalışma sonuçlarına etki ettiği gözlenmektedir. Kumaş yüzeylerinin düz ve kalın olmasının baskı kalitesini artırdığı ve özellikle hidrokromik boyar maddenin altında kalacak olan desen renklendirmelerinin de düz film baskı tekniği ile yapılmasının, baskı kalitesini artırdığı tespit edilmektedir. Transfer baskı üzerine hidrokromik baskı uygulamalarında, kuru halde tam bir kapatıcılık yakalanamamaktadır. Bu nedenle düz film baskı tekniği ile yapılmış baskıların üzerine hidrokromik baskı uygulamalarının yapılmasının kaliteyi artıracığı düşünülmektedir. Bu çalışmada, ıslak zemin uyarı paspası, bahçe minderleri ve çeşitli yerlerde kullanılacak olan kumaş baskı uygulamaları yapılmakta olup sonraki

çalışmalarda, hidrokromik baskı malzemeleri kullanarak askeri kamuflajlar, yüzme kıyafetleri, tıbbi kıyafetler, bebek kıyafetleri, ayakkabı vb. daha birçok farklı özgün tekstil ürün tasarımı bu alanda hayata geçirilebilir. Hidrokromik baskı tasarım uygulamalarında, fotokromik ve termokromik uygulamalarına göre daha az sayıda araştırma yapıldığı ve ürün tasarımlarının da daha az sayıda olduğu düşünüldüğünde, bu alanda yapılacak akademik çalışmaların ve farklı ürün tasarımlarının, ihracata yönelik katma değeri yüksek ürün yapımı açısından ülkemize kazanım sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Bamfield, P. (2001). *Chromic phenomena: Technological applications of colour chemistry*. Royal Society of Chemistry.
- Bamfield, P. (2010). *Chromic phenomena: Technological applications of colour chemistry*. Royal Society of Chemistry.
- Bilir, M. Z. (2018). Ballistic wearable electronic vest design. *Journal of Industrial Textiles*, 47(7), 1769-1790.
- Cabral, I. ve Souto, A., P. (2020). Dynamic colour in textiles: combination of thermo, photo and hydrochromic pigments. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 827(012059), 1-6.
- Cherenack, K. ve Pieterse L. (2012). Smart textiles: Challenges and opportunities. *Journal of Applied Physics*, 112(9), 1-14.
- Christie, R., M. (2013). Chromic materials for technical textile applications. M. L. Gulrajani (Ed.), *Advances in the dyeing and finishing of technical textiles* (3-36). Woodhead Publishing.
- Colourchange Company. (2022). *FAQs-photochromics*. <https://www.colourchange.com/faqs-photochromic>.
- El-Khodary, E., Gebaly, B., Rafaat, E. ve Alsalmawy, A. (2020). Critical review on smart chromic clothing. *Journal of Design Sciences and Applied Arts*, 1(1), 90-95.
- Etextile-summercamp Organisation. (2017). *Layered chromics*. <https://etextile-summercamp.org/swatch-exchange/layered-chromics/>
- Ferrara, M. ve Bengisu, M. (2014). *Materials that change color smart materials, intelligent design*. Springer.
- Gauche, H., Oliveria, F., R., Merlini, C., Hiller, A., P., Souto, A., P., G., Cebral, I., D. ve Steffens, F. (2020). Screen printing of cotton fabric with hydrochromic paste: evaluation of color uniformity, reversibility and fastness properties. *Journal of Natural Fibers*, 1-12.
- Research and Markets Company. (2021). *Global smart fabrics market report 2021-2027: market to reach \$11.4 billion-industry evolves from passive to active to ultra-smart textiles*. <https://www.globenewswire.com/news-release/2021/08/26/2286831/28124/en/Global-Smart-Fabrics-Market-Report-2021-2027-Market-to-Reach-11-4-Billion-Industry-Evolves-from-Passive-to-Active-to-Ultra-Smart-Textiles.html>

- Günay, D. (2002). Sanayi ve sanayi tarihi. *Mimar ve Mühendis Dergisi*, 31, 8-14.
- Hobson, B. (2014, Ağustos 29). *With smart textiles we can "download new colours or patterns" to our clothes*. <https://www.dezeen.com/2014/08/29/movie-francesca-rosella-cutecircuit-digital-fashion-smart-textiles/>
- Horrocks, A. R. ve Anands, C. (2003). *Technical textiles handbook*. Woodhead Publishing.
- İşmal Erdem, Ö. ve Yüksel, E. (2016). Tekstil ve moda tasarımına teknolojik bir yaklaşım: Akıllı ve renk değiştiren tekstiller, *Yedi*, 16, 87-98.
- Mal, P. ve Iqbal, S. (2014). Chromic materials in textiles, *Contemporary Issues and Trends in Fashion, Retail and Management*, 557-600.
- Melanson, D. (2013, Eylül 18). *Gaming the system: Edward Thorp and the wearable computer that beat Vegas*. <https://www.engadget.com/2013-09-18-edward-thorp-father-of-wearable-computing.html>
- Made-In-China Company. (2022). *Wholesale uv light photochromic sunlight sensitive color change pigment for fabric and garment*. <https://m.made-in-china.com/product/Wholesale-UV-Light-Photochromic-Sunlight-Sensitive-Color-Change-Pigment-for-Fabric-and-Garment-704241451.html>
- Merati, A., A. (2018). Application of stimuli-sensitive materials in smart textiles. S. İslam ve B. Butola (ed.). *Advanced textile engineering materials* (1-29). Wiley Publishing.
- Mysafetysign Company. (2022). *Caution signs*. <https://www.mysafetysign.com/caution-signs>
- Özkavruk Adanır, E. (2015). *Tekstil lifleri*. Mungan Kavram Yayınları.
- Pakolpakçıl, A., Karaca, E. ve Becerir, B. (2018). Halokromik akıllı tekstil yüzeyleri ve tıbbi amaçlı kullanım olanakları. *Tekstil ve mühendis*, 25(111), 214-224.
- Rachel. (2014, Nisan 10) *Hydrochromic (jinnipa)*. Design Futures – Immortality. <https://dfimmortality.wordpress.com/2014/04/10/hydrochromic/>
- Ramlow, H., Andrade, K., L. & Immich, A., P., S. (2021). Smart textiles: an overview of recent progress on chromic textiles. *The Journal of the Textile Institute*, 112(1), 152-171.
- Sasmal, A., K. ve Pal, T. (2021). Chromism of chemical compounds. *Journal of the Indian Chemical Society*, 98(2021), 1-4.
- Van der Schueren, L. ve Clerck, K. (2012). Coloration and application of pH-sensitive dyes on textile materials, *Coloration Technology*, 128(2), 82-90.
- Sfxc Company. (2022). *Hydrochromic reversible wet and reveal screen printing paste for fabric*. <https://www.sfxc.co.uk/products/hydrochromic-ink-paint-for-fabric>
- Shishoo, R. (2005). *The textile in sports*. Woodhead Publishing.
- Tez, Z. (2009). *Tekstil ve giyim kuşamanın kültürel tarihi*. Doruk Yayımcılık.

- Topbaş, Ö. (2020). *Kromik boyarmaddelerin kapsülasyonu ile ürün işaretlemede kullanımı üzerine alternatif yöntemler* [Yayımlanmış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Uygur, A. ve Yüksel, D. (2013). *Tekstil baskı stilleri*. Türkiye Tekstil Sanayii İşverenleri Sendikası, Bayko Matbaa ve Yayıncılık.
- Vikova, M. (2018). Type of chromic materials. M. Vikova (Ed.), *Chromic materials, fundamentals, measurements and applications* (35-109). CRC Press.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Değer Problemi Olarak Çirkin ve Resim Sanatında Çirkinlik Temsili

Engin ÜMER¹

Öz

Sanat, güzeli göstermeyi amaçlamıştır. Güzel, evren ile insanın uyumu sayılmıştır. Çirkin ise aşağı düzeyde görülmüştür. Çirkin, güzelin olmadığı yerde olmuştur. Çirkin, güzelin zıttıdır. Ona karşıdır. Çirkin şeytani olan ile ilgilidir. Çirkinin estetik olarak düşünülmesi modern sanata özgü olmuştur. Çirkin olan, biçimsiz, grotesk, gerçeküstü, kaba olmuştur. Estetik açıdan çirkinin duygusunun ilgiye değer görülmesi güzelin düşüşüyle ilgilidir. Güzel, modern kültürde, idealist estetiğin konusu olarak kalmıştır. Güzel, klasisizmdir. Güzel, tarih üstüdür. Modern sanat ise çirkinine önem vermiştir. Çünkü güzelin anlamı değişmiş, geçmişten kalan anlamı önemsizleşmiştir. Bu çalışma çirkinin bu tanımından hareket ediyor. Çirkin, krizin ürünüdür. Bu kriz güzelin krizidir. Çalışma modern sanattan günümüze resim sanatında çirkinin ele alınışı incelemektedir. Değer olarak çirkin, insan sorunu olarak çirkin ve nihilizmi aşmak olarak çirkin olarak tanımlar ve değerlendirmeler önermektedir. Seçilen sanat eserlerin öne sürülen iddiaların gösterimiyle ilgili düşünülmüştür. Çalışma sonuç olarak çirkinin güzelin benzeri olmadığını, farklı bakış açıları ve olanakların imkânı olduğunu önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Çirkin, Resim Sanatı, Temsil, Estetik, Etik

Ugly as a Value Problem and the Representation of Ugliness in Painting

Abstract

Art has aimed to present the beautiful. Beauty has been considered as the harmony of the universe and human being. Ugly, on the other hand, has been seen as inferior to beautiful. The ugly has been where there is no beauty. Ugly is the opposite of beautiful. It is against the beauty. The ugly is related to the evil one. The aesthetic consideration of the ugly has been peculiar to modern art. The ugly has been formless, grotesque, surreal, and vulgar. Aesthetically, the appreciation of ugly is related to the decline of the beautiful. Beauty has remained the subject of idealistic aesthetics in modern culture. Beautiful is classicism. The beautiful has a transhistorical sense. Modern art, on the other hand, has simulated an appreciation of ugliness. Because the meaning of beauty has changed and its meaning from the past has become insignificant. This study is based on this definition of ugly. The ugly is the product of the crisis. This crisis is the crisis of beauty. The study examines the handling of the ugly in painting from modern art to the

¹ Doç., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-9685-3531, umerengin@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 15 Nisan 2022, **Kabul Tarihi:** 23 Haziran 2022

present. The study proposes definitions and evaluations ugly as a value, ugly as a human problem, and ugly as overcoming nihilism. The selected works of art are thought to be related to the representation of the asserted claims. As a result, the study suggests that the ugly is not the same as the beautiful, that there are different perspectives and possibilities.

Keywords: Ugly, Painting, Representation, Aesthetics, Ethics

Modern sanat ile birlikte güzelin statüsünü kaybettiği iddia edilebilir. Bu statü kaybını sanatçıların güzele ilgilerinin, izleyicilerin beğenilerinin değişiminde aramak yeterli olmayacaktır. Çünkü izleyenler ve sanatçılar için güzel *değeri* her zaman olacak, dolayısıyla güzele dair *istek* de sürekliliğini koruyacaktır. Burada statü kaybıyla söylenilmek istenilen şey, güzelin değer olarak anlamının değişmesidir. Modern sanatta güzelin gözden düşüşü, geçmişten gelen Platoncu düşünceden beri gördüğümüz tözsel güzellik fikrinin, yani şeylere güzelliğini veren bir ilkeler bütünü olduğu düşüncesinin bitişi olarak görülebilir. İdealist felsefenin şeylere güzel değerini veren özün araştırılması ödevi, modern düşüncedeki akıl ve duyu çatışmasıyla beğeni sorunu halini almıştır. Hakikatin tözseliği, dünyanın algısal deneyiminin asıllaşmasıyla karşılaşmış, duyulur dünya bilgi nesnesi olduğu kadar estetik nesneye dönüşmüştür. Güzellik deneyimi, şeylerin özündeki ilkeleri deneyimlemekten, bir beğeni meselesi haline gelmiştir. Burada sorunlaştırılan ise beğenin öznelliğinin nasıl evrenselleşebileceği, insan yetilerinin eğitim ile nitelikli bir beğeni tarzına nasıl sahip olacağı olmuştur. Şeylere güzel değerini veren tözsellikten beğeni sorunlarına geçişle güzel için yeni bir düşünce meydana getirilmiştir. Felsefi estetikte bu Kant estetiğiyle çözümlenmeye çalışılmış ve ondan sonra estetiğin sorunları beğenilerin nasıl gerçekleştiği, nasıl ortaklıklar kurabileceği olmuştur. Diğer yandan kültürün endüstrileşmesiyle güzel için başka bir sahne kendisini göstermiştir. Kitle kültürünün ilk dönemlerinden itibaren, güzel, tüketim ile ilgi içinde hoşlanmayı harekete geçiren estetik dünyanın esaslı parçası haline almıştır. Kültürün kitle kültür araçlarından dolaymlanarak üretilmesiyle güzellik, hızlı tepkimeler, hoş gitmeler ve haz ilgileri içinde düşünölmeye başlanmıştır.

Güzelin gözden düşüşü, çirkinin çıkışa geçmesi için yeterli olmuştur denilebilir. Kültür tarihi boyunca çirkin, ilgi çekici olmuşsa da aşağı düzeyde kalması gerekenleri toplayan üst bir başlık görevi görmüş ve güzelin olmadığı yerde eksikliğe, günaha, şeytani olana karşılık gelmiştir. Dinsel yönüyle çirkin, günahla karşılaşmıştır. Modern kültürde ise çirkin özerkleşerek estetize edilmiştir. Çirkin, ilgi çekici bir alan açma imkânı olarak güzelin yerine geçmeye aday olmuştur (çirkinin güzelliği gibi). Kitle kültüründe güzelin taklit ettiği hakikatin, hakikat olmaması ve çirkinin ise güzellik perdesini açan, hakikate işaret eden öneme sahip olması buraya kadar anlatılanlar arasında vurgulanması gereken bir başlıktır. Buna göre çirkin genişleyerek, güzellik normlarına karşı eleştirel konum alma imkânı olmaktadır. Çirkin, temsil edilmeyen/edilemeyen, namevcut olan, söylenemeyen ile ilgili olarak yaratıcılığı besleyen şekilde düşünöldüğünde, güzelin karşıtı veya türevi olarak konu edilmeye başlanmıştır. Bu çalışma da bu kapsamda çirkinin ele almaktadır. Çalışmada 1-güzelin değer ve hakikat problemi açısından nasıl anlam

değiştirdiği, 2-çirkinin söylemlerinin nasıl bir bakış meydana getirerek, güzelin ideolojik sınırlarından kaçtığı, 3-gündelik olana bakış ile yapıt deneyiminde çirkinin durumunun neler olduğu konu edilecektir. Bu çalışmada estetik, etik ve ideolojik anlamlarıyla çirkinin değerinin, potansiyel bir imkân olarak genişleme, farklılıkları gösterme ve yaratıcılığı besleyen ezber bozumuna dönüştüğü önerilmektedir. Çalışmada konu edilen yapıtlar, estetik, etik ve ideolojik anlamda değişimlerin örnekleri olarak görülmüş ve incelenmiştir. Konu edilen eserlerin temsillerinde çirkinin gösterim gramerine uygunluklar göz önüne alınmış, güzelin uyumluluğu karşısında yabancılaştırıcı, yadırgatıcı deneyim imkânlarının görüldüğü eserler konu edilmiştir.

Çirkinin Söylemleri

Modern kültür ile birlikte güzelin gözden düştüğü iddiası, modernliğe içkin bir mesele olarak görülmelidir. İdealist estetiğin, gelenekselci, geçmiş değerleri takip eden karakterinin ve sanat beğenisinin sonu geldiği algısı yaygınlaşmış, tözselliği yitirilmiş veya parçalara ayrılmış güzel bir aktüel hale dönüşmüştür. Çirkinin göz önüne getirilmesi sanat tarihinde klasisizmin değerinin yitirilmesiyle ilgili de düşünülebilir. Felsefi estetik tarihinde de çirkinin modern kültürde güzele bağımlı olarak düşünülmesinin çirkinine özerk bir yer verilmesiyle devam etmiştir. Bu geçişlerde önemli bir durum söz konusu edilmelidir. Bu, sanat eserinin uyandırabileceği olumsuz duyguların, yaratıcı sürece dâhil edilmesidir. Buna bağlı olarak çirkinin estetik deneyim genişlemesinin parçası olarak görmek gerekmektedir. Deneyimin klasisist güzellik tutumunun yerine çirkinin estetiğiyle bedensel ve maddi olana, gündelik sıradanlığın değer kazanmasına doğru genişleme görülmüştür. Bu açıdan çirkin salt estetik ve beğeni meselesiyle değil, bilgi meselesinde de düşünülme zorunda kalmıştır (Küplen, 2015, s. 2).

Çirkinine dair yaklaşım, onun güzelin görünümü olduğu şeklindedir. Bu modern yorumlamanın önemli metinlerinden birisi Karl Rosenkranz'ın *Çirkinin Estetiği*'dir. Rosenkranz (2018), çirkinin güzelliğinin negatifi olarak görür:

Güzel, güzel olmak için çirkinine ihtiyacı olduğundan değil, belli bir yansıması olmadan da güzeldir, ancak onu kendi içinde tehdit eden, varlığında barındırdığı çirkinle birlikte karşıtlık içindedir. Çirkin olanda ise durum farklıdır. Deneyisel olarak neyse odur. Ancak, çirkin oluşu, ölçüt olarak sahip olduğu güzelle olan bağıyla olanaklıdır. Buna göre, güzel, iyi olan gibi mutlak'tır, çirkin ise, kötü olan gibi görecelidir. (s. 23)

Bu pasaj şunları söylemektedir: 1-güzel ile çirkin karşıttır, 2-güzel, iyi ile eş ve mutlak, 3-güzel, özerktir, 4-çirkin, güzel ile bağıntılıdır. Çirkin, güzel olmayan ve güzelin ölçütlerinden nasibini almamış olandır. Bu ruh/beden, akıl/duygu, kültür/doğa gibi Avrupa düşünce ve kültürünün düalistik düşünmesinin içerisinde değerlendirilmelidir. Epistemolojik ve etik açıdan güzel ile çirkin bu ikililer etrafında şekillenmiştir. Güzel, klasisizm anlamında açılma, belirli olana dönüşme, ortaya çıkma ve meydana gelen şeyin özsel olarak doğanın ardındaki düzenini kavramaktır. Platoncu bu değerlendirme, modern felsefede Descartes'ın matematiksel düşüncesinde de görülmektedir. Algı dünyasının sahteliği veya güven vermezliği karşısında güzel, açığa çıkartmadır. Epistemolojik olarak bu durum mantığın saf ve açık gösterimine göre bulanık kalan, Alexander Baumgarten'in sonra tanımlayacağı gibi, mantığa benzer bir işleyişle estetik deneyimin tasarlanmasıdır

(Ferry, 2012, ss. 50-62). Rosenkranz da Batı felsefe geleneğinden gelen değerlendirmelerle düşüncesini kurmuşsa da eserini özgün kılan *çirkinin estetiğini* önermiş olmasıdır. Çirkinin, göreceli olarak diğer kavramlarla birlikte ele alınabilecek bir kavram olduğu görüşünü anlamak güç görünmemektedir. Çirkin, ancak pozitif şartlar elverdiği sürece güzel sayılabilmektedir. Modernizm öncesinde güzel, tanrısal olarak görülmekteydi. Çirkin ise onun olumsuz görünümüydü. Rosenkranz'ın (2018) söylenmek istediği güzel olanın aynı zamanda çirkin olduğu değildir. Güzeli oluşturan nitelikler tam tersine döndüğünde, ancak güzel çirkin olmaktadır (s. 22).

Rosenkranz, çirkinin estetiğini pozitif olarak önermektedir. Sanatın sonunu ilan eden Hegelci estetiği takip edenler için bu olağan görülebilmektedir. Sanatın gösterdiği güzel, hakikat ile ilgisini yitirmiştir. Artık sanatın mutlak ile olan ilişkisi mutlağın felsefe ya da dinle olan ilişki gibi anlaşılmamaktadır. Rosenkranz, kitabını yazdığı dönemde Fransa'da akademizm eleştirisiyle realizm ve izlenimcilik akımları varlık göstermeye, fotoğraf makinesi kullanılmaya başlamıştır. Güzellik üzerine düşüncelerin değiştiği görme dünyaları içinde çirkinin de estetik kategori olarak görünürlüğü artmaktadır. Dönemin yenilik içeren her eseri ilk önce güzellikten nasibini almamış olarak görülmektedir. Manet'nin *Olympia* (1863), Courbet'nin *Ormans'da Cenaze* (1859) gibi eserleri skandallar ve beğeni sorunlarına neden olan etkiler meydana getirmiştir. Rosenkranz'ın eserini Hegelci estetiğin ufkundan ele almak gerektiği gibi kendi döneminin dönüşümlerinin meydana getireceği kültür ufkunda da değerlendirilmelidir. Buna göre güzelliğin yerini alan modern her yeni deneyim ve duygu çirkin ile başlamaktadır. Çünkü her yeni başlangıç güzellik ölçütlerini aşma özelliğinde olmuştur.

Kant estetiğinde sanat, özerk ve diğer alanlardan bağımsız şekilde düşünülmektedir. Güzel ise duyusal olan ile ilgilidir ve kavram altında düşünülemez. Kant, hoş, yüce ve güzel arasında fark meydana getirerek, sadece yargının değil, hazzın da derecelerini göstermiş olmaktadır. Güzel, çıkarsız ve faydasızdır. Hoş ise bir çıkar gözetme ile ilgilidir. Yüce ise doğanın haşmeti veya orantısız büyüklüğün özneyi kuşatan baskısıdır. Yapıt ise çirkin olan şeyleri güzel olarak gösterebilmektedir (Kant, 2006, s. 182). Kant, güzele yer vererek çirkinin olmadığını ya da ona özel bir yer vermediğini akla getirebilmektedir. Ancak bir yerde çirkin olanın gücünü, onu güzelleştirilmesinin zorluğuyla anlatmaktadır:

Bu pasaj, temsil edilemez ile ilgilenecek olan modernist ve çağdaş sanatın teorik ufkunda yer almaktadır. Jean François Lyotard'ın (1994) modernist ve postmodernist sanat arasında ilgi kurmak için de kullanacağı "temsil edilemez", görme alanına girdiğinde tedirgin eden, travmatik olan anlamına gelecektir (s. 52-53; Ümer, 2017). Sanat eserini aşan, kendisi olarak tiksinti veren şeyin güzelleştirilebilmesi mümkün değildir. Sanatın özerk alanında, doğanın temsillerinin kendisi üzerine kapanan dünyasına karşılık tiksinden nesnesi, temsilin sınırlarını zorlamaktadır. Yani sanat olmayan, onun temsillerinden kaçan bir nesne olarak çirkin, bağımsızlığını tiksindenme ile ilan edebilecektir.

Platon, *Şölen*'de, güzelin peşinde olmayı, sonsuz hayatı elde etme ile ilgili görmektedir (Platon, 2006). İnsan soyuna özgü bu durum, insanın tümüyle başaramadığı

bir hedefdir. Şeylere güzel olma değerini veren tözün peşinde olmak için insan, önce *hakikat insanı* olmalıdır. İdealar kuramının, bedensel olanı aşar şekilde kavramsal düşünmeyle görünür dünyanın düzenini anlamayı önermesinin pratiği dinsel ve kültürel açıdan tarih boyu sürmüştür (MacIntyre, 2001, s. 62). Bu pratiklerde yaşam yüceltilmiştir. Ama yüceltilen yaşamın kendisi değil, insan varoluşu olagelmıştır. Modern düşüncede Friedrich Nietzsche'den Martin Heidegger'e hümanizme karşı eleştiri bunu söylemektedir. İnsan ölçüt olarak yüceltilirken, doğa hesaplanabilir hale gelmiştir. Kant ve Lyotard ekseninde çirkin, ölüme yakınlık olarak görülebilir. Sonsuza karşı sonlunun sınırsızlığı, öznenin ideal benliği ve varoluşunu zedeleyen bir parçanın geri gelişi çirkinin, hümanizmanın bozucu gücü olarak görülebileceğini düşündürmektedir.

Plotinos çirkinliği idea ve akıldan nasibini almamış, ilahi düşünceden uzak kalmış olan şeklinde tanımlamıştır (Kuhns ve Hofstadter, 1976, s. 143). Güzelin tarihinde bu düşünce, beden ve akıl, gelip geçen ile ebedi olan, madde ve tin zıtlığı arasında mücadele olarak görülmüştür. Bunun sanatsal ifadesinde imge, kutsal olana yönelerek kutsalın bedenselleşme ve maddileşmesini engellemiş, kutsal deneyimini düzenlemiştir. Tek tanrılı kültürlerdeki imge düşüncesi bunu esas almıştır (Bodei, 2008, s. 29). Modernitede çözülmüş olduğu var sayılabilecek bu düşünce, sanatta maddeden kaçmak isteyen dinsel ve ahlaki düşüncelerde karşılıklarını bulmaktadır. Wassily Kandinsky ve soyut resmin diğer isimlerinin maddeyi ortadan kaldıran tutumu, tinsel yenilenme için öneri olmakta, estetik deneyim, güzelliğin maddi olandan alınan hazdan kaçan öznenin aşkınlık benzeri bir deneyim yaşaması olarak görülmektedir. Kandinsky'nin *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'de ifade ettiği şekliyle, materyalizme karşılık tinin kurtuluşuna ihtiyaç vardır (Kandinsky, 2010). Modernist sanatın biçimci anlatısında soyutun görevi de güzelliği kurtarmak ve yeniden onu hakikat ile ilgili kılmak olmuştur.

Modernite ile birlikte kültürün kuruluşu, öznenin merkezi olmasıyla anlam kazanmıştır. Barok Hollanda'sında grup resimlerinde görülen benlik düşüncesi, buna örnektir. Frans Hals'ın grup resimlerindeki tek tek bireylerin bireysel karizmalarına önem vermeleri görsel alanda öznenin nasıl görünüm kazandığını göstermektedir (Öndin, 2018, s. 173). Barok yüzyılında güzel, iyi ve doğru ile ilgili olarak anlamını korumuşsa da insan varlığının bedensel yönlerinin anlam kazanması, beğenide yeni bakış açıları anlamına gelmektedir. Bedensel ve duyuşsal olanın aşağı kabul edilmesine karşılık bunların incelikli hale getirilebileceği de bu evreyle birlikte konu halini almıştır. Bu incelik, duyuşların mantık için gerekli olduğunu öne sürmek ve duyuşları rasyonel olan ile ilişkiye geçirmek olmuştur (Keskin, 2019, s. 25). Öznenin uyumlu dünyasında, evrenin düzeniyle erdemli kişi arasındaki analogi, basit bir retorik meselesi olmamıştır. Erdemli kişi, dünya ile uyumludur. Uyum, toplumsal olandan doğaya uzanan bir şekildedir (Bodei, 2008, s. 17). Böylelikle bedensel olandan tinsele doğa ile uyumlu bir ilişki gerçekleştirilebilir görülmüştür.

Çirkin olan, kültürel inceliklerden, akıldan, bilgiden ve beğeniden nasibini almamış olandır. Kültürden uzak, doğaya yakın olandır. Alt sınıflar, barbarlar ve kadınlar her zaman çirkinliğin alanında yaşayan veya buraya kolaylıkla geçiş yapabilen şekilde düşünülmüşlerdir. Aydınlanma yüzyılı ise, insanın hayvani yönünü keşfederken, eğitim

yoluyla *insan* olunabileceğini önermiştir (Kant, 2013, s. 32). Tüm bu sürecin *insani olanı* vurgulaması, ertelenmiş insan fikrinin, geleceğe atılmış Aydınlanma projesi için uğraşılması gerektiği düşüncesini ortaya çıkartmıştır. Eğitim, insanı ideal olana ulaştırabilecek yollardan birisi sayılmıştır. Özerkleşme ile insan eksikliği görülmüş. Güzellik ise gelişmişliğin ideali sayılmıştır. İdeal ve pedagojik güzel, hakikat ve doğruluk için hem ince bir beğeni hem de insanın bütünlüğünde önemli görülmüştür. Modern anlamda beden terbiyesinin bedenin arzu nesnesi olarak eğitilmesi, çirkinliğin reddedilmesi buna örnektir (Bohler, 2006, s. 376). Kültür tarihinden bu örnek, çirkinin modern anlamda içeride olmadığını söylemektedir. Çirkinin dışarıda kalan olması ise sonrasında yaratıcı potansiyel için nitelikli bir neden olacaktır. Bu konuda Friedrich Nietzsche'nin (2002) çirkinliğe biçtiği rol, aydınlanma projesindeki güzelin konumunun zayıflatılması yönünde değerlendirilebilir:

Bedenen ve ruhen ayrıcalıklı olanlara karşı kin: Çirkin, kusurlu, yaratılmış ruhların güzel, gururlu, sevinçli ruhlara karşı baş kaldırması. Araçları: Güzelliğin, gururun, sevincin kuşkulu kılıfı: "Hiçbir liyakat yoktur", "tehlike muazzamdır: kişi titremelidir ve kendini kötü hissetmelidir"; "doğallık kötüdür; tabiata direnmek doğru olandır. Akla da " (tabiata aykırı olan daha yüksek diye görülür. (s. 158)

Kültüre karşı doğanın yüceltimi çirkin olana doğru yol almak demektir. Bu yol alış ruhtan maddeye doğru düşüş değil, yenilenme olarak görülmelidir. "Çirkin olan nesnelerin anlamsız olana anlam katmanın iradesi altında bir değerlendirme biçimidir. Yaratıcıyı zorlayan yığılmış güç şimdiye kadar olanı tutarsız olarak, kusurlu, reddedilmeye değer, çirkin olarak hissetmeye yol açar" (Nietzsche, 2002, s. 216). Fredrich Schiller (2019) de *doğanın çiğ duyguları* adını verdiği, çirkinin başlığı altında toplanabilecek duygulardan bahsederken bu fikirleri akla getirmektedir:

... duygulanımın heves veya iğrenmeye yöneltmiş olması, ya da doğası gereği hoş veya utanç verici olması bağlamda önemsizdir. Bu deneyim bize hoş olmayan duygulanımların bizim üzerimizde daha büyük bir etki yarattığını; [bize] daha fazla cazip geldiğini [ve] içerikle etkinin ters orantılı olduğunu göstermektedir. Feryat ettiren, üzücü, korkunç, iğrenç şeylerin bizi karşı konulmaz bir şekilde büyümesi, dehşet verici olandan önce uzak durup sonra ona yaklaşmamız doğamızdaki genel bir görüngüdür. (s.76)

Schiller'in Aristoteles'in bir leşin resminin estetik ilgi çekicilik meydana getirmediği düşüncesine benzer olan ifadeleri, estetik duyguların anlamları üzerine farkı ortaya koymaktadır. Schiller'in sözleri, estetik kategoriler açısından salt güzel üzerine odaklanmanın dışında, güzele tek boyutlu değil, başka yönlerde de bakılması gerektiğini söylemektedir. Tiksinmenin büyüleyiciliği, güzelin bütünlüklü olmasının yanında yer alabilecektir. Güzelin ideali, maddenin kendisinin baştan çıkartıcılığı yanında görebilecektir. Bu değersel olarak pratiklerin ve düşüncelerin değişimine de işaret etmektedir.

Yücelik duygusu öznenin tedirgin baştan çıkmasıyla kendi olması şeklinde kullanılmaya çalışılmıştır. Yapıtlar, bu duyguyu, sonlunun sonsuzu hissetmenin, ama dünyada bunu yaşamının imkânı şeklinde düşünülmüşlerdir. Temsil edilemeye olan bu yönelim bile krize işaret etmektedir. Güzelin armonisinin imkânsızlaşması, yüce ile tazelenmiş öznelliğe dönme ile karşılanmaya çalışılmıştır. Çirkin ise bu bunalımın, krizin ifadesi olmuştur (Nietzsche, 2002, s. 397). Bu değerlerin krizidir. Değerlerin krizi,

hümanizmin krizidir: İdeallerin olmadığı dünyada yaşanıldığını hissetmektir. Nietzsche, insanın, eğitimsizliğinin giderilemeyecek olduğunu, meydana gelen kültürün insanı gittikçe tehlikeli bir eşığe, nihilizm ile buluşmaya götürdüğünü düşünmüştür. Modernist sanatın romantik, ütopyacı, yenilikçi, devrimci yönlerine bu düşüncenin de eklenebileceği söylenmelidir.

Çirkinin Kayıp, Kötülük ve Bilgi Olarak Üç Değeri

Çirkin, Batı kültüründe güzelliğin karşıtı olarak görülürken bu zıtlık ilgisi Batı estetik ve moral düşüncesinde ana nokta olmuştur (Kallmyer, 2018, s. 31). Bu düşüncede kadim figürün şeytan olduğu söylenebilir. Şeytan imgesi, özellikle Batı ikonografisinde çirkinin tipik formu ve kötülüğün ana karakteri olmuştur. Şeytan ve şeytanilik, çirkinliğin biçimlenişinin ikonografisini beslemiştir. Batı kültüründe şeytan imgesinin önemi, kötülük karşısında insanın ilk sınanmasıyla ilgili olmasında saklıdır. Form olarak da hayvan ve insan sentezi bir varlık olarak şeytan imgesi, aşağı, bedensel olana ait olarak biçimlenmiştir. Şeytanın bedensel tasvirlerindeki hayvan biçimlenmesinin kötülüğün doğaya ait olduğu fikrinin ürünü olduğu da söylenmelidir.

Modern kültürde şeytanın çirkinliği, kalıplaşmış imgelerle görünüm kazanırken çirkinlik ile kötülük ilişkisinde kötülük, ahlaki soyutluk ilkesiyle yeni anlamlar kazanmıştır (Alt, 2016a; 2016b; Russell, 2019). Şeytanın kötülüğün başında olma görevi biterken estetik açıdan şeytani olan, eserlerde görülmeye başlamıştır. Şeytani olan, on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatında çirkinliğin kökeni olmayı sürdürmüştü de bu dönemle birlikte estetize edilmiştir (Barasch, 1990, s. 379). Romantik şeytanın estetize edilmesinde, kötülüğün hareket ettirici etkisi, bireyselliğin şeytani olana doğru götürülmesi bir potansiyel olarak görülmüştür. Şeytan imgesinin dinsel ikonografiden çıkartılması yerine insan figürünün geçirilmesi bireyin yüceltimi ile birlikte alımlanmıştır. Buna karşılık modern kalabalıklar, bireylere baskı yapan başka bir kötülük kaynağı olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Yani estetize edilmiş şeytani bireyin karşısına hakiki kötülük olarak kitleler çıkartılmıştır.

Bu konuda James Ensor'un 1889 tarihli *Mesih'in Brüksel'e Gelişi* resmi (Görsel 1) örnek verilebilir. Bu resim, kalabalığın çirkinlik ile gösterilmesi, tek tipleşmenin ise şeytanilik ile düşünülmesi için uygundur. Bir yandan bireysel sanatçı diğer taraftan da tek tip kitle varlığı arasında değerlerin yıkımı sorun edilmektedir. Ensor'un resminde kitlenin arasında tek başına kalmış Mesih gösterilmektedir. Gelen kaybın kendisidir. Gelecekte gelmesi gerekendir ve o, insanların arasındadır. İsa, bütünleşmenin imkânıdır. Ancak Ensor, Nietzsche'nin hayaller olarak gördüğü ötenin gözden yitişine inanırken İsa'yı bu şekilde görmemektedir (Bernstein, 2010, s. 133).



Görsel 1. James Ensor, *Mesih'in Brüksel'e Gelişi*, 1889, tuval üz. yağlıboya, 2527x430 cm (Ensor, 1888)

Resimdeki kitlenin yüzleri maskelerle verilmiştir. Karnavalesk ortamın hicivsel gösterimi, ağırbaşlı İsa imgesiyle bir araya getirilmektedir. Batı resim geleneğinde ölümün kuşattığı sahnelemeleriyle Bosch ve Brueghel'in kalabalık kompozisyonlarını akla getiren bu resim, Bosch ve Brueghel'in öğüt verici ilahi ceza veya ölüm temasına göre ondan uzak yaşayan toplulukları göstermektedir. Ensor'un maskeli kitlesi eşegin üzerinde şehre giren Mesih'e ilgisizdir. Ensor, kitlenin çirkinliğine karşılık İsa'nın güzelliğini de sunmamaktadır. Dünya tümüyle çirkinleştirilmiştir. Bu resimde de olduğu gibi Ensor'un İsa imgesi, modern kitle içinde anlamını kaybetmiş olanın işaretidir (Gay, 2017, s. 145). İsa'nın bedeninde cisimleşmiş iyiliğin gözden çıkartılması resmin çarpıcılığıdır. Dinsel sanatın devamı olarak Ensor'un resmi, öğüt vermeyen, ürkütücü bir sunuma sahiptir. Bu alegorik bir anlatım içermemesiyle ilgilidir. İsa, kalabalığın arasında kurtarıcı olmadığı için alegorik değerini iyilik ile değil, kitlelerin günahkarlığının işareti olmasıyla almaktadır. Kitlelerin günahı onun yolundan gitmemeleridir. Kitleler maddeye batmış olarak düşünülmüştür. Maskenin, kamusal benliğin ifadesi olmasındaki gibi. Bireyler tek tipleşmiş, yaşantıya batmış iki boyutlu amblem figürlerdir. Sıradan ve kendilerine sunulanı yaşayabildikleri kadar vardırırlar. Dinsel eleştiriyi çokça yapmış olan dönemdaşları gibi Ensor da modernliği eleştirirken çirkinliği kullanmıştır.

Kitlenin eleştirisi, toplumu güzelliklerin kaynağı değil, kötülüğün aktığı bir sahne halini almaktadır. Max Beckmann'ın *Gece* tablosu tekinsiz, korku verici, huzursuz edici etkisiyle zamanın ruh haline bir diğer örnektir (Urban, 1980, s. 48) (Görsel 2). Resim, klasik Batı resmindeki İsa'nın çarmıhtan indirilmesi sahnesini anımsatmaktadır. Ancak yüce bir görevin bedendeki acı izlerini silmesi karşısında *Gece* resminde işkencenin ve acının temsili görülmektedir. Alman dışa vurumcularının tavrı, kitlenin çirkin, kalabalıkların değersizleştirici dünyasında maddeye batışı göstermektedir. Burada Ensor'dan bir sonraki adım, yokluğun kabulü görülmektedir.



Görsel 2. Max Beckmann, *Gece*, 1918-1919, tuval üz. yağlıboya, 133×153 cm. (Beckmann, 1819-18)
Görsel 3. Philip Guston, *Anıt*, 1976, tuval üz. yağlıboya, 203×279 cm. (Guston, 1976)

Philip Guston'un 1960'lı yıllarda yeniden figüre dönüşü dönemin foto gerçekçi ve pop sanatının gündelik olana merakından farklı bir "gündelik" fikriyle gerçekleşmiştir (Heartney, 2008, s. 195). Gündelik olana bakışta Guston, istiflenmiş nesnelere ve beden parçalarından oluşan kompozisyonlar oluşturmuş ve bunu grotesk, hicivsel gösterimlerle resmetmiştir (Görsel 3). Gündelik olanın eziciliği, tıpkı Beckmann'ın eserinde olduğu gibi onun resimlerinde de bulunmaktadır.

Guston'un sanatının anlatisallığı, Amerika gündelik hayatının kendisinde bıraktığı izlerden kaynaklanmaktadır. Bu resimlerde çirkinlik, hayata karşı evet demek şeklinde düşünülebilir. Nietzsche için hakikat, çirkindir. Bunun altında ezilmemek için sanat vardır. Nietzsche'nin son dönem düşüncelerine kadar sinmiş olan bu fikirleri sanatın yalan söylemesi ve hayatı sevmenin yolu olarak görülmüştür (Janaway, 2014, s. 49). Guston'un Nietzscheci Dionysosçuluğu, kendi yaşam kesitlerinin, bunlardaki ruh halinin katı ve kaba gösterimleri yaşamın ardında bir şeyin kalmadığını kabul etme şeklinde düşünülebilir.

Nietzscheci hayata evet demeyi, trajik olanı neşeyle kabul etmenin postmodern karşılığı sanatçıların yaşamı katlanılabilir hale getirmesidir. Postmodern kültürde, akışkan hale gelmiş olan hakikat, kriz halini korumuş ve temel değerlerin devam ettirilmesi zora girmiştir. Büyük anlatılar, büyük hedefler ve kültürün tarihin nihai noktasına doğru gerçekleşeceği düşüncesi eleştiri altına alınmıştır. Etik ve değerler konusunda gündelik kuşatıcı ve yasayıcı bir üst otoritenin eleştirisi ve terk edilişi sorunlaştırılmıştır. Güncel bir mesele olarak *hoşnutsuz* öznellikler, tüketim toplumunda geçmişe karşı hoşnutsuz, yeni ihtiyaçlar peşinde koşmayı asıl gören bir yenilik kültürü meydana getirmiştir (Bauman, 2010, s. 128). Geçmişin yok sayılması, görevin devam etmemesinin, ütopyaların zamansal olarak ilerlemeciliğinin bitişine işaret etmektedir. Çağdaş toplumların ütopyasızlığı, geleceğe ait projenin sona ermesi ve projersiz şekilde yaşanmasıdır. Böyle bir toplumsallıkta değersel olarak geçişkenliklerin yaşandığı söylenmelidir. Emmanuel Levinas, çağdaş kültüre ötekilik etiğini önererek, bu geçişkenliğe temel sağlama çabalarına bir örnektir. Levinas'ın öteki ve ötekini yüzü ile

karşılaşmanın etik değerine duyduğu inanç, öznenin kurtuluşu için temel oluşturma iddiasında olmuştur (Bauman, 2010, s. 40).

Chapman Kardeşlerin eserleri ötekiliğin yitimini, temelsizliği, bunun terörize olmuş kitlelerinin eseri olduğunu göstermektedir (Görsel 4). Chapmanların çalışmaları, pop stili bir gösterim ile yüzeyde gezen tüketim kültürü imgelerinin bir araya geldiği, geçmişin eserlerine yapılan göndermeler üzerine yükselmektedir. Bu eserler, referans eserler ile olan ilişkinin meydana getirdiği ardıl anlamlar, gündelik olaylar ve imgeler ile birleştiğinde izleyicisi için çarpıcı olanı hissetmeye imkân vermektedir. Goya'dan Brueghel'e kadar uzanan geniş bir ressamlar ve sanatçılar silsilesi, Chapmanların eserlerinde meydana getirilen sahneler ile görünür şekilde bağlantı kurmaktadır. Onların eserlerindeki içerik ve mana izleyicinin varabileceği duraklardan biri ve belki de en hakikisi olarak görülebilir. Ancak bu ilgi parodik veya alıntılama olarak adlandırılabilir bir ilişkidir. Eserdeki bu anlam, grotesk ve bitimsiz şiddeti katlanılabilir kılmak için bir perdelemedir. Alıntı eserlerin manası, Chapmanların işlerindeki bitimsiz şiddeti usandırıcılığını engellemek için vardır. Yüzlerce figür ve çeşitli sahneler, izleyicisi için merak uyandıran anlamlar fragmanları gibidir. Şiddet, bitmemekte ve kendisini üreten bir karakter sergilemektedir (Grosenick ve Riemschneider, 2005, s. 64). Bu yüzden de Chapmanlar *Anlamsızlık Âlemi* için izleyicilerin yanlış okuma yaptığını söylemektedirler: "İnsanlar bunu daha çok ahlaki bağlantılarıyla okuyor" (Şenliler, 2017). Bu eser modernizmden çağdaş kültüre, kapitalizmin meydana getirdiği şiddet ve yıkımın kitlesel gösterisi, salt şiddetin sahnelenmesi, bu dünyada insanın ötekisinin veya aşkın bir ötekinin olmadığı, terörize hale gelişin gösterimidir. Gösteri halini almış şiddette kaybolmak, ondan haz almak, içlerinde sakladıkları diğer eserlerin üzerinde yükselen bitimsizliği izlemek esastır.



Görsel 4. Chapman Kardeşler, *Anlamsızlık Âlemi*, 2017, karışık teknik
(Art Stalker, 2020)



Görsel 5. Leon Golub, *Sorgulama*, 1981, tuval üz. akrilik, 305x426 cm (Blackdog, 2020)

Çirkinliğin insanın aynası olan Beckmann'ın resminden süre gelen karakteri, Leon Golub'un eserleriyle devam etmektedir (Görsel 5). İşkence sahnelerinden oluşan Golub'un resimleri Chapmanların kayıtsız kalınan kötülüğünün bir tür benzerini sunmaktadır. Golub'un eserleri gündelik olayları konu almaktadır. Özellikle polis şiddetinin resmedildiği görülen bu eserler, kırmızı fon rengiyle *antik ve ebedi trajedi duygusuna* sahiptirler (Heartney, 2008, s. 367). İşkence sahnelerini donduran, eylemin gücünü artıran kırmızı fon, Golub'un eserlerinin güvenlik duvarıdır. Chapman kardeşlerin bitmek bilmeyen kötülük imgeleri ve sahnelemeleri aşkın ötekinin yitişine karşı panoramik sahnelerdir. Golub'un siyahlara yapılan şiddeti göze getiren resimleri ise ötekinin kötücüllüğünün, yasanın insanı insanlıktan çıkartmasının sahneleridir. Sahnelemenin iki boyutlu mekânsallığı, sandalye gibi objelerin derinlik meydana getiren açıları karşısında kimi figürlerin yandan duruşları, kırmızının dondurucu etkisiyle dengelenmektedir. Golub'un dokunsal etkileri, üst üste binen boyaları, kirlenmiş gibi duran lekese ilişkileri, bedenlerin şiddete uğramışlığını, işkencecilerin gülümseme mimiklerini daha da kötücül hale getiren bir etki oluşturmaktadır.

İnsanın Ölümü Olarak Çirkinlik

Ensor'dan Golub'a kötülük ve çirkinlik ilgisi, insanın bitişi şeklinde yorumlanabilir. Bu bitiş önemlidir. Ütopycı modernizmin ideal insanı, fail ve nesnesi arasında bir ayna ilgisini kurmasıyla düşünülebilir. Geleceği kuran özne, onun eksikliğini, dolayısıyla da kendindeki eksikliği bilerek projesini düşünmektedir. Ama ütopyanın bitişiyle öznenin bu idealinin kalmaması, Nietzscheci anlamda görünür dünya ile karşı karşıya kalmak demektir (Megill, 1998, s. 64). Her şey yanılısına olmuştur. Çirkinin görünüre gelmesinin sebeplerinden bir tanesi de insan fikrinin ütopycı potansiyelinin yanılısamaya düşmesi olduğu iddia edilebilir.

Goya'nın *Kurşuna Dizilenler*'i (Görsel 6) ve Pablo Picasso'nun *Guernica*'sı (Görsel 7) aynı görme ufkunda varlık kazanmıştır. Suçsuz ve masum insanların kıyımını anlatan iki resim de Adorno ve Horkheimer'in (2014) *Aydınlanmanın Diyalektiği*



Görsel 6. Francisco de Goya, *Kurşuna Dizilenler*, 1808, tuval üz. yağlıboya, 260x340 cm (Goya, 1814)

Görsel 7. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, tuval üz. yağlıboya, 349x776 cm (Picasso, 1937)

kitabında söyledikleri aklın araçsallaşması durumunun olgusal karşılıklarının temsilleridir. Adorno ve Horkheimer, Aydınlanma sürecinin geldiği noktada ideal insan düşüncesinin kaybedildiği söylemektedirler. İyiyi ve mutluluğu amaçlayan insan, kendi özneliği içinde evreni ve dünyayı kurarken bu amacı araç haline getirmiştir. Picasso'nun resminde insan biçimi sakatlanmış, kırılmış ve parçalanmıştır. Goya'daki dramatiklik Picasso'da yüzeyde gezen şekillerin dinamik hareketleri ve yüzlerindeki ifadeler ile güç kazanmaktadır. Bu eserlerin meydana getirdiği anlamları, tarihsel referanslarıyla kabullenmek ve form düzeni açısından klasik armoninin dışında görmek modern sanatın çirkinlik söyleminin özelliğiyle karşışlaşmaktadır. Buna ek olarak iki eserde de görülen ses imgesini konu almak mümkün görünmektedir.

On sekizinci yüzyılda Lessing, *soylu bir yalnızlık* ve *sessiz bir yücelik* duygusunu *Laokoon ve Oğulları* (Görsel 8) heykel grubunda bulduğunu yazmıştır. Laokoon heykel grubu Lessing için soyludur, çünkü çirkinliğin ve tiksinti verenin sınırına kadar giderken bu sınırdan durmayı bilmiştir (Sayın, 2000, s. 166). Bedensel tasvir, acı içinde bağırarak ve panikleyen şekilde izleyicisi karşısına çıkarken sahne, kahramanca ölümün yüceltimi halini almaktadır. Goya'da da bu görülmektedir. Haysiyetin kaybı cellatlarla şekil kazanırken, haysiyeti koruma isteği ölümü kabul eden ancak sonunu bilen ortadaki karakterde şekil kazanmaktadır: Feryat içindekilerin belinden sarıldığı beyaz gömleklili adam. Picasso'nun *Guernica*'daki biçimleri ilk başta insan biçiminden çıkmış deforme ve soyutlanmış beden tasvirleri katledilmekten kaçamaz haldeki kasaba halkının gösterimidir (Berger, 1999, s. 188). Tüm yüzey onların çığlıkları, feryatlarıyla kuşatılmıştır.

Her iki çalışmanın çirkinlik ile başka bir ilgisi Lessing'in de düşündüğü şekilde çirkinin bir tür yoğunlaştırma karakter göstermesidir (Bodei, 2008, s. 99). Çirkinlik, kötülük düşüncesiyle etik bir boyut kazanırken, olayın tarihselleştirilmesi, resimlerin belli bir anın işaretleri olarak izleyicisi önünde anlam kazanmasına neden olmaktadır.

Picasso'nun resmi, çirkinliğin estetize edilmesine popüler örnek olmuştur. *Avignonlu Kadınlar* (Görsel 9), Nietzsche'nin Batı kültürünün geldiği durumun resmi gibidir. *Avignonlu Kadınlar*'da kadınlar çarpık şekilde resmedilmiş, anlam ve izleyiciye erotik bir ilgi ve bakış sunmaktan uzaklaştırılmıştır. Natürmortlar veya resmin boyutu,

hepsi de referanslarının anlamlarını çürütmek için yarışır gibidir. Bunun en güçlü göstergesi resmin plastiğidir.



Görsel 8. *Lakoon ve Oğulları*, mermer, y. MÖ 200, 208×163×112 cm.
(Agesander, Athenodoros ve Polydorus, t.y.)



Görsel 9. Pablo Picasso, *Avignonlu Kadınlar*, 1907, tuval üz. yağlıboya,
243.9×233.7 cm (Picasso, 1907)

Picasso, ilkel kabile masklarından etkilenmiştir. Gittiği etnografya müzesinde gördüğü Batılı olmayan kültürlerin üretimleri karşısında Picasso, resmin ve imgenin başat işlevini yeniden keşfetmiştir. Tüm bu ilkel sanatlar birer muska görevi görmekteydiler. Fetiş nesne olarak onlar büyüye sahiptiler. Kötülükleri defetmek veya başka korkulardan uzak kılmak için yapılmışlardı (Everdell, 2012, s. 392). Böylesi bir estetik deneyim Batılı asil duygular karşısında tinsel bir yükselişi değil, Hegel'in tarihinde ters istikameti tercih etmeyi önermektedir. Hegel, "Afrika'nın bu en geniş kısmında, hiçbir gerçek tarih vuku bulamaz. Yalnızca tesadüfler ya da birbirini izleyen sürprizler vardır. Orada görülebilecek hiç bir hedef, hiçbir devlet, hiçbir öznellik yoktur, sadece, birbirini mahveden bir dizi özne vardır" şeklinde yazmaktadır (akt. Buck-Morss, 2009, s. 81). Picasso ve kuşağı ise bu coğrafyadan gelen nesnelere farklı bir vizyon meydana getirmişlerdir.

İlkele karşı duyulan derin ilgi, resmin ayna olarak vazifesinin sosyal anlamda yüksekte olanı, güzel olanı resmetmek değil, oldukça kişisel ve kültüre karşı bozguncu denilebilecek bir tutumdur. Picasso'nun tarih alımlaması, resimlerinde de görülen alıntılar, referanslar ile ilerlemeci bir katkı değildir. Picasso, çirkinleştirici bir şekilde bu tarihi kullanmaktadır. Carl Gustav Jung'un (1995) Picasso'yu çirkinlik ve kötülüğün peşinden yer altında giden birisi olarak tanımladığı Picasso'nun Hristiyan ülkülere ve Batılı kültürdeki insan düşüncesine sırt çevirdiğini söyleyen bir yorumdur (s. 67). Jung'un analitiğinde yanlış olabilecek bir şey bulunmayabilir. Ancak önemli olan, seçtiği terminoloji ve bakış açılarıdır. İlkelcilik ve çocuga dönüş gibi düşünceleriyle Picasso, kültür öncesi imgesel dünyada yaşadığını veya yaşamak istediğini söylemektedir. Tüm bilinç hareketini terk eden bu serbestiyet, kültür alanından kaçmanın imkânı olacaktır.

İnsansızlaştırıcılık düşüncesi, aldatıcı bir illüzyonun, bireysel özerkliğin genel içinde eritilmiş, kitle insanına dönüşmüşlüğün üstünün örtülmesiyle de ilgilidir. Modernizm, estet bireyin, kitleselleşmiş kültüre karşı çıkmasına çokça örnek vermektedir. Birey ile toplumun, tikel ile genelin çatışması modernizm anlatısının motiflerindedir. Jean Dubuffet, 1968 tarihli *Boğucu Kültür* kitabındaki modernist konumu da bu yöndedir. Dubuffet (2010), dinin yerini alan müzeler ve sanat kurumlarının ayakta tuttuğu burjuva düşüncesinin elinde olan kültüre karşı olmuştur (ss. 7-8). Dubuffet'nin eleştirisi kültürün kurucu unsuru olarak kurumların birey üzerine baskı kurmasıdır. Bu baskı, işaretleme, bireyin imgesel boyutunun dilsel çevirisiyle anlatıya dönüştürülmesidir. Bu yüzden Dubuffet, Picasso'nun meydana getirdiği resmin devamındadır. Sanat tarihsel anlamda Dubuffet'in eserini ilkelliği karşılar şekilde düşünmek mümkünse de Batılı tarihin sınırları içine çekmek zor görünmektedir. Picasso, biçim bozumu, insan fikrinin çirkinleştirilmiş karikatürünü, hibritleşmiş formunu önerirken bunu gerçekleştirmişti. Picasso'nun Batı sanat tarihini ele alan ters yüz eden tavrına karşılık, Dubuffet'nin motivasyonu, metninde dile getirdiği şekilde kültürün dışında kalmak olmaktadır.

Dubuffet'nin sanatında malzeme, forma karşı gelmektedir. İlkencilik, çocuksu üretimde kendisini göstermektedir (Görsel 10). Dubuffet için Batılı tarih anlatısı dışında kalan ilkelden değil de çocuksu olana dair imgesel bir dünyadan bahsedilebilir. Bu sebepten ham sanat, malzemenin dönüşmeye karşı çıkışı olarak düşünülebilir. Hamlık, sembolik olana dönüşmek istemeyen, yüzeydeki malzemenin uyandırdığı etkiler ve imgenin karşılık geldiği şey ile doğrudan ilişki içinde kalmaktadır. Dubuffet'nin kültür karşıtlığının modernizme özgü tipikliği eserlerinde koşullandırılmamış, otantik bireyselliğe ulaşma çabasıdır. Materyalin görünür olmayı sürdürdüğü, imgenin anlatısallığını yitirmiş görünümünde ressam, kendiliğindenliğini sergilemektedir



Görsel 10. Jean Dubuffet, *Melancolia*, 1961, tuval üz. yağlıboya, 92x73 cm. (Elliot, 2019)
Görsel 11. Francis Bacon, *Kafa*, 1947-48, tuval üz. yağlıboya, 100x74 cm. (Bacon, 1947-48)

(Ruhrberg, 2005, s. 256). İkelcilik ve kendiliğindelik, modern aydınlanmacı düşüncenin potansiyel insan fikrinin ertesinde yeni bir insanılıktır. Ancak bu tekillik düzeyinde öznellikler olarak düşünülebilecek performatiflik özellik sergilemektedir.

Picasso'nun karikatürize bozmaları veya Dubuffet'nin materyalin hissedilir halde kalması karşısında Francis Bacon, sessiz bir dünyada yavaşça seyreden şiddetin görünümünü sunmaktadır (Görsel 11). Bacon'un anti-hümanizmi, Bataille'in düzensiz beden düşüncesini, bu düşüncenin anti-idealist ve anti-hümanist tavrına benzetilebilir (Jones, 2012, s. 57). Bacon'un yalnız figürleri, mekânda kendi başlarına bir şeylere dönüşmektedirler. Ancak dönüşmezler de. Bacon, figürü ezmekte, çiğnemekte, zaman ve eylem içinde sıkışmaların karşılaşmalar ile bir araya geldiği imge katlamalarıyla ve eksiltmeleriyle düşünmektedir. Bacon'un fotoğraftan faydalanması, katlamalar ve eksiltmelerin kaynağına izleyiciyi götürebilmektedir. Fotoğraf imgesinin kökenselliği dondurulmuş imgenin üzerinde söz konusu deformasyonları gerçekleştirebilme rahatlığını sağlayabilmektedir.

Resim sanatı tarihinde gezinen izleyici için Bacon'da figür, huzursuz edici olacaktır. 1950'li yıllarda ifadeleri olan yüzler, açılmış ağızlarından çıkamayan ses, karanlık yüzeyde gömülme, sıkışmaktan kaçamayan figürler yaşamı boyunca zarar göreceği etkiler evrenini göstermektedir. Bu dönem eserlerindeki dikey ve yatay çizgiler ile geometrik mekânın içine sığdırılmış figürler, oturtulmuş ve kaçamaz vaziyettedir. Bedensel bölmeler bu dönemde acının bitimsiz işaretleriyle (açık ağız, donakalan figürler) görülmektedir. Beden, kasılmalar ve akışlar arasında tuhaf, kendini denetleyemeyen görünüm sergilemektedir (Arya, 2014, s. 93). Dubuffet'deki öznellik ve performatif sanatçı tavrı, Bacon'un sürekli oluş halindeki figürleriyle devam etmektedir (Deleuze, 2014). Bu resimlerde insansızlaştırıcılık, insan merkezliyetinin son bulmasıdır. İnsan olmak, kültür ve tarihin ürettiği bütünlüklü imgeden parçalı olana, ilkel güdülere, hayvan olana ve sürekli oluşlara yerini bırakmaktır. Bu gösterim tavrı çirkinin estetiğinin başka bir boyutudur.

Nihilizme Karşı Bakış Açıları

Nietzscheci nihilizm, tüm değerlerin sonuna işaret etmektedir. Modern dünya Nietzsche için nihilizmin dünyasıdır. Nihilizm değerlerin yitimi olarak yasayıcı bir gücün olmadığı göreceli bir dünya görünümü de demektir. Maurice Blanchot'ya (2001) göre Nietzscheci nihilizmin bulunabileceği yer ışığın kendisidir (s. 90). Işık, ulaşılması istenilen mutlak olarak hakikattir. Bu modern alımlama içinde tek bir doğrunun olamayacağı parçalı bir dünya anlamına gelmektedir. Nietzsche'nin hakikat konusundaki perspektivist görüşü, nihilizmin tepkiselliğinin de kaynağıdır. Nihilizmin bir anlamı olarak tepkisellik, üstün değerlerin reddiyesi ve eleştirisidir. Bu dünyanın anlamının kurgusu olarak hakikatının reddiyesidir (Deleuze, 2001, s. 112). Bunun estetik anlamda düşünülmesi, estetik olanın ve deneyimin düzenlenmiş bir bütünlük şeklinde dâhil olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Görme ve deneyim alanında düzenlenmiş hazlar, mevcudiyete gelenlere ilüstrilmektedir. Hazzın düzeni açısından sanat eseri, *doğru* hazlara işaret etmekte ve

bunu belli başlı imgeler ile sağlamaktadır. Bu düzeneğin güzelin düzeni olarak düşünülmesi bakış ve görmenin meydana getirdiği şeyler dizgesinin ve ona özgü ya da özgülleştirilmiş kategorilerin asıllaşmasıdır. Yani güzellik, deneyim ve haz ilgilerinin düzeni olarak doğru tavrın dizayn edilmesi ve bunun için temsil alanının konfigüre edilmesidir. Modern düşüncede bu, *ideoloji* kelimesiyle karşılanmaktadır.

Güzel, ideolojiktir. Kuşatıcı ve ideolojik dışı güzel tanımını gerçekleştirmek mümkündür. Mesela güzelin, biyolojik anlamda insana haz ve mutluluk veren etkiler ile ilgili görülmesi gibi (Oriens, 2021). Ama sanatta güzel, salt etkisel olarak doğal bir düzene işaret etmemektedir. Sanatın tutkuları yapaydır. Doğa karşısında insanın gördüklerinden aldığı haz ile sanattan alınan haz farklıdır. Sanatın etkileri, benlik teknikleri içinde yeri olan etkilerdir. Benliğin düzeninde sanatın salt didaktik olmasının bunu sağladığı düşünülmemelidir. Estetik deneyim ve hazzın düzenlenişinin bilgisel olmayan ancak duygusal anlamda gündelik varoluşu besleyen bir ideal meydana getirdiği söylenmelidir. Geleneksel sanat ortamında kalıplaşmış anlatılar bu konuda iyi birer örnektir. Kahramanlık hikayeleri ve benzeri kalıplar töresel bir öğrenme ve estetik ideal benlikle karşılaşmak demektir. Kitle kültürünün estetiğindeki aynılık ve piyasa ilgileri bu örneğin güncel karşılığı olarak düşünülmelidir. Bu yüzden yapay tutkular üreticisi olarak sanat, ideolojik olarak görme alanından muaf edilemez. Güzellik deneyimleri, birer dünya görüşü olarak bireylere duygusal ve duygusal evrenini genişleten etkiler meydana getirmektedir.

Çirkin ise buna karşı olandır. Çirkin, ideolojik olarak görme alanı dışında kalandır. Bu modern sanattan bu yana bilinen bir durumdur. Ötekilerin çirkinliği, aslında temsil edilemez hale getirilmiş, kalıplaştırılmış, ideolojik bakışın eseri haline gelmiş sonrasında postmodern sanatta önemli konulardan bir tanesi olmuştur (Herbert, 2008, s. 19).



Görsel 12. Chris Offili. *Kutsal Meryem*, 1996, karışık teknik, 253x182 cm. (Perrée, 2014)

Chris Offili'nin 1990'lı yılların tartışmalı eserlerinden *Kutsal Meryem* (Görsel 12) Meryem'i siyahi olarak göstermektedir. Offili'nin siyahi Meryem'i Hristiyan dünyasının kutsal figürler ikonografisini ters yüz etmektedir. Öncelikle Offili'nin kurduğu görsel dilin, siyahi kadın üzerinden gerçekleşen Batılı beyaz söylemin dışlayıcılığını alaya almaktadır. Siyahi Meryem, siyahi kadın üzerinden kurulan kalıplardan olan doğaya ait, vahşi dişliliği göze getirmektedir. Eserde kullanılan fotoğrafik kes yapıştır görsellerdeki siyahi kadın cinsel organları bunu ima etmektedir. Offili, eserini estetik olarak iğrenme üzerine kurmuştur. İğrenilen burada uygarlaştırmaya karşı konumlandırılan ötekiliktir. Çirkin olarak konumlandırılan öteki (Batı dışı olan, siyahi ırk) geri dönmektedir (Kallmyer, 2018, s. 44). Çirkinlik, siyaseten ötekinin insan olmadığı şeklinde bir yargının, bilinçaltı düzeyinde ideolojik kabul etmenin, ileri geri diyalektiğinin ürünüdür. Bu sömürgeci siyaset, çağdaş sanatın tersine gösterim olarak, çirkinin travmatik geri dönüşü ile resim sanatında karşılanmıştır (Morton, 2018, s. 266).

Jenny Saville'in Bacon ve Lucian Freud'u anımsatan eserleri, bedensel olanın gösterimine dayanmaktadır (Görsel 13). Bakış, yüzeydeki figürün boyutlarını güçlendiren konumlandırmalar ile şaşkınlık yaşamaktadır. Şiddet ve figür ilgisi, öznenin etsel varoluşunu özneliğinin gösterimi olan yüz, ifade, jest ve mimik ile gösterimi kuşatılmış bir görünüm sergilemektedir. Saville, 1980'lerin sanat ortamından gelen ötekilik meselesi etrafında düşünülebilecek ressamlardanır. Saville'in figürlerindeki şiddette kalmışlık, kadın olmanın, travesti olmanın, kendi olmanın bütünleşmeyen sentezini göstermektedir.

Manet'nin *Olympia*'sı kadın bedeni üzerinden özgürleşmenin modernizmin ilk dönem anlatısının başat motifi olmuştur. Courbet'nin *Dünyanın Merkezi* ve diğerleri kadın üzerinden gösterilen özgürlük çağdaş kültürde cinsel kimliklerin çeşitliliği ve varlıklarının gösterilmesiyle sürmüştür (Clark, 1986, ss. 91-92). Bunu yaparlarken öteki olarak kadın bedenini görme alanına getirmişlerdir. Taner Ceylan'ın ilk dönem eserlerinde görme alanı dışında bırakılan eş cinseller ana aktörler olmaktadır (Görsel 14). Ceylan'ın resmi, cinsiyet kodlarına dair genel algının heteroseksüel işaretlerle düzenlenmiş kültür dünyasının uzantısı olarak resim yüzeyinin ihlalidir. Yüzeyin



Görsel 13. Jenny Saville, *Propped*, 1992, tuval üz. yağlıboya, 213x182 cm (Saville, 1992)

Görsel 14. Taner Ceylan. *Karanfil Hasan*, 2006, tuval üz. yağlıboya, 80x120 cm (Ceylan, 2006)

kodlanmışlığı, belli bir cinsel bakış açısının eseridir. Yüzeyde eril kodların düzenlenişi, hazzın eril oluşu, klasisizmden bu yana varlık gösteren kültürel bir olgudur (Berger, 1995). Görme biçimlerinin cinsel düzenlenişinde mevcut olana getirilenin idealize edilmiş bedenler olarak erkek ve kadın cinsiyetlerine bölünmüşlüğü düalistik ayrımı desteklemektedir. Görme alanında hazzın düzeninin oluşmasında bedensel olarak bu düzenlenişin skopik rejimi, güzel beden ile ilişkilendirilmiştir (Mulvey, 2014, s. 283). Ceylan'ın resimlerinde görülen sahneler ise bu bakışı reddetmekte, cinsel kimliklerin görünmesi olarak bakana çarpıcı gelmektedir. Çarpıcılık, eril bakış ile kodlanmış yüzeyin işaretleriyle oynanmasıyla ilgilidir. Homo erotik sahnelemeler ile yüzey kendisine yapılan yatırımı bozmaktadır. Yüzeyin heteroseksüel düzeni, kendisine ait tedirgin edici sahneyi görmekle bozulmaktadır. Dışarıda kalanın içeri girmesi, kendisi için oluşturulmuş fantezi sahnesini tekrar ederken onu bozması, bakışın ideolojisini zedelemektedir.

Sonuç

Güzelin olmadığı yerde çirkinin varlık bulduğu şeklindeki ilişki, ontolojik anlamda güzelin birincilliğine önem veren bir tutum sergilemektir. Güzel, insan soyu için yaşamın anlamı olarak önemlidir. Tözsel olarak ise geçmişin hakikat tasarımıyla ülküsel amaçlar içinde düşünülmüştür. Ancak modern kültürde krize giren bu tasarım güzelin konumunu bakış açısının ürünü olan bir şekilde düşünmeyi önemli kılmaktadır. Güzel düşüncesi bir yaklaşımın ürünüdür. Yaşamı sürdürmenin ifadesi olarak güzel ne kadar birincil değer olsa da kurgulanan kültür ve değerler dünyasında bu bakış açısı temsil açısından belli işaret ve anlamların dâhil edilmesi ve bir şeylerin de dışarı bırakılması olmuştur.

Tipik olarak düalistik düşünce ile kültür ve doğa ikilisi güzel ve çirkinin evrenleri olmuştur. Güzel, yükselme ve aşma hali olarak uyumun ifadesi olarak çirkin ise doğanın belirsizliği ile akış halinde düşünülmüştür. Güzele karşı çirkin, değersel ifadesini *sapma* halinde bulmuştur. Modern kültürde krize giren güzelin, ülküselliğinin yitimi, kültür dünyasında kitle kültürü formunun asıllaşarak teknikleşmesi ve moda değerine dönüşmüş olduğu söylenmelidir. Araçsal hale gelen güzel karşısında çirkin ona bağımlılığını formlar düzeyinde korusa da özerk bir alan oluşu elde etmiştir. Çirkin, temsilin dışında kalan, temsil edilmeyenin yok alanıdır. Bu alanda varlığını, kendisini konumlandıran üst bakışa borçlu olsa da geri dönüşünü kendisinde bulmaktadır.

Temsil edilmek, içeri girmek, dâhil olmak olarak çirkin estetik anlamda haz ve duyum işleyişinin düzenlerini hiçe sayan yeni bir imkân olarak görülmelidir. Çirkinin işaret ettiği insansızlaşma, semptomatik olarak modern kültürden çağdaş kültüre güzellik ülküsünün sahteliğe düşmek zorunda olduğunu göstermesiyle anlamlı bulunmalıdır. Güzellik, gelecekte oluşabilecek bir tasarımın sonucu değildir. Çünkü bu tasarım tarihselliği içinde tüm değerleri yerinden edebilmiştir. Bu durumda olgusal olarak geçen yüzyıldan bu yana savaş ve krizlerin etkili olduğu söylenmelidir. Düşünsel olarak modernist düşüncenin insan merkezliliğinin Batılı beyaz özne ile işaretlenmiş olması olgusal halin ardında yatan eylemin karakteri olmaktadır.

Çirkinin salt biçim oyunu olarak anlamı ise onun gösteriye düşmesiyle sonuçlanmaktadır. Ancak bu noktada bile seçilen biçimlerin nedenselliği bir şeye işaret etmek için olduğundan bu gösterinin önemli olduğu söylenmelidir. Çirkinin estetiğinde görsel güç, tiksitmeye uzanan bir durum olarak deneyimin genişlemesidir. Bu anlamda çirkin, deneyim açısından genişlemenin imkânıdır. Güzelin krizi anlamında çirkinin özerkliği, güzelin perdesini indirmek ve eleştirmek için vardır. Ancak çirkinlik estetiği benzer bir perdeleme görevi görmektedir. Yıkımların ve felaketlerin meydana getireceği krizlerin üstünü örten, onların etkilerini azaltan bir imkâna sahiptir. Ötekiliğin alanı, krizlerin işareti ve değerler konusunda yeni düşünceler sunması açısından çirkinin estetiği, avangardist stratejilerin tükendiği iddiasından sonra imkân olarak dönüştürücü olabilme gücüne sahiptir.

Kaynakça

- Bacon, F. (1947-48). *Head I* [Resim]. Metmuseum. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/494826>. [Erişim Tarihi: 12 Ocak 2022].
- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. (N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Agessander, Athenodoros ve Polydorus. (t.y.). *Laocoön and his sons* [Heykel]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Laocoön_and_His_Sons
- Alt, P. A. (2016a). *Aydınlanma ve psikoloji şeytanın yeni marifetleri*. (S. Yücesoy Çev.). Sel Yayınları.
- Alt, P. A. (2016b). *Her şeyin başlangıcı: Şeytanın düşüşü ve kötünün doğuşu*. (S. Yücesoy Çev.). Sel Yayınları.
- Art Stalker. (2020, 24 Şubat). *Chapman Brothers*. Studioartstalker. <https://studioartstalker.com/chapman-brothers/>
- Arya, R. (2014). *Abjection and representation*. Palgrave Macmillan.
- Atbakan, B. U. (2019). Nietzsche'nin perspektifinden "güzel" in ölçütü olarak güç istenci. Gamze Keskin (Ed.), *Estetik üzerine yazılar içinde* (223-253). Alfa Yayınları.
- Barasch, M. (1990). *Modern theories of art I from Winckelmann to Baudelaire*. New York University Press.
- Bauman, Z. (2010). *Etiğin tüketiciler dünyasında bir şansı var mı?* (F. Çoban ve İ. Kantarcı Çev.). De Ki Yayınları.
- Beckmann, M. (1818-19). *The Night*. [Resim]. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_\(painting\)#/media/File:Max_Beckmann,_191819,_The_Night_\(Die_Nacht\),_oil_on_canvas,_133_x_154_cm,_Kunstmuseum_Nordrhein-Westfalen,_D%C3%BCsseldorf.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_(painting)#/media/File:Max_Beckmann,_191819,_The_Night_(Die_Nacht),_oil_on_canvas,_133_x_154_cm,_Kunstmuseum_Nordrhein-Westfalen,_D%C3%BCsseldorf.jpg)
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri*. (Y. Salman Çev.). Metis Yayınları.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. (Y. Salman ve M. G. Sökmen Çev.). Metis Yayınları.

- Bernstein, J. R. (2010). *Radikal kötülük bir felsefi sorgulama*. (N. Erdoğan Çev.). Varlık Yayınları.
- Blackdog. (2020, 2 Nisan). *My reviews on selected painting with a potentially melancholy theme Leon Golub*. Mike Newton Artist.
<https://mikenewtonartist.com/blog/2020/4/2/leon-golub>
- Blanchot, M. (2001). Nietzsche ve parçalı yazı. *Cogito Dergi Nietzsche Özel Sayısı*, 25, 77-102. Yapı Kredi Yayınları.
- Bodei, R. (2008). *Güzelin biçimleri*. (D. Kundakçı Çev.). Dost Kitabevi.
- Bohler, D. R. (2006). Kurgular. Philippe Aries ve Georges Duby (Ed.), *Özel hayatın tarihi* içinde, 327-495. Yapı Kredi Yayınları.
- Buck-Morss, S. (2009). *Hegel, Haiti ve evrensel tarih*. (E. Ünal Çev.). Metis Yayınları.
- Ceylan, T. (2006). *Karanfil Hasan* [Resim]. <http://tanerceylan.com/works/karanfil-hasan-2/>
- Clark, T. J. (1986). *The painting of modern life*. Princeton University Press.
- Deleuze, G. (2001). Üstinsan: Diyalektiğe karşı. *Cogito Dergi Nietzsche Özel Sayısı*, 25, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 111-131.
- Deleuze, G. (2014). *Francis Bacon duyumsamanın mantığı*. (C. Batukan ve E. Erbay Çev.). Norgunk Yayınları.
- Dubuffet, J. (2010). *Boğucu kültür*. (İ. Birkan Çev.). Dost Kitabevi
- Elliot, L. (2019, 1 Ekim). Jean Dubuffet's "Mélancolie" from the highly sought-after Paris Circus Series. *Sotheby's*. <https://www.sothebys.com/en/articles/jean-dubuffets-melancolie-from-the-highly-sought-after-paris-circus-series>
- Ensor, J. (1888). *Christ's Entry into Brussels in 1889* [Resim]. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Christ%27s_Entry_into_Brussels_in_1889.jpg
- Everdell, W. R. (2012). *İlk modernler*. (H. Kocaoluk Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Ferry, L. (2012). *Homo esteticus*. (D. Çetinkasap Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Gay, P. (2017). *Modernizm sapkınlığın cazibesi*. (Sibel Erduman Çev.). Everest Yayınları.
- Goya, F. (1814). *El tres de mayo*. Wikipedia [Resim]
[.https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)
- Grosenick U. ve Riemschneider B. (2005). *Art now*. Taschen.
- Guston, P. (1976). *Monument* [Resim]. Tate Museum, Londra, İngiltere.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guston-monument-t05870>
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve bugün*. (O. Akınhay Çev.). Akbank Yayınları.
- Herbert, G. (2008). *Making strange beauty, sublimity and the (post)modern 'third aesthetics*. Rodopi.
- Janaway, C. (2014). Beauty is false, truth ugly: Nietzsche on art and life. Daniel Came (Ed), *Nietzsche on art and life* içinde (39-57). Oxford University Press.
- Jones, P. (2012). Bacon and Bataille. Rina Arya (Ed.). *Francis Bacon critical and theoretical perspectives* içinde (49-81). Peter Lang AG, International Academic Publishers.

- Jung, C. G. (1995). *Ulysses ve Picasso üzerine denemeler*. (M. Candan Çev.). Düşün Yayınevi.
- Kallmyer, N. A. (2018). Ugliness. Sara Rodrigues ve Ela Przybylo (Ed.). *On the politics of ugliness* içinde (31-51). Palgrave Macmillan.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanata ruhsallık üzerine*. (G. Ekinci Çev.). Altıkırkbeş Yayınları.
- Kant, I. (2006). *Yargıyetisinin eleştirisi*. (A. Yardımlı Çev.). İdea Yayınları.
- Kant, I. (2013). *Eğitimi Üzerine*. (A. Aydoğan Çev.). Say Yayınları.
- Keskin, G. (2019). Baumgarten'dan Kant'a estetikteki dönüşüm. Gamze Keskin (Ed.). *Estetik Üzerine Yazılar* içinde (17-49). Alfa Yayınları.
- Kuhns R. ve Hofstadter, A. (1976). *Philosophies of art and beauty: Selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger*. University of Chicago Press.
- Küplen, M. (2015). *Beauty, ugliness and the free play of imagination an approach to Kant's aesthetics*. Springer International Publishing.
- Liotard, J. F. (1994). Postmodern nedir sorusuna cevap. N. Zekâ (Der.). *Postmodernizm* içinde (45-59). Kıyı Yayınları.
- MacIntyre, A. (2001). *Etik'in kısa tarihi*. (H. Hünler ve S. Z. Hünler Çev.). Paradigma Yayınları.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın peygamberleri*. (T. Birkan Çev.). Bilim Sanat Yayınları.
- Morton, K. (2018). Ugliness as colonial violence: Mediations of murdered and missing indigenous women. Sara Rodrigues ve Ela Przybylo (Ed.). *On the politics of ugliness* içinde (259-291). Palgrave.
- Mulvey, L. (2014). Görsel zevk ve anlatı sineması. Ahu Antmen (Der.). *Sanat/cinsiyet sanat tarihi ve feminist eleştiri* içinde (277-299). İletişim Yayınları.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç istenci*. (S. Umran Çev.). Birey Yayınları.
- Orians, G. H. (2021). *Yılanlar, gündoğumları ve Shakespeare evrim beğenilerimizi ve korkularımızı nasıl şekillendirir*. (A. Babacan Çev.). Metis Yayınları.
- Öndin, N. (2018). *Barok*. Hayalperest Yayınları.
- Perrée, R. (2014, 5 Aralık). The success of Chris Offili. *Africanah*.
<https://africanah.org/success-chris-offili/>
- Picasso, P. (1907). *Les demoiselles d'Avignon* [Resim]. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon#/media/File:Les_Demoiselles_d'Avignon.jpg
- Picasso, P. (1937). *Guernica* [Resim]. Wikipedia.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(Picasso\)#/media/File:PicassoGuernica.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica_(Picasso)#/media/File:PicassoGuernica.jpg)
- Platon, (2006). *Şölen*. (S. Eyüpoğlu ve A. Erhat Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rosenkranz, K. (2018). *Çirkinin estetiği*. (M. Özdemir Çev.). Muhayyel Yayıncılık.
- Ruhrberg, K. (2005). Between revolt and acceptable. Ingo F. Walther (Ed.). *Art of the 20 century, Vol. 1* içinde (219-269). Taschen.
- Russell, J. B. (2019). *Mephistopheles modern dünyada şeytan*. (E. Çelik Çev.). Panama Yayıncılık.
- Saville, J. (1992). *Propped* [Resim]. Gagorian. Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri. <https://gagorian.com/artists/jenny-saville/>

- Sayın, Z. (2000). Batı'da ve Doğu'da bedenin temsilinde haysiyet ve zillet. *Defter*, 39, Metis Yayınları, 159-204.
- Schiller, F. (2019). Değişik estetik nesnelere ilişkin dağınık düşünceler. Gamze Keskin (Ed.). *Estetik üzerine yazılar* içinde (101-125). Alfa Yayınları.
- Şenliler, D. (2017, 9 Mart). *Dünya üzerinde bir cehennem: Chapman kardeşler Arter'de. Artful Living*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/dunya-uzerinde-bir-cehennem-chapman-kardesler-arterde-i-10995>
- Urban, M. (1980). The North Germans: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlf's. Emil Nolde. Paul Vogt (Ed.). *Expressionism a German intuition 1905-1920* içinde (29-90). San Francisco Museum of Modern Art.
- Ümer, E. (2017). Tekinsizin estetiği ve sanat yapıtı. *Art-e Sanat Dergisi*, 19, 96-126. Süleyman Demirel Üniversitesi.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Kamusal Alanda Video Sanatı Örnekleri Bağlamında Doug Aitken ve Eserleri

Ebru Ceren UZUN UYSAL¹

Öz

Bu çalışmada ele alınan video sanatçısı Doug Aitken'in çalışmaları, sinematografik anlatım biçiminin çağdaş sanatla buluştuğu en nitelikli örneklerini ortaya koymaktadır. Sanatçı eserlerinde sadece hareketli görüntünün temel kurallarını en iyi şekilde yerine getirmekle kalmaz, aynı zamanda bu üretim biçimini çağdaş sanatın önemli bir sunum biçimi olan enstalasyon ile birleştirerek senaryolarını sergileme mekânına özgün bir hikayeye birlikte ustalıkla ortaya koyar. Anlamını mekân ve nesnenin yeniden kurgulanması ile üreten enstalasyon sanatı, ortaya çıkardığı yeni imgenin anlamını, izleyici ile iletişim halinde oluşturur. Dolayısıyla bir enstalasyonun bulunduğu mekâna özgü anlamlandırılması kaidesiyle, bir galeri veya müze ortamında kurgulanması ile kamuya açık bir alanda kurgulanması arasında anlam ve misyon farklılığını da gözetmek gerekir. Bu misyon farklılığına sebep olan ve enstalasyon sanatının ilk örneklerinin görülmüş olduğu *kamusal alanda* verilmiş olması, onun ideolojik yönüyle ilgili olup rastlantısal değildir. Çağdaş sanatın nitelikli örneklerinde sıklıkla gördüğümüz bu üretim biçimi, sanat eserlerini galeri ve müze gibi alanlardan dışarı çıkararak, onlara demokratik bir nitelik kazandırmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada sanatçının eserlerini, video sanatının enstalasyon ile ilişkisinin temelinde yatan *kamusal alanda sanat* ekseninde incelemek ve açıklamak merkeze alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Video Sanatı, Enstalasyon, Kamusal Alanda Enstalasyon, Çağdaş Sanat

Doug Aitken and His Works in the Context of Video Art Examples in the Public Sphere

Abstract

The works of video artist Doug Aitken, which are discussed in this study, reveal the most qualified examples where cinematographic expression style meets contemporary art. In his works, the artist not only fulfills the basic rules of the moving image in the best way, but also combines this production style with installation, which is an important form of presentation of contemporary art, and masterfully reveals his scenarios with a unique story to the exhibition space. The art of installation, which produces its meaning by reconstructing the space and object, creates the meaning of the new image it creates in communication with the audience. Therefore, it is necessary to consider the difference in meaning and mission between the construction of an installation in a gallery or museum environment, and its construction in a public space. The fact that it was given in the *public sphere*, where the first examples of installation art were seen, which caused this difference in mission, is related to its ideological aspect and is not accidental. This mode of production, which we often see in qualified examples of contemporary art, brings works of art out of areas

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-8849-6781, ebrucerenuzun@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 27 Şubat 2022, **Kabul Tarihi:** 24 Haziran 2022

such as galleries and museums, giving them a democratic quality. In this context, the focus is on examining and explaining the works of the artist on the axis of *art in the public sphere*, which underlies the relationship between video art and installation.

Keywords: Video Art, Installation, Public Space Installation, Contemporary Art

Enstalasyon ile video sanatı biçimsel olarak farklı olsalar da sahip oldukları avangart ve kavramsal sanat temelleri, onları günümüzde çağdaş sanat tabanında ortak bir zemine getirmiştir.

Enstalasyon, sanatın, toplumsal olaylar sonucunda, sunum biçimi ve mekânı bakımından geçirdiği evrime dayanmaktadır. Benzer bir şekilde video sanatı da lens tabanlı sanatsal biçimlerin -fotoğraf ve sinema- mesaj taşıma nitelikleri dolayısıyla, kitle iletişimi süreci içerisinde geçirdiği evrime dayanmaktadır. Her iki sanatsal üretim sahası, bugün birbirinden ayrı olarak çağdaş sanatın önde gelen biçimlerinden oldukları kadar, aynı zamanda disiplinlerarası bir nitelikte sık sık bir arada kullanılırlar.

Bu çalışmanın amacı, bu iki ifade biçimi arasındaki iletişimi, alanın önde gelen sanatçılarından Doug Aitken'in eserlerini ele alarak açıklamaya çalışmaktır. Öncelikle, mekâna özgü uygulamalar yapan sanatçı bu mekânlar konusundaki tercihini genellikle halka açık alanlardan yana kullanmıştır. Bu noktada devreye giren kamusal alan düşüncesi, sanatçının eserleri için yapılan analizlerde belirleyici bir özellik taşımaya başlamıştır.

Tüm bu başlıklar çerçevesinde incelenecek olan eserlerin okumaları yapılırken görülecektir ki Aitken sadece sanatı kamusal alana çıkarmamış, ona konu olan, onu şekillendiren oyuncu ve seyircileri ile interaktif bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Bu farklı alanları bir arada tutan sağlam zemin ise, sanatçının konu olarak ele aldığı insan-kent-doğa üçlüsüdür. Bu üçlü, eserin içerisindeki varlığını korurken, aynı zamanda bu çağdaş sunum biçimleri sayesinde izleyicisi ile sürekli iletişim halinde kalmaktadır.

Kamusal Alanda Sanat

Tarihsel arka planı geniş bir felsefi tartışma alanı olan *kamusal alan* terimi, kuramsal olarak farklı okumalara sahiptir ve farklı yorumlardan dolayı biçimsel üretimlerde de farklılıklar görmek mümkündür. Bu çalışmada belirleyici olan video ve enstalasyon konusuna geçmeden önce bu terimi tanımlamak, sonrasında bahsi geçen bu iki alan ile olan ilişkisine açıklık getirmek gerekmektedir.

Orta Çağ'dan 19. yüzyılın başına kadar iktidarın tek kutuplu ve ideal bir toplum yaratmak adına halkı eğitmek için kullandığı sanat, mekânın ideolojiye yönelik tarafı hiçe sayılarak, ancak kontrollü bir alanda uygulaması yapılan, biçimsel bir düşünce aktarma aracı olmuştur. Krauss (2005) bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

Bütün güzel sanatlar gibi resim sanatı da Antik Çağ'dan itibaren uzun bir süre basit bir zanaat olarak algılandı. Yüksek mevkii sahibi kişiler ve kurumlar resamlara belli bir sürede bitirmeleri kaydıyla kendi belirledikleri içerikte resimler sipariş ederlerdi. Ressamlar yaptıkları resimlerde, salt bir motifi yansıtmaktan öte kendi amaçları

doğrultusunda yaratıcı özgürlüklerini kullanmayı ancak 700 yıl kadar önce, büyük mücadeleler sonunda kazanabildiler. (s. 6)

Bu bağlamda, avangart sanatın sahip olduğu eleştirel mekanizmanın temellerinde, modern sanatın ortaya çıkışında etkili olan dinamiklerin yattığını söylemek doğru olacaktır. Yılmaz'ın (2006) tanımıyla, sanat, çevrelerinde gerçekleşen sosyal ve siyasal olaylardan dolayı özgür kalan sanatçıların eserlerinde kendi dışavurumlarını yansıtmak istemeleri üzerine, özgür kalmıştır:

19. yüzyılda ortaya çıkan yeni koşullara şöyle bir bakarsak, sanatçıların içine düştüğü durumu az çok tahmin edebiliriz: Burjuvazi, iktidar mücadelesinde soyluları ve Kilise çevresini alt etmekle meşgulken, bu esnada korumasız kalan sanatçılar yalnızlık içindeydi. Revaçta olan siparişler de kesildiği için sanatçılar kendi içlerinden gelen konulara yönelme fırsatı yakalamış ya da buna itilmişlerdi. Bu, bir anlamda, toplumun alt ve orta tabakasının karşı karşıya olduğu açlık, sefalet ve ruhsal sıkıntılarla sanatçıların da yüz yüze gelmesi demektir. (s. 15)

Diğer yandan, öncelikle felsefenin mekân konusunda geliştirdiği bir olgu olan *kamusal alan*, tüm bu gelişmelerin doğrultusunda kendine sanat alanında hızlıca yer bulmuştur. Kamusal alan tanımı tarihsel süreçte birçok düşünür tarafından ele alınmıştır. Bu çalışmada esas alındığı doğrultuda, Habermas (2004) tarafından şu şekilde tanımlanmıştır:

'Kamusal Alan' kavramıyla, herşeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabileceği bir alanı kastederiz. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur. Bu tür bir biraradalık durumundaki bireylerin davranışları, ne iş ve meslek sahiplerinin özel işlerini görürken yaptıkları davranışlara; ne de bir devlet bürokrasisinin yasal sınırlarına tabi anayasal bir düzenin üyelerinin davranışlarına benzer. (s. 95)

Kamusal alan, Habermas'ın sunduğu çerçeve ile, toplumun iletişim halinde olduğu ve ortak sorunlar üzerinde konuşup fikir ürettiği bir söylemsel bir alandır:

Modern toplumlarda, politik katılımın konuşma (talk) ortamı aracılığıyla icra edildiği bir sahneye işaret ediliyor. Bu, yurttaşların ortak meseleleri hakkında müzakere (deliberate) buldukları bir alan; yani, kurumsallaşmış bir söylemsel etkileşim alanı. Bu alan, kavramsal olarak devletten ayrı olan; ilke olarak da devlete karşı eleştirel söylemlerin üretildiği ve dolaştığı bir alan. Habermasçı anlamıyla kamusal alan aynı zamanda resmi-ekonomiden de kavramsal olarak ayrı; Pazar ilişkilerini değil, söylemsel ilişkilerin alanı; satın alma ve satmak yerine, tartışma (debate) ve müzakere (deliberate) için bir sahne. (ss. 104-105)

Bu bağlamda sanat eseri, bugünkü üretim, sunum biçimi ve ideolojisi bakımından, iktidarın tahakkümünden çıkmış olup, Rönesans'tan moderniteye ve oradan çağdaş sanata uzanan yolda, toplumu oluşturan bireylerin sorunlarını belirleyip ortaya atarak tartışmayı devam ettirmektedir. Dolayısıyla, kamusal alan söylemsel bir mekân oluştururken, sanat eserinin oluşturulması ve mekânın düşünceyi aktarır biçimde düzenlenmesi enstalasyon ile mümkün olmuştur.

Enstalasyon sanatının 1970'lerde kurgulandığı galeri ve müzelerden ayrılıp kamusal alana çıkışı öncelikle yeryüzü sanatı ile gerçekleşmiştir. Kamusal alanda kurgulanan yeryüzü sanatı, yer ve mekân ilişkilerini vurgular. Enstalasyon sanatının bir

alt başlığı olarak nitelendirilebilecek yeryüzü sanatı, 1970'lerde sanatçıların atölye ve galerilerin fiziksel, düşünsel ve ekonomik çerçevesinden ayrılarak doğaya yönelmeleri sonucu ortaya çıkmıştır. Kamusal alanlara sanatçı müdahalesi ile ortaya konan bu eserler, genellikle doğal malzemelerin düzenlenmesi ile gerçekleştirilir.

Özellikle doğada ve doğal malzemelerle ortaya konan ve ekoloji bilinci ile yaşamı sorgulama eğiliminde bir üretim biçimi olan yeryüzü sanatı, sanatçıların yeryüzü şekillerine ve doğal nesnelere müdahalesi ile gerçekleştirilir. Mekân kavramını, gündelik yaşamdaki mekân algısını, mekânda referans noktası kavramını, doğal yaşamın devinimi ile mekânda meydana gelen mevsimsel ve iklimsel değişimleri, mekânı baştan tasarlayıp inşa ederek, anıtların, minimalizmin ve teknolojinin çağdaş bir sentezini ortaya koyarak sorgulayan sanatçılar, eserlerini arazi üzerinde şekillendirmiş ve onları galerilerde alınıp satılan bir nesne olmaktan çıkartmak amacıyla, bugünün enstalasyon anlayışının temellerini atmışlardır.

Ancak biçimsel açıdan çok zengin olan bu eser üretimi, genellikle kitlesel olarak görülmesi zor yerlerde kurgulanmışlardır. Burada izleyiciye aktarım film ya da fotoğraf sayesinde olur ki enstalasyon ile lens tabanlı görsel anlatımın ilk teması burada gerçekleşmektedir. Bu noktada, hem lens tabanlı aktarım ve anlatım biçimlerinin (fotoğraf ve video) bu sahaya bir yardımcı olarak girmesi hem de kamusal alanda sanatın kent temelli örneklerinin çoğalması, müze ve galerilerin enstalasyonun şehirli örneklerine daha duyarlı olmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda fotoğraf ve videonun, bu üretim ve sunum biçimi ile iç içe geçmesi daha özgün ve daha taze bir anlatım biçimini ortaya çıkararak, enstalasyon ile birlikte kamusal alana çıkmasının önünü açmıştır.

Video ve Enstalasyon ilişkisi

Video sanatı, öncelikle kitle iletişim araçlarının -aynı fotoğraf alanında olduğu gibi- bireysel üretimin hizmetine sunulması sonucu ortaya çıkmıştır. Bu aygıt sanatçıların elinde, çok hızlı bir biçimde, üreticisinin onun üzerine yüklemiş olduğu gündelik kullanımdaki hatıra kaydedici niteliğinden sıyrılıp, kendi üretim ve paylaşım kurallarını oluşturmuş, bir anda sinema ve televizyonun alternatifi olmuştur (Meigh-Andrews, 2006, s. 3).

Enstalasyon ise, geleneksel sanat üretim biçimlerine ve sunum biçimlerine karşı çıkmış, “beyaz küp” olgusu tartışılmış, galeri ve müzenin sanatı soylulaştıran ve toplumdaki koparan niteliği reddedilmiştir. Geçici olan, niteliksel değeri biçimlerin mükemmelliğine dayanmayan, kavramın ve düşüncenin ön planda olduğu, izleyicisi ile iletişime giren ve hatta anlamı onunla beraber devingen bir hal alan sanatsal üretim, enstalasyon sanatının başlıca üretim ilkeleri olmuştur.

Her iki üretim alanının ilk buluşmaları, birinin diğerine yaptığı fiziksel destek boyutunda olmuştur. Bu düşünce ile kastedilen, fotoğraf ve video zaman zaman -sanatçının da isteği ile- enstalasyon alanlarının, özellikle yeryüzü sanatı örneklerinin, kaydedicisi ve taşıyıcısı görevini üstlenmiştir. Bahsedildiği üzere, sanatçıların sunum tercihlerine dayalı olarak geçici nitelikte tasarlanan eserlerin, sanat izleyicisine ve gelecek kuşaklara aktarımı için kaydedilmesi görevini fotoğraf ve video üstlenmiştir. Yine aynı

şekilde, video sanatının ilk örneklerinde de görüleceği üzere, kavramın ve düşüncenin daha doğru ve net biçimde aktarılması niyetiyle, bazı belli başlı örneklerin enstalasyon olarak tasarlandığı görülmektedir. Koreli sanatçı Nam June Paik'in *Televizyon Budası* (1974) eseri buna en iyi örneklerden biridir. Sanatçı bu eserinde televizyon izleyen bir buda heykelinin meditasyon hali ile sıradan bir televizyon izleyicisinin hipnotize olma durumunu eleştirme amacındadır. Levent Kılıç (1995) bu eseri şu şekilde aktarmaktadır:

Bu ilk çalışmaların sonucunda; iki boyutlu ve üç boyutlu sürrealist betimlemelerin ses ve hareketle yönlendirilmesinden oluşan elektronik betimlemeler; videonun renk oluşturma sistemiyle üretilen ve sesle birlikte yönlendirilen renkli ya da siyah-beyaz çizimler ve boyamalar; elektronik görüntüyü ışık olarak yansıtarak ses eşliğinde oluşturulan video heykel gibi çalışmalar ortaya çıktı. (s. 11)

İlerleyen dönemlerde video ve enstalasyon arasındaki ilişki fiziksel destek boyutunu aşmıştır. Her ikisinin de kökeninde yer alan avangart ve kavramsal sanat, çağdaş sanat zemininde birleşmiş ve zaman zaman uygulama alanında nitelikli örneklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Özellikle çağdaş sanat alanında üretim yapan sanatçıların herhangi bir disiplinin geleneksel aygıtlarını kullanmayı reddetmesi ve düşüncenin aktarımında cihaza dayalı bir sınırlamayı kabul etmemesi bu durumun önünü açmıştır (Artun, 2010, s.14). Temel motivasyon olarak insani durumları yönlendiren hâkim düşünceye karşı bir eleştiriyi odağına alan çağdaş sanat, düşüncesini aktarmaya yardımcı olabilecek her türlü aygıtı ve biçimi üretim sahasına dönem dönem dâhil etmiştir.

Kitle iletişim araçlarının üretimleri çerçevesinde gelişen kuramlar, onun sadece teknik kabiliyetleri dolayısıyla bir aktarma aracı olmadığını, aynı zamanda çağdaş sanat alanında kendine özgü kuralları ile var olduğunu ve onu yönlendirdiğini savunmaktadır. Bu biçimsel duruş, hem çağdaş bir iletişim biçiminin plastik unsurlarını barındırır hem de ona karşı çıkar durumdadır. Bu durum, aynı enstalasyon gibi izleyiciyi esere dâhil eder ve ona her izleyişinde farklı bir deneyim sunduğu gibi aynı zamanda onun yorumlamaları ile her seferinde farklı bir anlam kazanır. McLuhan (2005) bunu şöyle ifade etmektedir:

Video görüntüsünün, film ya da fotoğrafla sözsüz bir gestalt ya da biçimlerin pozlanmasını önermesi dışında hiçbir ortak yönü yoktur. Videoda izleyici ekrandır. Video görüntüsü enformatik olarak daha alt düzeydedir. Video görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ama parmakla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini durmaksızın gözler önüne serer. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur ve oluşan bu görüntü bir resimden çok bir heykelin ya da ikonun epistemesine sahiptir. (s. 334)

Her ne kadar sanat tarihi belirli çizgilerle istikrarlı olarak bir yöntemi kendisine ilke edinen sanatçıları sınıflandırma eğiliminde olsa da çağdaş sanatta bu durum, sınırların çoğunlukla geçişken bir karakterde değerlendirilmesiyle ve farklı malzemeleri iç içe kullanmak veya farklı zamanlarda farklı malzemeleri kullanmak şeklinde aşılmıştır. En nihayetinde video ve enstalasyon, zaten temelinde kuramsal bir bütünlük sağlayan karakterleri ve aynı zamanda fiziksel anlamda bağdaşır nitelikleriyle, aynı zeminde buluşmuştur. Bozkurt (2007) bunu şöyle tanımlar:

Enstalasyon, görüntü merkezli kurulduğu andan itibaren yeni bir derinlik boyutu elde edilir. Enstalasyonun irrealitesini güçlendirir. Burada, enstalasyonu oluşturan nesnelerin birbirleri ile ilişkileri, biçimden öte “anlamda” buluşur. Bu noktadan sonra enstalasyon, yalnızca karşımızda duran “nesnelere düzeneği” değil, izleme-izlenme

sürecini yaşatan yeni bir ortama dönüşmüştür. Bir mekâna monitor ya da projeksiyon aracılığı ile yerleştirildiğinde, bu durum heykelin üç boyutlu gerçekliğine karşı gelmeye de heykele “görünen-dokunulmayan” yeni bir boyut ekler ki, sözünü ettiğimiz boyut sadece yüzeyde uygulanan geometrik çözümlmeye karşı değil, yeni bir karşılaşmayı örnekler. Bu tür enstalasyonların özelliği, anlam güçlendirici farklı nesnelere gereksinim duymamasıdır. Sadece monitörün formu-görüntü ilişkisi ile elde edilen (minimalize edilmiş) sonuç videoyu heykele yaklaştırmaktadır. (ss. 118-119)

Video ile enstalasyonun uygulama ve kuram alanında hızla ilerleyen yeni bir ifade biçimi olarak kabul edilmeleri, kendi alanlarında bağımsız olarak gelişmelerini sağlamış ve aynı zamanda her ikisinin ortak üretim alanları birbirleriyle iş birliği halinde olmalarının önünü açmıştır. Aynı zamanda *yeni medya* olarak bir başlık altında da toplanan bu üretimler, Yeni Çağ’da, yerleştirildikleri mekânların tarihsel süreçlerine atıfta buldukları gibi aynı zamanda bu mekânların bugününe dair, izleyicisiyle beraber interaktif bir katkıda bulunan eserler haline gelmişlerdir.

Doug Aitken ve Erken Dönem Eserleri

1968 Kaliforniya doğumlu Amerikalı sanatçı Doug Aitken, 1991 yılında Pasadena Sanat Merkezi ve Tasarım Kolejinde aldığı güzel sanatlar eğitiminden sonra 1994 yılından bugüne, profesyonel çalışmaların yanı sıra ürettiği sanat eserleri ile çağdaş video sanatının önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. Sanatçı, 1997 yılında yaptığı ve Whitney Bienali’nde izleyici ile buluşan *Elmas Denizi* adlı eseri ile adımını attığı sanat dünyasında 1999 yılında yapmış olduğu *Elektrik Dünya* adlı eseri ile Venedik Bienali Uluslararası Ödülü kazandı. Bununla beraber, 2012’de Nam June Paik Sanat Merkezi Ödülü, 2013’te görsel sanatlar dalında Smithsonian Dergisi Amerikan Yaratıcılık Ödülü gibi prestijli ödülleri kazanmasının yanı sıra, Whitney Amerika Sanatları Müzesi, New York Modern Sanatlar Müzesi, Paris Georges Pompidou Müzesi, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi ve Serpentine Galeri gibi önde gelen galerilerde ve müzelerde eserleri sergilenmiştir (Wikipedia, 2022).

Fotoğraf, video sanatı, video enstalasyon ve enstalasyon olarak başlıklara ayrılabilir eserlerinde genelde, kent yaşamı ve doğanın bir arada oluşundan kaynaklanan ve bunun insan yaşamı üzerindeki etkileri dolayısıyla meydana gelen paradoksu merkeze almıştır. Video veya fotoğraf gibi optik ve zaman tabanlı sanat biçimlerini kullanmadığı *Su Altı Pavyonları* ve *Serap* gibi enstalasyon eserlerinde ise yine aynı paradoks merkezde kalırken, üretilen eserler mekâna özgü yerleştirmeler de olsa, optik sanatların kuramından beslenmiştir. *Su Altı Pavyonları* eserinde, kaleydoskop benzer şekilde tasarlanan prizmatik kütleler, gün içerisindeki ışık değişimine ve akıntıya bağlı olarak deniz altı tabanını yansıtacak şekilde su altına yerleştirilmiştir. Katalina Adası sahilinde su altına yerleştirilen bu eserdeki amaç, okyanus altı yaşamı izleyiciye taşımak ve bu yolla çevresel bir bilinç oluşturmaktır (Aitken, 2016b). Sanatçı, *Serap* isimli mekâna özgü yerleştirmede ise, Amerikan çiftlik tarzındaki bir evi aynalarla kaplanmış, bir heykel biçiminde üretmiş ve Güney Kaliforniya Çölü’nde, çağdaş sanat sergisi *Çöl X*

kapsamında 2017’de izleyici ile buluşmuştur (Aitken, 2017).

Aitken, ilk video eseri olan *Elmas Denizi*’nde Afrika’da Namib Çölü’ndeki Elmas 1 ve Elmas 2 ismiyle bilinen iki elmas madenini konu alır (Görsel 1). 1908 yılından beri kamuya kapalı olarak işletilen bu iki maden, kapladığı 40,000 metrekareden büyük alanı ve bilgisayar kontrollü yönetim sistemi ile, dünyanın en geniş ve en zengin rezervlerine sahip maden yataklarıdır (Aitken, 1997; Wikipedia, t.y.). Buradaki amaç, gözler önünde



Görsel 1. Doug Aitken, *Elmas Denizi*, 1997, 20’, videodan görüntü (Aitken, 1997)

Görsel 2. Doug Aitken, *Elektrik Dünya*, 1999, 14’’51’, videodan görüntü (Aitken, 1999a)

olmayan bir mekânı görünür kılmak ve buranın duyumunu bir enstalasyon yoluyla izleyiciye hissettirmek olduğu kadar, uygar dünyanın konforu adına sömürülen bir toprak parçasını da gündeme taşıyarak bir tartışma başlatmaktadır.

Sanatçının çok ses getiren ve adını çağdaş video sanatı alanında duyurmasını sağlayan eseri *Elektrik Dünya* ise 1999 yılında Venedik Bienali’nde sergilenmiş ve uluslararası ödülü kazanmıştır (Görsel 2). Aitken’in bu eseri, kent yaşamı ve insan çelişkisinin doruk noktasıdır:

Doug Aitken’in *Electric Earth*’ü, izleyiciyi büyük şehirdeki genç bir adam hakkında esnek olarak yapılandırılmış bir anlatıya çeken, çok odalı ve çok ekranlı bir video yerleştirmesidir. Geceleri Los Angeles’ın ıssız eteklerinde yürürken, kahramanın karşılaştığı günlük manzaralar- yanıp sönen bir sokak lambası, bir alışveriş arabasında dönen bir tekerlek, bir bankın yuvasına sıkışmış bir faturanın hareketleri- duygusal ve fiziksel olarak boğulmuş görünüyor. İçecek makinesi, bir araba penceresi, titreyen floresan ışıklar ve tepeden uçan uçaklar. Kendi vücudu bu olayların hareketlerini ve ritimlerini taklit ediyor- "O enerjiyi emiyorum" diyor, "onu yiyorum". Bu “elektrikli dünya” tarafından kapsanma hissi, enstalasyonun izleyiciyi senkronize, büyük ölçekli video görüntüleriyle saran sarmalayıcı, neredeyse hipnotik doğasıyla pekiştirilir. *Electric Earth*, Hollywood filmlerinin yüksek prodüksiyon değerleri ve sıkı kurgusu ile karakterize edilir, ancak aynı zamanda çağdaş toplumda akıldan çıkmayan bir meşguliyet ve yabancılaşma resmi yaratmak için ticari film ve video endüstrisinin araçlarından yararlanarak son derece şiirseldir. (Aitken, 1999b)

Aitken bu eserinde de daha önce bahsedildiği gibi, yine insanı kent yaşamı içerisinde kendi doğal ve sosyal ortamları ile çelişkili bir ilişki halinde kaydetmiştir. Terk edilmiş mekânlar, çürümeye yüz tutmuş şehir ve banliyö manzaraları, küresel kitle

iletişiminin sömürsü, eserin merkezindedir. Yatakta yatan genç bir erkek figürü televizyon izlemekteyken başlayan video şu replikle devam etmektedir: “Birçok zaman etrafımdakilerle bir olana kadar dans ettim. Bu benim için sanki bir gıda gibiydi. Sanki etrafımdaki enerji ve bilgi birikimini absorbe ediyor gibiydim. Sanki onları yiyordum. Şu ana kadar tek anladığım bu” (Vimeo, 2020).

Takip eden sahnelerde figür gece, dış mekâna çıkar ve şehrin ıssız sokaklarında yürür. Erkek figürü bu yürüyüşü sırasında, havaalanı, iş yerleri, park yeri, market, çamaşırhane gibi mekânları, otomat, bankamatik gibi nesnelere ve trafik ile sokak lambaları gibi kentsel öğelerin önünden geçmektedir. Şehrin elektronik öğeleri, kamera hareketleri ve figürün hareketlerini uyumlu biçimde kullanan sanatçı, insanın tüm bunlara aykırı doğasına rağmen, onun medenileşme çabası içinde, tüm bu öğelerin iç içe geçtiği benliği arasında çelişkili bir bütünlük sağlar.

Aitken birçok video eserinde olduğu gibi *Elektrik Dünya* eserinde de çoklu ekran yerleştirmesi yapar. Bu şekilde aynı video boyunca şehirde devinim halinde bulunan figür gibi izleyici de eserin etrafında izleme deneyimi için bir devinime başlar. Bu yolla sanatçı, izleyicisinin tanık olmadığı ya da dikkat etmediği birçok kentsel unsura, önce eserde, daha sonra da gündelik hayatta, farkına varmasını amaçlamıştır. İzleyici bu devinim ile eseri izlemek için çaba sarf eder. Her projeksiyon perdesinde video eserin başka bir sekansı devam etmektedir. Sekanslardaki geçişler, şehrin orijinal halindeki kozmopolit görüntüsüne, karmaşık ışıklarına ve kesilmeyen gürültüsüne vurgu yapar biçimdedir. Martin ve Grosenick (2006) bu eseri şu şekilde aktarmaktadır:

Sekansların kurgusu, resimsel estetik ve çoklu ekran projeksiyonlarını kullanan sanatçı, TV zaplama sekansını takip eden şehir içindeki gezintiyi bir doku haline dönüştürmüştür: devam etmeyen bir yapı içerisinde bu doku aynı zamanda hikâyenin ritmini içinde barındırır. Bu nedenle Aitken için çizgisel anlatı ve tekdüze "Dokunmuş Görüntüler" birbirinden ayrışik bilgilendirme sistemleri değildir. Bununla beraber, video enstalasyonu, elektriğin sonsuz akışı boyunca devam eden sınırsız bir boyut inşa eder. Aitken 20. yüzyılın çözümlenmesinde sonsuz biçimde titreşen şehirli enerjiji görselleştirir. (s. 32)

Doug Aitken ve Kamusal Alanda Ürettiği Video Enstalasyonları

Doug Aitken'in mekâna özgü yapmış olduğu eserler, kamusal alanda yapılan video enstalasyonlarının en nitelikli örneklerindedir. Sanatçının eserlerinde, bugün video sanatı alanındaki tüm sanatsal, biçimsel ve teknik özellikler ile kuramsal alanın bir arada sentezlemiş olması ve aynı zamanda bu eserlerin temelinde kamusal alan ve mekâna özgü enstalasyon fikrinin bulunması, tüm bu örnekleri bu başlık altında değerlendirmeyi uygun hale getirmektedir. Sanatçı insan-kent-doğa üçlemesinin çerçevesinde, gizli kalmış olan nesne-mekân-öge üçlemesi ile ilgilenmeye devam etmiş, ancak biçim ve içerik açısından izleğine sadık kalsa da ürettiği *mekâna özgü yerleştirme* eserleri ile sunum biçimleri açısından değişik bir yol izlemiş ve bu sayede çalışmalarına bir anlam katmanı daha eklemiştir.

Sanatçı *Uyurgezerler* isimli eserini, 2007 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi dış duvarlarında sergilenecek biçimde tasarlamıştır (Görsel 3). Klaus Biesenbach ve Creative Time ile iş birliği yapan sanatçı, 8 farklı projeksiyondan yayınlanan görüntüyü, sokaktan geçen insanların izleyebileceği şekilde müzenin dış duvarlarına yansıtmıştır (Aitken, 2007).



Görsel 3. Doug Aitken, *Uyurgezerler*, 2007, 12''57', videodan görüntü (Aitken, 2007)

Taylor'un (2007) aktardığı üzere, sanatçı, eserinde New York şehrinin beş farklı ilçesinde yaşayan beş farklı kişinin hayatını kayda alır. Aitken izleyicinin, eserde yer alan sanatçıların hayatlarına tanıklık etmesini istemektedir. Her ne kadar eserde yer alan sanatçılar, senaryo gereği üstlerine düşen rolleri oynasalar da eserin gösteriminin yapıldığı kentte yani New York'ta ve kendi mekânlarında kaydedilmişlerdir. Bu noktada, kişilerin sanatçı kimliklerini dikkate almayan izleyici, onları kendileriyle aynı mekân ve aynı atmosferi paylaşan yabancılar gibi izlemeye başlar. Kent yaşamını ve insanı odağına aldığı bu eserde sanatçı, 24 saat yaşayan ve ışıl ışıl olmasına rağmen bir kentin sakinlerinin metropol hayatındaki yalnızlığına dikkat çekmeyi istemiştir (Vimeo, 2011).

Sanatçının bir diğer dış mekân video yerleştirmesi *Göç* isimli eserdir (Görsel 4). Eser, 2008 yılında Carnegie Uluslararası Gösterimleri organizasyonunun 55. yılı için üretilmiştir (Aitken, 2008). Bu eserde Kuzey Amerika'daki vahşi yaşama özgü hayvanlar, göç yolları üzerindeki boş ve ıssız otel odalarında görüntülenmiştir (Wikipedia, t.y.).

Kısa sekanslardan oluşan video eserinde sanatçı, bahsi geçen Kuzey Amerika göçmen hayvanlarını boş motel odalarına yerleştirerek görüntülemiştir (Aitken, 2008; 2016a). Otel odasının içerisindeki küvet, buzdolabı vb. gibi farklı bölümlerde, kunduz, bizon, baykuş, geyik vb. gibi farklı vahşi hayvanları görüntüleyen sanatçı, insan yapımı bir mekân ile doğal yaşamı iç içe görüntüleyerek göç olgusuna dikkat çekmeye çalışmıştır:

Çalışma, Pittsburgh ve çevresindekiler de dâhil olmak üzere, Amerika Birleşik Devletleri genelinde, insan hareketliliğini, ilerlemesini ve batıya doğru genişlemeyi simgeleyen yol kenarındaki motel odalarında çekildi. Geçici alanlar birbirinin yerine kullanılabilir ve net bir yer duygusu sağlamaz. Yabancı ama tanınabilir bir

çevreye taşınan izleyiciden, kendi türümüzün doğal çevreyi ihlal etmesi üzerine ustaca düşünmesi istenir. (Anonim, 2020)



Görsel 4. Doug Aitken, *Göç*, 2008, 24''28', videodan görüntü (Aitken, 2008)

Tarih boyunca ekonomik, siyasi veya sosyal olgulardan dolayı gerçekleşmiş olan göçler, insanlığın bugün geldiği noktada çevresine yaptığı etkiler üzerinden doğal yaşamı da etkilemektedir. Sanatçı, ele aldığı insani göç olgusunun üzerine vahşi yaşamı da ekleyerek bu meseleye dikkat çekerken, aynı zamanda ekoloji meselesi üzerinde de mesajlar vermek amacındadır.

Aitken'in birçok kez müze ve galeri ile ortak ve mekâna özgü olarak yaptığı eserlerine bu çalışmada daha önce yer verilmişti. *Şarkı 1* isimli eser de bu kategorinin içinde yer verilebilecek bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 5). Sanatçı, Hirshorn Müzesi ve Heykel Bahçesi için yaptığı dış mekân film yerleştirmesini, müzenin kubbesinin iç bükey yüzeyi yerine dış bükey yüzeyine 360 derece izlenebilecek şekilde tasarlamıştır (Aitken, 2012). 11 adet yüksek çözünürlüklü projeksiyondan yansıtılan eser, bu sayede müzenin dışarısından izlenebilmektedir, ancak silindirik mimari yapının geniş olması sebebiyle izleyici, tüm eseri bir noktadan bakarak izleyemez, mekânın çevresinde dolaşmak zorundadır ve her seferinde farklı parçalar peşi sıra gelerek farklı anlamlar ortaya çıkarır:

Aitken'in "çağdaş gerçekliğin bir yansıması" olarak değerlendirdiği bu çalışma, müze binası ile kentsel çevresi arasındaki ilişkiyi değiştirdi. "Bina bazen vurgulanıyor ve bazen de sanat eserinin içeriğinde tamamen kayboluyor" diye yazdı. Bu son anlarda yapı, döner, yükselir ve yeni biçimlere dönüşerek sinemasal alana geri çekilir. (Anonim, 2012)

Videonun gösterimi sırasında, Aitken'in yine birçok eserinde olduğu gibi, müzik önemli bir rol üstlenmektedir ve The Flamingoes'un 1959 tarihli *I Only Have Eyes for You* isimli pop müzik parçası, sekanslar değiştiğinde bir tema şarkısı olarak filme eşlik etmektedir:

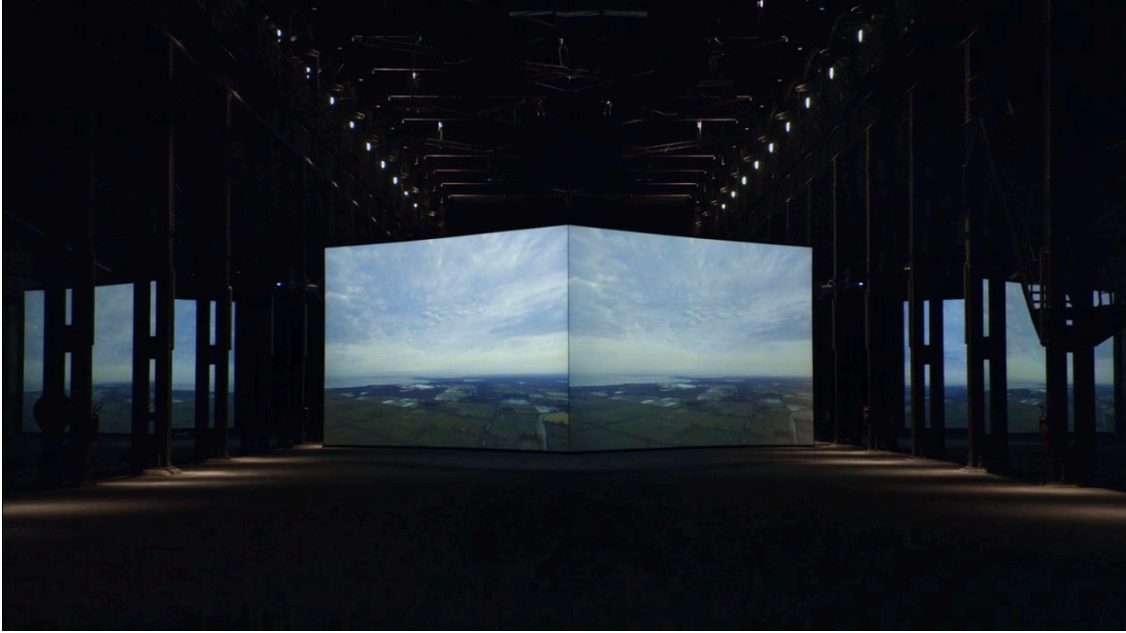
Performans ve çevre arasındaki etkileşim, yalnızca filmin kurgusal alanında değil, aynı zamanda izleyiciyle fiziksel alanda da sanatçının temel ilgi alanlarından biridir. SONG 1 çağdaş durumun bir keşfi olduğu için, Aitken bu vizyonu gerçekleştirmek için oyuncu Tilda Swinton gibi tanınmış kişiliklerden gelen katkılarla geniş bir sanatçılar kesiti kullandı; Los Angeles punk grubu X'ten müzisyen John Doe; avant-folk şarkıcısı Devendra Banhart'ın yanı sıra sokak dansçıları, yeraltı gruplarının üyeleri, gospel şarkıcıları ve bir dizi başka oyuncu olmayanlardan. Aitken, SONG 1'i, 1934'te yazılmış ve ultra minimal bir arzu ve özveri ifadesini unutulmaz bir kompozisyonla birleştiren bir pop standardı olan "I Only Have Eyes for You" etrafında yapılandırdı. Şarkının evrenselliğini vurgulamak için, LCD Soundsystem'den Beck, James Murphy, Banhart, Mountains, CFCE, High Places, No Age ve Şanslı Ejderhalar dâhil olmak üzere stilistik olarak farklı bir müzisyen grubu tarafından SONG 1 için özel olarak onlarca versiyonu oluşturuldu. SONG 1 sürekli bir deneyimdi; kimsenin onu aynı şekilde iki kez algılaması pek olası değildi. Tek bir noktadan bütünüyle görülmesi imkânsız olan eser, farklı görselleri ve ilgili ses karışımının parçalarını deneyimlemek için izleyiciyi etrafında dolaşmaya zorladı. (Anonim, 2012)



Görsel 5. Doug Aitken, *Şarkı 1*, 2012, 24''13', videodan görüntü (Aitken, 2012b)

Bu noktada sanatçının, görsellik, sunum biçimi ve müzik birlikteliğini kullanmasının birkaç farklı amacı olduğu söylenebilir. Öncelikle ele aldığı içeriğe bakmak gerekmektedir. Sanatçı, diğer eserlerinde olduğu gibi senaryo çerçevesinde rol verdiği oyuncularının, gündelik sıradan aktiviteler yaparken görüntülenmesini sağlayarak, izleyicinin ilk planda onlarla yabancılaşmasını ve kendini hikâyeye teslim etmesini amaçlamıştır. Sanatçı, farklı rolleri üstlenen figürlerini, bir stüdyoda, bir atölyede veya bir fabrikada görüntülemiştir. Aitken bu şekilde, sanatsal anlatılarda Rönesans'tan günümüze kadar olan süreçte, sıradan insanların gündelik hayatlarına yapılan vurguya işaret etmektedir. Kullanmış olduğu müzik parçası ile bu durumun altını çizirken, diğer yandan video sanatının çıkış amacı olan kitle iletişiminin eleştirisini de yapmaya çalışmaktadır. Daha önce Viyana'da bulunan Secession Müzesinin üzerine göz görüntüsü yansıtarak *panoptikon* kavramını eleştiri odağına alan sanatçı, yine aynı şekilde silindir bir yapının çevresinde dönen görüntülerle kitle iletişiminin *gözetlemeci* tavrına işaret etmektedir. Ancak burada, bahsi geçen diğer video enstalasyondan farklı olarak,

gündelik hayatın yansıtılması ve bu görüntüleri izlemek için izleyicinin yapının etrafında dolaşmasının gerekiyor olması ile, iki eserin mesajı birbirinden ayırır. Sanatçı, sıradan insanların hayatına dikkat çekmek istemektedir. Aynı zamanda bu insanların hayatları ile müzenin üzerindeki görüntü ve mimari yapıyı sırasıyla öne çıkararak bunların arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırır ve her birine ayrı ayrı önem atfeder.



Görsel 6. Doug Aitken, *Başkalaştırılmış Dünya*, 2012, 50'', videodan görüntü (Aitken, 2012a)

Sanatçının bir diğer mekâna özgü video enstalasyonu *Başkalaştırılmış Yeryüzü* isimli eseridir (Görsel 6). Bu video enstalasyonu az önce bahsi geçen eserlerden farklılık göstermektedir. Bu eser de diğerleri gibi, göz önünde bulunmayan, sanatçının önem atfetmek istediği, insan-kent-doğa ilişkisini eksene alan ve mekâna özgü olarak değerlendirilebilecek bir video enstalasyon örneğidir. Sanatçının sözleriyle, bu eser, Camargue coğrafyasına odaklanan zamansal kesitler, fiziksel peyzajı neredeyse holografik bir hale getirerek bir dizi anıtsal görüntü oluşturmaktadır (Anonim, 2012).

Sanatçı, Fransa'nın Arles kentindeki Parc des Ateliers'in hangarı andıran büyük sergi salonunda 12 farklı dev projeksiyondan yansıtılan görüntü ile izleyiciye bu bölgenin doğal, kültürel, kentsel dokusunu yansıtır ve ziyaretçileri bölgede yeniden bir keşfe davet eder (Himelfarb, 2012). Bu eser, elektronik çağın yeryüzü sanatı olarak nitelendirilmektedir (Aitken, 2012a).

Aitken, mekâna özgü bir yerleştirme yaptığı kadar, aynı zamanda izleyiciyi eserin tümünü izleyebilmesi için aynı *Elektrik Dünya* eserinde olduğu gibi projeksiyon perdelerinin etrafında ve içerisinde gezinmesini ister. Bu eylemin sonucunda ve aynı zamanda bu eser için üretilen ve sadece Camargue bölgesinde işlevli olan bir akıllı telefon uygulaması sayesinde eser interaktif bir hal alır, her sekans izleyici tarafından aynı sıra ile izlenemez, dolayısıyla farklı parçalar art arda geleceğinden eserin anlamı sürekli değişmektedir. Dolayısıyla, izleyicinin içinde bulunduğu bölge ve deneyimlediği eser arasında sürekli devingen bir iletişim kurmasını sağlar. Aynı anda izleyicinin bu mekâna

ile ilgili geçmiş tecrübeleri ve bu izleme deneyimine dayalı olarak da eserin anlamı devamlı değişmektedir:

Sanat eseri, gerçekten bağlantılı bir multimedya deneyimi olarak tasarlandı. Yapıt kendi mimarisini ve buna bağlı olarak kendi peyzajını ürettiği için, Doug Aitken aynı zamanda çalışmanın "kendini yeniden yapılandırabileceği ve içeriğinin sürekli değişebileceği" bir 'Altered Earth' formu geliştirmiştir. Seyircinin bu manzarayla etkileşime girebileceği ve 'her karşılaştığında onunla yeni bir diyalog kurabileceği' bir araç olarak dijital uygulama 'Altered Earth' kavramına yol açan düşünceydi. (Aitken, 2012a)



Görsel 7. Doug Aitken, *Ayna (Sürekli Döngü)*, 2013, videodan görüntü. (Aitken, 2013)

Ayna, Seattle Sanat Müzesinin dış duvarlarına yerleştirilmiş olan devasa boyutlarda bir LED ekranda, sanatçının 5 yıl boyunca Seattle ve çevresinden elde ettiği görüntüler ile oluşturulmuştur (Görsel 7). Bir bilgisayar programına bağlı biçimde, kendi çevresinde değişen; trafik, insan yoğunluğu, hava durumu, güneş ışığının parlaklığı vb. gibi koşulların ilerleyişine göre farklı hassasiyet katmanlarının arasında değişen görüntüleri, sırasıyla yayımlayacak şekilde programlanan bir video haritalandırma eseridir (Aitken, 2013a).

Sanatçı *Ayna* eseri ile çevresel koşullara bağlı olarak, bir müze binasını, gerçek zamanlı biçimde değişebilen görüntülerle yaşayan bir yapıya dönüştürme niyetinde olduğunu belirtmiştir. Bu eseri kentsel bir yeryüzü sanatı olarak tasarlayan sanatçı, şehrin görüntülerini yine şehrin ritmi ve koşulları çerçevesinde tekrar şehre yansıtan bir ayna olarak kullanmıştır:

Eser öyle bir şekilde var olacak ki, kimsenin eserin tamamını görebileceğini sanmıyorum. Ben de bunun peşindeyim. Bu meydan okumayı seviyorum. Toprak işleri yapan insanların mirasıyla ilgilenmeye başladım- Michael Heizer, Robert Smithson, James Turrell gibi insanlar- onların parçaları daha çok izleyicinin yaşamadığı yerle ilgili. O heykel veya buluşla karşılaşmak için o uzak yere ulaşma yolculuğuna çıkıyorlar. *Ayna* ile, oradaki manzarayı kullanma fikriyle daha çok ilgilendim. (Anonim, 2013)

Sanatçı, Amerika'nın büyük endüstri kentlerinden biri olan Seattle'nın sosyal ve kültürel açıdan kozmopolit yapısına bir ayna tutmaktadır. Müzenin yüzeyi öncelikle

şehrin gizli kalmış kahramanlarını ön plana çıkarmış, bunu sunarken de etrafında meydana gelen fiziksel koşulların değişimine göre kurgusunu devingen hale getirmiştir. Binanın yüzeyindeki görüntüler aynı sırayla ekrana gelmez, dolayısıyla görüntüler hiçbir zaman kendini tekrar etmez, sekanslar devamlı yenilenir -aynı hava şartları ve eseri izleyen seyircilerin yorumları gibi- zaman içinde anlamını geliştiren ve yaşayan bir sanat eseri ortaya çıkmıştır.

Sonuç

Sanatçı, bu çalışmada yer alan eserlerinden de anlaşılacağı üzere, insan, kent ve doğa arasındaki ilişkilerini ve etkileşimlerini merkeze almıştır. Aitken, Rönesans sanatçısına benzer bir mantıkla, sıradan insanların gündelik hayatları ile ilgili konulara yönelmiş, ya da bu insanların hayatında büyük önemi olan ancak gizli saklı kalmış hikayeleri ele almak istemiştir. Video sanatı çerçevesinde başlayıp, çağdaş sanatın tüm sunum biçimleri ile ilgili arayışlarına devam etmiştir. Sanatçının ele aldığı hikayeleri ve bu hikayeleri ele alış biçimlerini ortak bir noktaya taşıyan durum ise bunların tümünü video ve fotoğraf ile oluşturmasıdır. Bu araçları kullanmadığı eserlerinde ise, yine bu araçların kullanımından ötürü ortaya çıkmış kuramları eserlerinin merkezine taşımaktadır. Aitken bu yolla, bir yandan ele aldığı hikâyeleri izleyici ile paylaşırken diğer yandan da kitle iletişim aygıtlarının işlevlerini ve durumlarını sorgulamaktadır.

Sanatçının eserlerindeki özellikleri özetleyecek olursak; video, fotoğraf, video enstalasyon, haritalandırma ve enstalasyon üreten sanatçının eserlerinde, içeriği destekleyecek armoni ve ritim çerçevesinde üretilmiş bir ses veya çoğunlukla bir müzik parçası bulunmaktadır. Kent görüntülerini veya banliyö yapılarını eserlerinde kullanır veya baştan inşa eder, bu çerçevede eserlerini mimari bir ögenin parçası olarak tasarlar. Kent yaşamı, insan ve doğa karşılaşması merkezdedir. Gündelik yaşam, sıradan karakterler veya gizli kalmış hikâyeler senaryolarında başrolü oynarlar. Belirli bir dönemden sonra *mekâna özgü* olarak ürettiği eserlerinde de aynı şekilde, eserin üretildiği kent, mekân ve onun öznelere eserinin merkezinde yer alır. Mekâna özgü eserleri çevresiyle iletişim halindedir; izleyicisini, eseri farklı noktalardan izlemeye teşvik eder veya izleyicisinin içinde bulunduğu ortamdan etkilenmesine olanak tanır. Tüm bu özelliklerden dolayı, izleyicinin karşısına anlam açısından sürekli olarak devingen bir eser çıkmaktadır. Postmodern, fluxus ve çağdaş sanat pratiklerinin hedef aldığı gibi, sanatçının amacı didaktik bir biçimde doğruyu öğretmek değil, çevrede olup biteni öznelere ile yansıtıp yorumlamak ve bunlarla birlikte yeni bir anlam, yeni bir düşünce üretmektir.

Televizyon kültürünün ve video sanatının narsistik ve voyöristik yapısı Aitken'in eserlerinde oldukça yoğun biçimde görülmektedir. Kamera izleyicisini takip etmektedir ve onu devamlı kaydetmektedir. Bir optik heykel enstalasyonu veya bir video enstalasyon olarak ona devamlı bir ayna tutmaktadır. Görsel olarak sanatçının tüm eserleri, basılı, hareketli veya nesnenin mekâna yerleştirilmiş hali olsun, hem teorik hem de pratik olarak lens tabanlı görsel üretme biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Bu durumu, sanatçının eserlerinin merkezinde yer alan video sanatı mümkün kılmaktadır. Sanatçı, video

sanatının farklı sunum biçimlerini -heykel, enstalasyon, performans vb.- kullanarak, mesajını akıcı biçimde aktarmayı başarır. Eserlerinde yer alan oyuncular, sadece senaryo gereği var olan karakterler değil, aynı zamanda yerleştirme mekânı ve bu mekânın sakinlerinin genel bir temsilidir. *Uyurgezerler* ve *Şarkı 1* eserlerinde, bu şekilde izleyiciyi eserine dâhil eden sanatçı, *Ayna* eserinde izleyiciyi interaktif biçimde esere katar. *Serap* ve *Su Altı Pavyonları* eserlerinde ise izleyiciyi optik illüzyonlar ile direkt olarak esere dâhil etme tercihinde bulunmuştur. Bu yaklaşım, video sanatının erken dönemlerinden bugüne kadar gelen bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle kamusal alana yerleştirilen eserlerde, mekânın doğal ya da yapay tüm çevresel unsurlarını ve aynı zamanda mekâna dâhil olan bireyleri merkezine alarak, bugünün hayat anlayışını ve dünya görüşünü, onun içerisinde var olan kültürü, kitle iletişimini ve tüm bunların ortaya çıkardığı sonuçları analiz etmekte ve tarafsız bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu noktada, yapılan bu analizin eleştirisini, kullanmış olduğu biçimsel öğelerle eserinin içerisine dâhil ettiği seyircisine bırakmaktadır. Seyirci hem etken hem edilgen biçimde esere dâhil olmaktadır. İzleyici, eseri bir yandan izlerken diğer yandan modern yaşamın bir öge olarak sanatçının ilham kaynağını oluşturmaktadır.

Aitken ele aldığı bu konu ve biçimsel çeşitlilik açısından lens tabanlı üretiminin yanı sıra, farklı yöntemler ve ürettiği anlamsal çeşitlilik ile sanatsal üretimlerine devam etmektedir. Kent yaşamı içerisinde insanın doğaya müdahalesi ve dolayısıyla bunun geri dönüşünün insan üzerinde bıraktığı etki, sanatçının eserlerinin merkezindedir. Biçimsel olarak çoğunlukla lens tabanlı bir üretim biçimini tercih eden sanatçı bazen fiziksel nesneyi eserlerine dâhil etmiş ve bu durum sanatçıyı yeni medya alanında biçimsel, estetik ve toplumsal açıdan işlevsel bir konuma yerleştirip, çağdaş sanatın önde gelen bir figürü haline getirmiştir.

Kaynakça

- Aitken, D. (1997). *Diamond sea* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/diamond-sea>
- Aitken, D. (1999a). *Electric earth* [Video]. Doug Aitken.
- Aitken, D. (1999b). *Electric earth* [Video]. Whitney Museum of American Art. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://whitney.org/collection/works/12729>
- Aitken, D. (2007). *Sleepwalkers* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/sleepwalkers>
- Aitken, D. (2008). *Migration* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/migration>
- Aitken, D. (2012a). *Altered earth* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/altered-earth>
- Aitken, D. (2012b). *Song I* [Video enstalasyon]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/song-1>
- Aitken, D. (2013). *Mirror* [Video]. Doug Aitken.
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/mirror>

- Aitken, D. (2016a, Haziran 4). *Migration (Empire)* [Video]. 303 Gallery. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://www.303gallery.com/news/doug-aitken-migration-empire>
- Aitken, D. (2016b). *Underwater Pavillions* [Heykel]. Parley for the Oceans. <https://www.underwaterpavillions.com/#underwaterpavillions>
- Aitken, D. (2017). *Mirage* [Video]. Doug Aitken. <https://www.dougaitkenmirage.com/mirage#doug-aitken-mirage>
- Anonim. (2012). *About Doug Aitken: Song 1*. The Hirshhorn Museum. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/doug-aitken-song-1/>
- Anonim. (2013). *Mirror*. Seattle Art Museum. <https://art.seattleartmuseum.org/objects/38896/mirror;jsessionid=684A309690E1DEAC5A41A8BDA95FB472;jsessionid=684A309690E1DEAC5A41A8BDA95FB472>
- Anonim. (2020). *Doug Aitken: migration (empire)*. Carnegie Museum of Art. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://cmoa.org/exhibition/doug-aitken/>
- Artun, A. (2010). Manifesto, avangard sanat ve eleştirel düşünce. A. Artun (Ed.), *Sanat manifestoları: Avangard sanat ve direniş içinde* (13-22). İletişim Yayınları.
- Bozkurt, M. (2007). Sanat üretim olarak video. *Sanat Dünyamız*, (104), 114-127.
- Habermas, J. (2004). Kamusal alan. M. Özbek (Ed.), *Kamusal alan içinde* (95-102). HİL Yayın.
- Himelfarb, E. (2021, Ekim 23). *Artist Doug Aitken's 'Altered Earth' exhibition in arles, france*. Wallpaper. <https://www.wallpaper.com/art/artist-doug-aitkens-altered-earth-exhibition-in-arles-france>
<https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/electric-earth>
- Kılıç, L. (1995). Çoğaltım aracından sanat ortamına. L. Kılıç (Ed.), *Video sanatı eleştirel bir bakış içinde* (9-13). HİL Yayın.
- Krauss, A. C. (2005). *Rönesans'tan günümüze resim sanatı*. (D. Zaptıoğlu Çev.) Literatür Yayınevi.
- Martin, S., ve Grosenick, U. (2006). *Video art*. Taschen.
- McLuhan, M. (2005). *Understanding the media*. Taylor & Francis Ltd.
- Meigh-Andrews, C. (2006). *A history of video art: the development of form and function*. Berg Publishers.
- Nancy, F. (2004). Kamusal alanı yeniden düşünmek: Gerçekte varolan demokrasinin eleştirisine bir katkı. M. Özbek (Ed.), *Kamusal alan içinde* (103-132). HİL Yayın.
- Taylor, C. (2007, Ocak 17). *In a first, 'sleepwalkers' lights up moma's facade*. The New York Sun. <https://www.nysun.com/new-york/in-a-first-sleepwalkers-lights-up-momas-facade/46881/>
- Vimeo. (2011). *Doug Aitken: "Sleepwalkers"*. <https://vimeo.com/21051595>
- Vimeo. (2022). *Doug Aitken: "Electric Earth"*. <https://vimeo.com/401617382>
- Wikipedia. (t.y.). *Doug Aitken*. https://en.wikipedia.org/wiki/Doug_Aitken

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Cemal Süreya'nın *Güzelleme* Şiirinde Palimpsestik Ekfrasis Olarak Lev Kuleshov'un "Yaratıcı Anatomi"si

Mehmet Emrah ERKANI¹

Öz

Bu makale Cemal Süreya poetikası odağında, Süreya'nın *Güzelleme* şiirini ve Lev Kuleshov'un farklı kadın oyuncularla yaptığı çekimlerle imgesel bir kadını çizdiği *yaratıcı anatomi* kuramını metinlerarası bir okumayla ilişkilendirmek ve palimpsestik ekfrasis ve onun tesadüflüğüne işaret edecektir. Bu tesadüflüğe işaret ederken öncelikle palimpsest ve ekfrasis kavramları ele alınacak ve açıklanacak, her iki kavramın metinlerarasılıkla olan ilişkileri incelenirken, farklı sanat alanlarındaki benzer bağlara sahip sanat eserlerine de yer verilecektir. Cemal Süreya ve Lev Kuleshov'un sürrealizme olan yakınlıkları ve kurgusallığa yaklaşımları ve sözü geçen iki eser arasındaki dolaylı ilişki palimpsest ve ekfrasis kavramları üzerinden kurulmaya çalışılacaktır. Kurulacak olan bu bağların kimi zaman silik ve dolaylı olarak karşımıza çıkması bahsedilen ilişkinin palimpsestik oluşundan kaynaklanmaktadır. Nihai olarak okurun birikimleriyle şekillenmiş belleğinin benzer rastlantısallıktaki deneyimlerini, farkındalık halinde tekrar gözden geçirmesi, terimsel ve çağrışımsal ilerleyen makalenin poetik ve ikincil amacıdır. Bundan dolayı zaman zaman bile isteye söyleşimci bir dile, bazen de şiirsel kelimelere yer verilecektir. Kuleshov'un gerçekleştirdiği çekim bir yangında yok olduğundan yönetmenin notlarına dayanılarak yapılmış bir reproduksiyon görsel referans olarak kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cemal Süreya, Lev Kuleshov, İmge, Palimpsest, Ekfrasis

Lev Kuleshov's "Creative Anatomy" as a Palimpsestic Ekphrasis in Cemal Süreya's Poem *Güzelleme*

Abstract

This article centered on the poetics of Cemal Süreya, and aims to point to palimpsest ekphrasis and its fortuitousness with an intertextual reading of the poem "Güzelleme" by Süreya and Lev Kuleshov's theory of *creative anatomy*, in which both draw an imaginary woman with close-up shots of different actresses. While pointing out this coincidence, first of all, the concepts of palimpsest and ekphrasis will be discussed and explained. Cemal Süreya and Lev Kuleshov's closeness to surrealism and their approach to fiction, and the indirect relationship between the two works mentioned above will be tried to be established through palimpsest and ekphrasis. The fact that these ties to be established sometimes appear indistinct and indirect is due to the palimpsestic nature of the aforementioned relationship. The poetic and secondary purpose of the article, which proceeds as a terminology and associative, is that the reader's memory, which is ultimately shaped by his accumulations, reconsiders his experiences of similar randomness, in awareness. The reader's mindful review of his/her memory shaped by similar random former reading experiences, is the poetic and

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-0937-1257, emrah.erkani@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 11 Nisan 2022, **Kabul Tarihi:** 24 Haziran 2022

secondary purpose of the article, build on a terminological and associative flow. Therefore, even from time to time, a conversational language and sometimes poetic words are included.

Keywords: Cemal Süreya, Lev Kuleshov, Image, Palimpsest, Ekphrasis

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren göstergebilimin önem kazanmasıyla 1960'larda dilbilimde metinlerarasılık kavramı ortaya çıkmıştır. İlk olarak göstergebilimci Julia Kristeva tarafından 1967'de bir makalede kullanılan metinlerarasılık (Ekiz, 2007, s. 124), tüm metinlerin kendilerinden önceki metinlerin bir devamı niteliği taşıdığını ve tüm şiirlerin tek bir şiirin devamı olduğunu savunur (Aktulum, 2000, s. 217). Bununla beraber metinlerarasılık kavramının kökünün Mihail Bakhtin'in söyleşimciliğidir (diyaloji). Bakhtin de dilin yaratıcılığının söyleşimcilikten kaynaklandığını ve her sözün kendinden öncekinden üretildiğini ileri sürer (Şengül, 2012, s. 42). Metinlerarasılık bu bağları incelerken bunu fiziksel sebeplere de dayandırır. Özellikle üretim zorluklarından dolayı parşömenin çok değerli olduğu dönemlerde, daha çok bilimsel metinlerin yüzeyinden silinip, parşömenlerin yeniden kullanılmasından ismini alan palimpsest, "yeniden kazanmış" anlamına gelen Yunanca *palimpsestos* kökenlidir. Mevcut yazının silinme yöntemleri parşömenlerin cinsine ve döneme göre değişiklik göstermektedir. Yıkama ve yıpratma gibi metotlardan, sütle beyazlatmaya kadar farklı yöntemlerle metinler tirşeden silinirken paradoksal olarak aynı zamanda korunmaktadırlar (Dillon, 2016, s. 27). Katmanlaştırma süreci ile ortaya çıkan palimpsest doğası gereği rastlantısaldır ve metinlerarasılığın da kaynağıdır (Aktulum, 2000, s. 222). Farklı disiplinlerin kesişme noktasıdır ve disiplinlerin ilişkisellikleri de palimpsestin yapısına göre tanımlanır. İlk örnekleri milattan önceye dayanan palimpsestin metaforik bir terime dönüşmesi Thomas De Quincey'nin 1845'de yayımladığı *The Palimpsest of the Human Brain* başlıklı yazısıyla başlamaktadır (Dillon, 2016, s. 13). Silikleşen hafızamızdaki anılarımızı zaman içinde yeniden yazan beyin De Quincey'e göre doğal ve güçlü bir palimpsesttir (De Quincey, 1845/2018, s. 55). Lev Kuleshov'un ve Cemal Süreya'nın ilk bakışta *birbirleriyle bağlantısız* gibi görünen yaratıları/üretimleri arasındaki ekfrastik ilişki De Quincey'nin icat kelimesiyle, palimpsestin *involved* yani grift, birbiri içine geçmiş ve ayrışamayan örüntüsüne işaret etmektedir (Dillon, 2016, s. 16). Bundandır ki hafızamızın bizi yanıltması, kimi zaman silinenlerin izlerinin üstüne yeni hafıza kurguları oluşturmamızdır. Kimi zaman da çok severek sakladığımız bir anın boşluklarını onu daha da güçlendirerek tamamlar, onu bir mutluluk imgesine dönüştürürüz. Aynı düzenlemeyi istenmeyen anlar için de kullanırız. Bellek, bazen *rastlantı sonucu art arda gelen*, farklı zamanlarda yaşanmış hatıraları birbirine ekleyerek veya birinin diğerine nüfus etmesine izin vererek bir anlamda kendi palimpsest sürrealizmini yaratır (Aktulum, 2000, s. 219).

Palimpsest, metinlerarası üretimlerde farklı şekillerde kendini göstermektedir. Sanatçı yeni bir sanat eseri üreteceğinde önceki edimlerini, biriktirdikleri ve üst üste getirdikleri arasında bu bağlantılar kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı olarak kurulurlar. Bundan dolayı bir sanat eserinin farklı bir sanat dalında gerçekleştirilen başka bir üretimin kaynağı olması, onu etkilemesi palimpsest bir bağlantıdır. Böylece iki sanat eseri arasında kimi zaman ayan beyan, kimi zaman da çok uzak ancak incelendiği zaman ortaya çıkan bağlar söz konusudur. Bu anlamıyla palimpsest üretimlerin görselden yazına yönlü örnekleri daha spesifik bir terim olan *ekfrasis* ile adlandırılır.

Makale Rus sinema kuramcısı Lev Kuleshov'un gerçekleştirdiği *yaratıcı anatomi* isimli kurgu deneyi ve Cemal Süreya'nın *Güzelleme* isimli şiirini, palimpsest bir

okumayla ilişkilendirmeyi hedeflemektedir. Metinlerarası bir okuma yöntemi olarak palimpsest ve disiplinlerarası bir üretim yöntemi olarak ekfrasis kavramlarının nasıl kullanıldıklarına değinilecektir. Makalenin sınırları ve amacı göz önünde bulundurularak palimpsestin yapısına ve doğası gereği rastlantısal oluşuna; ekfrasisin sınıflandırılmasına ve farklı kullanımına yer verilecektir. Kurulacak bağın netleşmesi adına şiirden resme ve sinemaya doğru çalışan ekfrasislerden örnekler incelenecektir. Daha sonra palimpsest bir okumayla iki sanatçının üretimleri arasında ekfrasisin varlığından bahsedilebileceği gerekçelendirilecektir. Bu gerekçelendirmede her ikisinin de imgeye yaklaşımlarının ve çağdaşları olsun olmasın ilgi duydukları ve etkilendikleri sanatçıların onlardaki çok katmanlı izlerin altı çizilecek ve metinlerarası bir okumayla ilerlenecektir. Bu okumada *yaratıcı anatomi* deneyinde ve *Güzelleme* şiirinde zaman, mekân ve figürün işleyişleri karşılaştırmalı olarak ele alınarak palimpsestik ekfrasisle işaret edilecektir.

Disiplinlerarası Bir Üretim Yöntemi Olarak Ekfrasis

Ekfrasis Yunanca *ek* ve *phrazien* sözcüklerinden oluşmaktadır ve “detaylıca söylemek” anlamına gelmektedir. Türkçeye “resim betim” olarak tercüme edilmiş olan *ekfrasis*, birçok farklı tanımı olmasına karşın Heffernan’a göre (1991) “...eğer bir tanım yapılacaksa tanımın bir edebiyat türünü tanımlayacak kadar keskin olması gerekir. Heffernan’ın tanımıyla ekfrasis grafik temsilin sözlü temsilidir” (s. 299). Ekfrasis, makalenin amacı ve sınırları göz önünde bulundurularak, zaman içinde sanatçılar ve kuramcılar tarafından şekillendirilmiş dar(altılmış) anlamıyla “görsel sanatların şiirsel tasviri” olarak ele alınmıştır (Ulu, 2010, s. 6). Homeros’un Aşil’in kalkanını tasviri ilk ekfrasis örneği olarak kabul edilir. Homeros’un sözü edilen bu detaylı tasvirinde, Tanrı “işlemeli, büyük ve sağlam bir kalkan yapmaya” koyulur (Homeros, 2013, s.421-422). Görme engelli olduğu söylenen Homeros’un (Anar, 2015, s. 31) aslında var olmayan bu kalkanı tasviri gibi, Kuleshov da makalenin sinemasal örneği olan *yaratıcı anatomi* deneyinde aslında var olmayan bir kadını oluşturmuştur. Başka başka kadınların bedenlerinin en güzel yerlerinden mürekkep imgesel bir kadın yaratır. Bununla beraber Simonides’in şiir ve resim arasında kurduğu ilişki, Horatius’un (2005) *Ars Poetica*’sında *ut pictura poesis* olarak geçmektedir. “Resim” olduğu gibi, aynı zamanda “şiir” olarak da tercüme edilebilecek *ut pictura poesis*, “resmi anımsatan şiir” anlamı da taşımaktadır. Gücünü anlatıcının üslubundan alan ekfrasis, Latince *descriptio*, İngilizcede ise *description* olarak geçmektedir (Anar, 2015, s. 25). *Description* Türkçede hem *tasvir* hem *tarif* olarak karşılık bulsa da *tarifin* nispeten kesinlik gerektiren durumlarda (yol tarifi, yemek tarifi, eşkâl tarifi vb. gibi) kullanılması; *tasvirin* ise anlatıcının yorumunu barındırmasından, görselden tercüme etme ve yeni bir imge oluşturma eylemi olmasından dolayı bu makalede yer yer Arapça kökenli *tasvir* kelimesi kullanılmıştır. Tasvir, görülmüş olanı resmetmek, canlandırarak aktarmak veya sözle anlatmak ihtiyacı duyulduğunda kullanılan zengin kapsamlı bir kelimedir. Köken olarak resimleme ve suretini çıkarma anlamlarına da gelen *tasvir*, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “edebiyatta betim, halk ağzında resim” olarak açıklanmaktadır. Ekfrastik yaratı, görsellik ve sözellik arasında diyalektik bir bağ kurmaktadır. Bu bağla yeniden şekillenen imge için farklı bir uzam-zaman ilişkisi işlemeye başlar. Şair yeni bir anlam oluşturmak üzere kurduğu yapıda, zamanı ve uzamı sözcüsünün ihtiyacı doğrultusunda kurgulayabilir.

Laura Mareike Sager’in, ekfrasisin metinlerde ve filmlerde, resmin kullanımı üstüne olan kitabında belirttiği gibi kuramcıların ekfrasisleri sınıflandırmak için farklı yaklaşımları bulunmaktadır. Örneğin John Hollander ekfrasisleri içerik ve tarihi açıdan sınıflandırırken, Gisper Krantz birçok değişkene dayandırdığı son derece kompleks bir

sınıflandırma önerir (Sager, 2008, s. 38). Sager'in en detaylı ekfrasis sınıflandırmalarından biri olarak nitelendirdiği Valerie Robillard'ın yaklaşımı ise açık temsillerden ince göndermelere kadar çeşitlilik gösteren ekfrasisleri kategorize etmek için temelde iki parçalı bir yapı kullanmaktadır. Robillard ekfrastik çalışmaları "bariz bir şekilde görülebilir ve hemen göze çarpmayan" olarak iki ana başlığa ayırmaktadır (Sager, 2008, s. 40).

Robillard'ın sözünü ettiği bariz bir şekilde görülebilen ve görselden şiire yönlü doğrudan ekfrasis için, ressam İbrahim Balaban'ın *Bahar*, *Mapushane Kapısı* ve *Harman* adlı üç tablosu için Nazım Hikmet'in yazdığı üç şiir güçlü bir örnektir. Aynı zaman dilimini ve uzamı paylaşmış olan Balaban ve Nazım'ın eytişimsel ilişkilerinin de bir yansıması olmalarından kaynaklanmaktadır. Nazım ve Balaban arasında sadece sanat eseri üstünden kurulan tek yönlü bir ekfrastik ilişki yoktur. İki sanatçı hayatlarının bir bölümünde aynı hapishanede kalmış ve bu süreçte usta çırak ilişkisi kurmuşlardır. Bu üçlemeden *Bahar* tablosu Nazım'ın şiirinde söze dönüşürken duyuların ve hislerin devreye girdiğine şahit oluruz. Nazım, "İşte dağlar / Hem de *mavi* hem de *serin*" diye tabloyu tasvir ederken renklerin onda yarattığı hisleri de eksik etmez. Nazım'ın şiirinde tablodaki dağlarda yaşayan hayvanlar, insana söylenmek istenenlere dönüşmektedir. Tablodaki her bir ögeyi tek tek işlerken onlara anlamlar yükler ve dünyaya dair görüşlerini katmayı da eksik etmez. "Kendi içinde duymadın mı sen / aç kurdun öfkesini sabah vakitleri?" diye sorarken dünya görüşünü de katar ve "insanın sesinden, ateşten uzak" derken de insanın yıkıcılığını ateşle anlatır. Bu metaforlar ile şiir tablonun düz bir tasviri olmanın ötesine geçmekte ve zenginleşmektedir. Homeros'un kalkan tasvirinde yaptığı gibi Nazım da resimdeki figürlere hareket ve duygu yükler, öğeleri canlandırarak anlatıyı aynı resimsel zaman diliminde geçen olaylara dönüştürür. Böylece şiir ve resim ilişkisinden kaynaklanan ekfrastik yaratımlarda resimlerin kelimelerle hareket kazanması ve sahne betimlemelerine dönüşmesi sinemasal bir anlatıyı çağırır.

Sinemada Ekfrasis ve Zerkalo Örneği

Sinemanın ortaya çıkışıyla ekfrasisin kullanımı daha da çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir. Sinemada ekfrasisin kullanımı için Sager'in sınıflandırmasına başvurmakta fayda vardır. Sager'e göre (2008), edebiyat ve film arasındaki ilişkide dört tür ekfrasisten bahsedilebilir: niteleyen ekfrasis, betimleyen ekfrasis, yorumlayan ekfrasis ve dramatik ekfrasis (s. 44). Niteleyen ekfrasis ile edebi eser veya resim kimi zaman sahenin fiziksel bir parçası, kimi zaman da renk, ışık, valör gibi yansımalarla kompozisyonun kendisi olarak sinemada yer alabilmektedir. Betimleyen ekfrasisler genelde yorumlayan ekfrasislerle birlikte kullanılmaktadırlar ve sanat eserinin üzerine karakterlerin yorum yapmaları veya eseri betimleyici bir diyalog kurmaları ile gerçekleşmektedir. Dramatik ekfrasis ise bu sınıflandırmada en güçlü ve dolayısıyla *enargeia* olarak en yüksektir. Sinema, görsel sanatlar ve yazın alanları dramatik ekfrasis anlamında zengindir. Dramatik ekfrasisin kullanımıyla karakterler kaynak metnin veya resmin ötesine taşınmakta, ek anlamlar yüklenmesiyle mizansen etkilenmekte, dramaturjik yapı şekillenmektedir. Kimi zaman uygulanan yöntemler aynı anda bu sınıflandırmanın birkaçının tanımına uyabilir (Sager, 2008, s. 44). Hem Sager'in dramatik ekfrasis hem de yukarıda örneklendirdiğimiz Robillard'ın bahsettiği bariz bir şekilde görülebilen ekfrasis tanımlarına uyan açıklayıcı bir örnek olarak Andrey Tarkovsky'nin *Zerkalo* filmi gösterilebilir.

Tarkovsky, kendisiyle yapılan söyleşilerden oluşan *Şiirsel Sinema* adlı derlemede, kendini metaforik olarak ifade etmeyi tercih ettiğini dile getirerek şiirsel sinemadan yana

olduğunu; şiir ve sinemanın ortak noktasını gerçek dünyanın yeniden düzenlenmesi olarak gördüğünü söyler (Tarkovsky, 2009, s.108). Tarkovsky kendini şiirsel sinema akımı içinde gördüğünü ifade ederken bunun gerekçesi olarak retorikinin mantıksal bağlantılar izlememesini gösterir (Tarkovsky, 2009, ss. 3-4). Tarkovsky'nin yakalamak istediği, gerçeklerle yüzleştiğinde *yerle bir olan hafızanın şiirselliği*dir. Hafıza ve sinema arasında kurduğu bağ palimpsesttir. Tarkovsky (1989), *Zerkalo*'nun ortaya çıkışını anlatırken, sözleri belleğin palimpsest özelliğine de vurgu yapmaktadır:

Her şeyin ardından doğduğunuz ve yıllardır görmediğiniz evi hatırladığımız haliyle, uzun bir ayrılığın ardından karşılaştığımız gerçek görüntüsü arasında muazzam bir fark vardır. Genellikle hafızanın şiirselliği, orijinalle yüzleşince yerle bir olur. ... Böylece, hafızanın bu özelliklerinden, üzerine olağanüstü ilginç bir film inşa edilebilecek yeni bir çalışma prensibi geliştirilebileceği aklıma geldi. ... Bu daha sonra *Zerkalo*'nun başlangıç noktası oldu. (s. 29)

Tarkovsky şiirle olan ilişkisini kurgusallığın bir adım ötesine taşır ve önemli eserlerinden çocukluğuna dayanan *Zerkalo*'dan başlayarak *Stalker* (1979) ve *Nostalgia* (1983) filmlerinde babası şair Arseny Tarkovsky'nin şiirlerine yer verir. Böylece Nazım ve Balaban örneğindeki gibi, sadece sanat eseri üstünden değil kişisel ilişkilerle de katmanlanan bir dramatik ekfrasis oluşturur.

Tarkovsky belleğindeki çocukluk ve yetişkinlik hatıralarını, Arseny Tarkovsky'nin şiirlerini, aynaların kullanıldığı karşı açılarla ve çocukluk ile yetişkinlik *beni* arasındaki geçişlerde kullanılan yangın sahneleriyle kurgulamıştır. Bu akışkan ve geçişli kurguda Margarita Terekhova, Maria karakteriyle hem annesini hem eski eşi Natalia'yı canlandırır. Aynı karakterde vücut bulan iki kadın arasındaki metamorfoz Maria'nın yalnızlığının ödipal bir anlatısı olan ilk sahnede Arseny Tarkovsky'nin kendi okuduğu şiiriyle başlamaktadır. Böylece şiir kurguda sadece bir ses ögesi olarak kendine yer bulmaz, aynı zamanda yapının önemli bir *dramatik ekfrastik* parçasına dönüşür. Çok katmanlı ve iç içe geçmiş palimpsestik bir kurgu ile Tarkovsky izleyiciyi parçalardan bütünü oluşturmaya zorlamaktadır (Sitney, 2014, s. 219).

Tarkovsky gibi Cemal Süreya da okuyucusunu kendi imgesini oluşturmaya çağırır. Süreya ayrı ayrı kadınlardan alınmış zamanlardan ve uzamlardan beslenmektedir çünkü bellek çok katmanlı bir palimpsesttir.

Cemal Süreya'da İmge Yaratımında Zaman, Uzam ve Kurgu

Cemal Süreya'nın şiirinde, kendisinin imgeye ve zamana ilişkin ifadelerinden anlaşılabilmesi gibi, şimdi ile bağını koparmayan bir zaman algısı söz konusudur. Şair geçmişini şimdiyle tasvir eden bir anlatıya başvurur ve bunu sürrealizme yakın düşen bir örüntüyle verir. Dali'yi çağrıştıran bir sözceyle zamanı cisimleştirir, ona hacim ve uzam kazandırır. Şimdiki zaman kullandığında ise daha sinematografik bir anlatıya kavuşur.

İKİ KALP

Merdivenlerin oraya koşuyorum
Beklemek gövde kazanması zamanın
Çok erken gelmişim seni bulamıyorum
Bir şeyin provası yapılıyor sanki.
Kuşlar toplanmışlar göçüyorlar
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni. (Süreya, 2017, s. 241)

Hayrettin Orhanoğlu'na göre, Cemal Süreya “asıl zaman algısını toplumsal gerçekçi poetikadan yola çıkarak oluşturmaz” (Orhanoğlu, 2012, ss. 9-10). Farklı anlardan toplanmış mekânları, bedenleri, anları bir araya getiren Süreya kendi kurgusunu oluşturur. Onun imgeleri zamanın akışına müdahale niteliğindedir. Cemal Süreya da zamanı eksiltilebilir bir kurgu ile kullanırken, imgesini de tutumlu bir anlatımla oluşturur. Bu

eksiltili kullanım ile görselin doğrudan anlatımını kırar. Duygusal ve erotik deneyimini öncelerken, bedeni figürden koparmadan dışa vurumcu bir söz dizimiyle ve yakın planlarla tasvir eder. Her şeyi anlatmaz ama yeni anlamlara ve zengin imgelere kapı açar ve diyalektik bir kurgu gözlemlenir. Asiltürk'e (2008) göre şiirin inceliği kurgusundan kaynaklanır ve şiirde kelime eksilirken, anlam zenginleşir (s. 27-28).

Süreya dili alışılmışın dışında kullanarak poetik ve politik iktidara karşı duruşunu ortaya koyarken liberten tavrıyla da püriten toplum eleştirisinde bulunmaktadır. Mehmet Selim Ergül (2003), bu konuda görüşünü aktarırken erotizmin hayatı biçimlendirmesinden dolayı politik olduğunu ve çapkınlığın bedeni dönüşüme sokarak cinsel yasayı bozduğunu belirtmektedir (ss. 15-16). Cemal Süreya da şiire bakışını ifade ederken bu gayrimeşruluğa işaret etmiştir. Ona göre ne şiir ne aşk meşru olabilir. Her ikisi de meşrulaşınca ölür (Süreya, 2013, s. 108). Ergül (2003), Cemal Süreya erotizminin, sürrealizmin örtülü erotizmine yakın olduğunu belirtmektedir. Süreya'da erotizmin mekânı, parçalı aydınlatılmış karanlık bir sahne gibidir. Bedeni de parçalardan giderek gösterir ve bir kısmını kendine saklar. Bunu yaparken de humora başvurur (s. 76). Bu aynı zamanda gerçeklikten kopmadan, kendi kurguladığı şiirsel zamanda ve uzamda, tasvir ettiği kadını saklamanın ve sakınmanın da yöntemidir. Lokal aydınlatılmış erotik sahne kararmayla sonlanır.

Cemal Süreya'nın şiirinde olduğu gibi, onun resme bakışında da figür olmazsa olmazdır. İmge kadını fiziksel ya da ruhsal yönleriyle sıralarken ekfrasis'e başvurur. Yer yer Modigliani'yi, Chagall'ı ve Picasso'yu işaret eder. Cemal Süreya *Aslan Heykelleri* şiirinde figürü erotik bir söylemle tasvir ederken, zarif boyunlarıyla Modigliani portrelerine ve nülerine selâm verir.

Bir senin gözlerin var zaten daha yok
Ya bu başını alıp gidiş boynundaki
Modigliani oğlu Modigliani. (Süreya, 2017, s. 31)

Chagall'dan bahsederken de sözleri *ut pictura poesis*'i anımsatır. "Kaç zamandır Chagall'dayım. Az bir şair değil o. *Yazmam Daha Aşk Şiiri* adlı şiirimi onun etkisinde yazdım" (Süreya, 2012, s. 233). Bunu derken sürrealizmle olan ilişkisini de enikonu ifşa eder. Chagall'ın birçok tablosunda (*Aleko and his wife Zemphira*) yer alan horoz, mavi, beyaz, gecede ay ve güvercin onun şiirinde yer yer boy gösterir. Böylece Süreya poetikasına nüfus eden bir Chagall etkisinden bahsedilebilir (Karadeniz, 2016, s. 150).

Uzatmış ay aydın karanlığıma
Nerden uzatmışsa تنها boynunu...
Günün maviliği ondan
Gecenin horozu ondan

Cemal Süreya güncelerinde Edip Cansever ve kendisinin Chagall'a, figürü "tam anlamıyla yitirmemiş" Klee'ye ve Kandinsky'ye duydukları yakınlığa, ilgiye yer vermiştir (Karaca, 2010, s. 293). Cemal Süreya'da da figür hep oradadır ama Gestaltçı bir yaklaşım sergiler (Özmeral, 2006, s. 117) ve imgelerini oluştururken parçaları bütüne tamamlamayı okura bir oyun gibi sunar.

Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma
Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış
Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden (Süreya, 2017, s. 24)

Üstelik İkinci Yeni deviminin İlhan Berk, Metin Eloğlu gibi aynı zamanda ressam olan şairleri de bulunmaktadır. İlhan Berk'in Picasso'nun *Siyah Koltuktaki Çıplak* tablosunu işlediği *Pablo Picasso* ve Klee'nin *Ad Marginem* tablosunu işlediği *Paul Klee'de Uyanmak* şiirleri önemli doğrudan ekfrasis örnekleridir (Anar, 2015, s. 93). Resim ve şiir 1950'li yıllarda Türkiye'de imge bağlamında paralellikler göstermektedir. Figürün alışılmışın dışında kullanımı ile anlamlandırmada zorluk yaşayan izleyicinin

resimden uzaklaşması gibi, İkinci Yeni için de benzer eleştiriler yazılıp çizilmiştir (Karaca, 2010, s. 288). Bu referanslara dayanarak İkinci Yeni ve sürrealizm arasında tam bir örtüşmeden söz edilemese de imge ölçeğinde bir ilişkiden bahsedilebilir. Ancak fazla *büyütmek gerekir*. Cemal Süreya İkinci Yeni'nin Dada ve sürrealizmle olan bağına *Günübirlikler*'de şöyle ifade eder: "İkinci Yeni devinin ilk yıllarında da Dada gümbürtüleri işitilmişti. ... Özellikle Ece Ayhan'da bir ara böyle bir görünüm vardı: 'Ne güzel bir hiç...' Ama, dediğim gibi, bunu fazla büyütmek gerekir" (Süreya, 2016, s. 136). İkinci Yeni dile yaklaşımından dolayı da sürrealizmle ilişkilidir. Sürrealizmin bir tepki olarak (Süreya, 2016, s. 423) doğayı bozması gibi, İkinci Yeni de dili alışılmışın dışında kullanmıştır. Bundan dolayı kimi eleştirmenlerce "dil düzenine, us düzenine, her şeye başkaldırıyorlar" diye yerilmişler ve sürrealizm taklidi olarak görülmüşlerdir (Yeniay, 2013, s. 86).

Tabii ki, Rus Biçimcileri ve sürrealizm arasında daha yakın bir bağdan bahsedilebilir. 1910'da Malevich, Tatlin ve Mayakovski gibi isimlerle başlayan Rus fütürist hareketi daha sonrasında Fransız kübizmini ve İtalyan futürizmini etkilemiştir. Bu dönemde Rodchenko'nun posterleri, Malevich ve Kandinsky'nin resimleri, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk tekniği gibi, sorgulayan üretimler söz konusudur (Levaco, 1974, s. 10). Sürrealizm ve SSCB'nin resmi görüşü arasında bir çatışmadan söz edilse de Rus sinemacıların sürrealizme hayranlıkları da gözlemlenmektedir (Elder ve Gadassik, t.y., s. 150). Bu yüzden çok kesin tarihi saptamalar yapmadan bile montajın prensiplerini Dadaist, fütürist ve kübist eserlerde görmek mümkündür. Üstelik tanınmış birçok yönetmen sanatla, sinema dışında da bağlar kurmuştur. Bu sebeple Avrupa film tarihine dair birçok ilişki sinema ve diğer sanatlar arasındaki metinlerarasılıkla okunabilir. Örneğin Ingmar Bergman, Shakespeare, Moliere gibi yazarların tiyatro eserlerini sahneye koyarken, Luciano Visconti de Satre, Miller ve Tennessee Williams'dan uyarlamalar yapmış, *La Traviata* gibi opera eserleri yönetmiştir. Dziga Vertov müzik eğitimi almıştır ve Piere Paolo Pasolini aynı zamanda bir şairdir.

Palimpsestik Ekfrasis Olarak Yaratıcı Anatomi ve Güzelleme İlişkisi

Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi sinemacıların daha ileri taşıyacakları temel kurgu kuramlarıyla Lev Kuleshov, sinemanın *ilk estetik teorisyeni* olarak kabul görmektedir (Levaco, 1974, s. 86). Kuleshov birbiri ardına sıralanan görüntülerin izleyicilerin algısı üzerindeki etkilerini ortaya koymak için çeşitli deneyler gerçekleştirmiştir. Kurgunun anlam yaratma gücünün bir planın kendinden önceki veya sonraki planla yeni bir anlama kavuşmasıyla oluştuğunu savunan Kuleshov'un gerçekleştirdiği bu deneyler, Sovyet montajının ve diyalektik kurgunun ilk temellerinden sayılmaktadır. *Kuleshov etkisi* olarak bilinen bir dizi deney gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri yaratıcı coğrafya deneyidir. Moskova'nın farklı yerlerinde yapılan çekimlerdeki oyuncular aynı uzamdaymışçasına kurgulanmış ve hatta Beyaz Saray'ın bir çekiminin eklenmesiyle oyuncular bambaşka bir coğrafyadaymış gibi gösterilmiştir. Gerçek zaman ve mekân manipüle edilerek imgesel bir zaman ve uzam yaratmanın sanatsal kurgu ile mümkün olduğunu göstermekte olan bu deneyin ardından Kuleshov, *yaratıcı anatomi* deneyi ile gerçekte olmayan bir kadın yaratmıştır Aynanın önünde oturup makyaj yapan, saçlarını toplayan ve giyinen bu kadın da farklı zamanlarda, farklı oyuncularla kaydedilen çekimlerin bir araya gelmesiyle yaratılan kurgusal bir kadındır. Kuleshov Rus konstrüktivizminden etkilenmiştir ama Kandinsky'nin öğrencileriyle yaptığı deneylere de ilgi göstermiştir. 1920'lerde ve 1930'lardaki birçok sanatçı gibi Kandinsky ve Klee'de de Gestaltçı bir yaklaşım görülmektedir (King vd., 1994, ss. 907-935). Kuleshov da

Kuleshov etkisi olarak bilinen deneylerinde imgeyi oluştururken kurgunun izleyici üstünde yaratacağı Gestalt etkisini kullanmıştır (Levaco, 1974, s. 10).

Cemal Süreya'nın sözceleri, kendisinin imge tarifi gibi *bir arada olması güç iki şeyi bir araya getirirken*, gerçekle bağını koparmaz. "Dış gerçekle kurgusal gerçeği birbirine yaklaştırmak, onları birbiri içinde eriterek yeni bir gerçeklik kurmak üzere" (Oto ve Karadeniz, 2017, ss. 29-37) varolanın üstünde anlamlar ekler ve *basmakalıp bir tabire yepyeni bir anlam kazandırabilir* (Horatius, 2005, s. 2). Çağrışımsal ihtimaller sunan Süreya, dili zenginleştirir.

Her okuyucuda yeni artsüremsel anlamlar yürürlüğe girer. Özellikle ölü ekfrasisler okuru oyuna katar ve anlam üretmeye teşvik eder (Ulu, 2010, s. 110). Sözcenin içindeki yeni anlam(lar) yazar ve okur arasındaki diyalojiyle ortaya çıkmaktadır. Okurun kodlama ve eğilim bağlamında yazarla örtüşebilmesi (Ekiz, 2007, s. 123) ideal okuru tarif eder. Dolayısıyla söyleşimci üslubu ile Cemal Süreya ve okur arasındaki ilişkide okurun kelime haz(i)nesinin ve imge dünyasının zenginliği oldukça önemlidir. İdeal okur aynı zamanda *kimin kiminle, neredede, ne zaman ve nasıl konuştuğuna* yani sözcelemeye dair bilgiye sahipse yazarı daha iyi anlayabilir (Kıran, 1999, ss. 97-98). Üstelik bu okuru aynı zamanda kendi imgesini yaratmaktan alıkoymaz.

Güzelleme ve yaratıcı anatomi kuramı arasında palimpsest bir bağ kurmak üzere yola çıkarken, karşılaştırmalı eleştirinin her okurun kendi bağını, bütüncesini oluşturabileceği ve kendi imgesini yaratabileceği savından da destek alınmaktadır (Aktulum, 2000, s. 259).

GÜZELLEME

Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözüldü
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
Sabahlara kadar koynumda yatmışsın
Bak bende yalan yok vallahi billahi
Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur

İşe bak sen gözlerin de burda
Gözlerinin ucu da burda yaşamaya alışık
İyi ki burda yoksa ben ne yapardım
Bak çocuğum kolların işte çıplak işte
Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün
Gözlerin sabahın sekizinde bana açık
Ne günah işlediysen yarı yarıya

Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların
Bunların konuşması olur öpülmesi olur
Seni usulca öpmüştüm ilk öptüğümde
Vapurdaydık vapur kıyıya gidiyordu
Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu
Uzanmış seni usulca öpmüştüm
Hemen yanımızdan balıklar gidiyordu. (Süreya, 2017, s. 12)

Süreya'nın Gestalt etkili sözceleri, Yunan sanatının ilk dönemlerinde ve Divan şiirinde beden bir bütün olarak görülemeyişine benzeyen (Ergül, 2003, s. 44); Klee gibi figürü tam olarak yitirmemiş bir resim çizer. Halk şiirindeki güzellemeyi andıran üslubu ile Cemal Süreya (2013), imgelerinin gelenekselle bağını önemseydiğini gösterir (s. 46). Güzel elleri, ayakları, akşamdan çözülmüş saçları, anlamlı gözleri, çıplak kolları ve öpülesi dudakları aynı şiirsel zamanda ve uzamda, yani sinemasal deyişle aynı sekansta

kurgular. “Gözlerin sabahın sekizinde bana açık” derken zaman, “Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki” derken de mekân bilgisini verir. Sabah güneşi alan bir yatak odasıdır. Kuleshov’un *yaratıcı anatomisinde* de sahne bir yatak odasıdır ve o da farklı zamanlarda farklı kadınlardan aldığı yakın planlarla imge bir kadın yaratır. Onda da dışarı çıkmak için hazırlanan bir kadın vardır. Makyaj masasında hazırlanır, akşamdan çözümlü saçlarını toplar, gözlerine makyaj yapıp dudaklarına ruj sürer. Farklı aktrislerin bedenlerinin imge kadına en yaraşır parçalarının yakın plan görüntülerinden inşa edilmiş bu kurgu tek bir kadını işaret eder ama bütünü yaratmayı seyirciye bırakır. “Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların” derken Süreya da yakın plan bir çekimi tarif edercesine kadının dudaklarını vurgular. Yakın plan dudaklardan, omuz plana kestiğinde geçmiş bir zamanda, başka bir mekândadırlar. Süreya *Güzelleme*’nin sonunda kadını (ve kendini) dışarı çıkarır. Başka bir sahneye kesme yapar ve İstanbul’da vapurda ilk öpüşükleri güne döner.

Vapurdaydık vapur kıyıya gidiyordu

Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu

Uzanmış seni usulca öpmüştüm

Böylece eksilteli bir kurgu sergiler. Cemal Süreya’nın *hayatın teferruatlarından arınmış* eksilteli anlatımı, Homeros’un Aşil’in kalkanını tarifine benzer şekilde (Anar, 2015, s. 35), şiirsel zamanı kurgulamakta ve mekânı şekillendirmektedir. Mekânın kurgulanması, zamanın manipüle edilmesi ve bedeninin kullanımı o kadar örtüşmektedir ki Süreya’nın *Güzelleme* şiiri Kuleshov’un *yaratıcı anatomi* kurgusunun ekfrastik bir yansıması gibidir.

Sonuç

Makalede, Kuleshov ve Süreya’nın yorumlayan ekfrasis kadar örtüşen üretimleri arasındaki rastlantısallığa ve palimpsestik ekfrasis işaret etmek üzere metinlerarasılık, palimpsest okuma ve ekfrastik anlatı gibi konulardaki araştırmalara başvurulmuştur. Bu kaynaklar ışığında sürrealizm ve İkinci Yeni arasında tarihsel bir mesafe söz konusu olsa da metinlerarası bir yaklaşımla aralarında palimpsestik bir ilişki kurmak mümkündür. Benzer bir palimpsestik ekfrasisden Louis Borges *Yedi Gece* kitabında bahsetmektedir. Borges, Dante’nin gökyüzünü Doğu gökyakutu denilen bir yakuta benzetmesini, *Binbir Gece Masalları*’na bağlarken *dolce color d’oriental zaffiro* (doğu yakutunun tatlı rengi) tasvirini örnek gösterir. Bu dizinin kökünde -her ne kadar Dante bundan habersiz bile olsa- *Binbir Gece Masalları* olduğunu dile getirir (Borges, 2000, ss. 48-49). Öte yandan fazla abartmamak kaydıyla hem Süreya’nın hem Kuleshov’un kendi dönemlerinde sürrealizmle kurdukları ilişki, Klee ve Kandinsky’den etkilenmeleri ve Gestaltçı yaklaşımları bir başka önemli bağlantı olarak kabul edilebilir.

Makalenin amacı ve sınırları göz önünde bulundurularak, İkinci Yeni’nin sürrealizmle ilişkilendirilmesi; *Güzelleme* ve *yaratıcı anatomi* arasında palimpsestik bir izlek oluşturulması adına bir başka işlevsel ve tutarlı bağlantıdır. Her ne kadar farklı mecralarda üretimde bulunmuşlarsa da her ikisinde de benzer bir yaratıcı kurgudan bahsetmek mümkündür. Eksilteli anlatımları ve Gestaltçı yapıları ile kendi imgelerini oluştururlarken, okur da izleyici de kendi imgesini yaratmakta özgürdür.

Cemal Süreya poetikasında gözlemleyebileceğimiz söyleşimcilik, gündelik dilin anlatımcı zenginliklerini kullanmasındaki ustalıkta kendini gösterir. Bu karnavalesk yaklaşım Bakhtin’i akla getirirken, Bakhtin’in *her sözün kendinden öncekinden üretildiği bu ifade bir kuram değil* kuramı bize palimpsest bir okuma fırsatı sunar. Her söz bir öncekinden üretiliyorsa ve öncekiyle bağlantısız bir bilgi yoksa, rastlantının nedenselliğinin karmaşık işleyişi olmasından (Borges, 2000, s. 45) yola çıkarak, *Güzelleme* ve *yaratıcı*

anatominin birlikte okunmasının, makalenin birincil amacında bahsedilen, palimpsestik ekfrasisi işaret ettiğini söylemek enikonu mümkündür.

Makalenin ikincil ve poetik amacı olan okurun karşılaştığı bir metni, önceki okumaları ışığında yeniden imgelemesi, bu süreçte daha zengin ve palimpsest imgeler oluşturmaya ulaşmış olmasının birincil referansı makalenin okuru olduğundan, cevabı da kendisi verecektir. Kendisine bu konuda gerekli referansların verilmesine ve bağlantıların anlaşılabilir bir şekilde sunulmasına özen gösterilmiştir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
- Anar, T. (2015). *Sonsuzluğun yüzleri: ikinci yeni şiirinde görsel sanatlar*. Akıl Fikir Yayınları.
- Asiltürk, C. (2008). *Sinemada diyalektik kurgu*. Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Borges, J. (2000). *Yedi gece*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- De Quincey, T. (1845/2018). *Suspiria de profundis*. Global Grey Books.
- Dillon, S. (2016). *Palimpsest: edebiyat, eleştiri, kuram*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Ekiz, T. (2007). Alımlama estetiği mi metinlerarasılık mı? *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(2), 119-127.
- Elder, R. B., ve Gadassik, A. (t.y.). A surrealism that wasn't to be. *Conscious hallucinations/filmic Surrealism* içinde (146-151). Deutsches Filminstitut.
- Ergül, M. S. (2003). *Cemal Süreya şiirinde bedenin yazınsallaşması* [Yüksek Lisans Tezi Bilkent Üniversitesi].
- Heffernan, J. A. (1991). Ekphrasis and presentation. *New Literary History*, 22(2), 297-317.
- Homeros (2013). *İlyada*. (A. Erhat Çev.). Can Yayınları.
- Horatius (2005). *Ars Poetica*. (E. B. Irmak Bahçeci, Dü.). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 19(19).
- Karaca, A. (2010). İkinci yeni şiiri ve resim. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5/2, 281-312.
- Karadeniz, M. (2016). Cemal Süreya şiirinde resim sanatı ve renklerin kullanımı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44), 149-158.
- King, B. D., Wertheimer, M., Keller, H., ve Crochietiere, K. (1994). The legacy of Max Wertheimer and Gestalt Psychology. *Social Research*, 61(4), 907-935.
- Kıran, Z. (1999). Sözceleme ve göstergebilim. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 93-99.
- Levaco, R. (1974). *Writings of Kuleshov*. University Of California Press.
- Orhanoğlu, H. (2012). İkinci yeni etkisindeki şiirde zaman algıları. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı 7, 185-215.
- Oto, E. D. ve Karadeniz, M. (2017). Cemal Süreya şiirinde kadın imgesinin görünümleri. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 28-45.
- Özmeral, Ö. (2006). *Cemal Süreya şiirinde kadın ve erotizm* [Yüksek Lisans Tezi İstanbul Kültür Üniversitesi].
- Sager, L. M. (2008). *Writing and filming the painting: Ekphrasis in literature and film*. Rodopi.
- Sitney, P. A. (2014). Andrey Tarkovsky, Russian experience, and the poetry of cinema. *New England Review*, 34(3/4), 208-241.
- Süreya, C. (2012). *Şapkam dolu çiçekle*. Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, C. (2013). *Güvercin curnatası*. Yapı Kredi Yayınları.

- Süreya, C. (2016). *Günübirlıklar/Toplu Yazılar II*. Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, C. (2017). *Sevda sözleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şengül, Ş. (2012). *Metinlerarası anlam aktarımında bir yöntem olarak Ekfrasis: Şiir-roman ve sinemada Kullanımı* [Yüksek Lisans Tezi İstanbul Kültür Üniversitesi].
- Tarkovsky, A. (1989). *Sculpting in time*. (K. Hunter-Blair, Çev.). University of Texas Press.
- Tarkovsky, A. (2009). *Şiirsel sinema*. (J. Gianvito, Dü. ve E. Kılıç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Ulu, B. (2010). *A stylistic analysis of ekphrastic poetry in english* [Doktora Tezi Ankara Üniversitesi].
- Yeniay, M. (2013). *Öteki bilinç: Gerçeküstücülük ve ikinci yeni* [Yüksek Lisans Tezi Bilkent Üniversitesi].

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Sanatçı ve Doğa Birlikteliğinde Üretilen İşler Bağlamında Doğal Güçler ve Rastlantısallık Olguları¹

Esra ERTUĞRUL TOMSUK²

Öz

Bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe bağlı olmaksızın kendiliğinden oluveren karşılaşma anlamındaki rastlantı kavramı, gündelik hayatımızda olduğu gibi sanat alanında sıklıkla kullanılmış, sanatsal yaratım sürecine dâhil edilmiş ve işin üretiminde önemli unsurlardan biri haline gelmiştir. Dadaistlerin rastlantıyı eser üretimine dâhil etmeleri, daha sonra Jackson Pollock'un aksiyon resmi ile sanat eserinin kasıtlı rastlantısal deneyimlere imkân sağlaması, sürrealistlerin bilinç müdahalesini ortadan kaldırmak amacıyla doğrudan bilinçaltından yola çıkmaları gibi farklı yaklaşımların tümü, sanatçının kontrolü bırakmasını ve çalışmadaki şans ve tesadüf unsurlarını kabul etmesini gerektirir. Doğal güçlerin aktif olarak kullanılması ile rastlantı, süreç gibi kavramların da üretime dâhil edilmesi durumunda ise sanatçı ile doğa iş birliği halindedir ve ortaya çıkan eser bir ortak yapımdır. Böyle bir yaklaşımda tesadüfi çevresel unsurlar ve doğa güçleri ile şans, süreç, kendiliğindenlik ve rastlantısallık gibi olgular işe dâhil edilir. Böylece sanatçılar, yaratım sürecinin kontrolünü doğa güçlerine teslim ederek insan ile doğa arasındaki dengeyi kurarlar. Bu süreç, tamamen ilkel ve bilinçsiz bir şekilde, kurallarla ve sınırlarla kısıtlanmamış bir çocuğun eline boya kalemleri verilmesi gibi işler. Doğa, sanatçının kurduğu oyuna dâhil olarak, işin üreticisi konumunda bir ortağa dönüşür. Bu çalışma ile rastlantı ve doğal güçlerin yaratım sürecine dâhil edilmesi durumu, sanat tarihsel süreçte incelenmiş, sanatçıların eserleri üzerinden yapılan çözümlenmeler ile örneklendirilmiştir. Sanatçı doğa birlikteliğinden yola çıkılarak üretilen işler bağlamında doğal güçlerin eserin üreticisi konumunda etkinleştirilmesi ve *sanatçı olarak doğa* kavramı üzerinde durulmuştur. Literatür çalışması neticesinde ilgili kaynaklar taranmış ve nitel araştırma modeli tekniği kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Çevre, Rastlantısallık, Süreç

Natural Forces and Randomness in the Context of Works Produced Together with Artist and Nature

Abstract

The concept of coincidence, which means an encounter that occurs spontaneously without depending on knowledge, desire, rule, or a certain reason, has been frequently used in the field of art, as in our daily life, has been used by being included in the artistic creation process and has become one of the important elements in the production of the work. All of the different approaches, such as the Dadaists' incorporation of chance in the production of works, the later Jackson Pollock's action painting and artwork allowing deliberate random experiences, the surrealists' starting directly from the subconscious in order to eliminate conscious intervention, all require the artist to let go of control and accept the elements of chance and chance in the work. If concepts such as coincidence and process are included in the production with the active use of natural forces, the artist and nature are in cooperation and the resulting work is a co-production. In such an approach, incidental environmental

¹ Bu makale Kasım 2019'da Paris'te gerçekleştirilen International Paris Conference On Social Sciences-III'de Walter De Maria ve Tim Knowles İşleri Bağlamında, Sanatçı Olarak Doğa Kavramı isimli sözlü bildirisinin genişletilmiş halidir.

² Arş. Gör. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü, ORCID: 0000-0002-4426-2710, esraertugrultomsuk@karatekin.edu.tr

elements and forces of nature, as well as phenomena such as chance, process, spontaneity, and randomness, are included in the work. Thus, by handing over the control of the creation process to the forces of nature, artists establish the balance between man and nature. This process works in a completely primitive and unconscious way, like giving crayons to a child who is not constrained by rules and boundaries. Nature becomes a partner in the position of the producer of the work, by being included in the game created by the artist. In this study, the inclusion of coincidence and natural forces in the creation process has been examined in the art historical process and exemplified by the analysis made on the works of the artists. In the context of works produced by the artist-nature unity, the activation of natural forces as the producer of the work and the concept of *nature as an artist* are emphasized. As a result of the literature study, the relevant sources are scanned and the qualitative research model technique is used.

Keywords: Nature, Environment, Randomness, Process

Doğa ile insan arasında çağlar boyu süregelen serüven hep bir direniş hikayesi olmuştur. İnsanoğlu, varoluşsal nedenlerle, doğayla bir mücadeleye girişmiştir. Zaman zaman insan, doğanın zorlu koşulları içinde var olmaya çabalamış, çoğu zaman da doğa insanın yaptığı müdahalelere karşı direnmek zorunda kalmıştır. Ancak insanın direnişi son yıllarda var olma çabasının ötesine geçerek bir tür hükmetme mücadelesine dönüşmüştür. Doğanın insan eliyle değişimi, binyıllar öncesine dayanan bir olgu olmakla beraber, Sanayi Devrimi sonrası dönemde, yani iki yüz elli yıllık kapitalizm sürecinde bu değişim çok hızlı ve giderek yaşamın her boyutunu kuşatıcı bir hal almıştır (Sezgin, 2022, s. 10). Bu süreçte insan ile doğa arasındaki bağ giderek kopmuş ve insan kaynaklı tahrip karşısında, doğa büyük ölçüde kendini yenileyemez hale gelmiştir. Yaşanan bu büyük tahribatın gezegenin geleceğine dair olumsuz etkileri ancak 1960’larda fark edilmeye başlanmış, karşı karşıya olduğumuz büyük çevre sorunları, bilim çevreleri kadar sanatçıların da konusu haline gelmeye başlamıştır. Ekolojinin sorunlaştırılıp yoğun biçimde sanatın gündemine dâhil edilmeye başlaması ile 1960’lar itibarıyla sanatta gelişen bu yeni durum, doğaya insan eliyle verilen zararların hızının, yoğunluğunun ve kapsamının aşırı boyutlara ulaşmasıyla ilişkilidir.

Arazi sanatı ve ekolojik sanat kapsamında sanatçılar zaman zaman doğada geniş alanlarda büyük ölçekli işler üretmişler zaman zaman ise çok daha naif bir tavırla doğayla bütünleşme yolunu seçmişlerdir. Bu ayırmda Richard Long, Andy Goldsworthy, David Nash gibi sanatçılar doğayla bütün olma çabasıyla, kalıcılığı olan eserler yerine, hem malzeme hem de mekânın ve zamanın uyum içinde olduğu geçici ve daha bütüncül bir yol izlemişlerdir. Büyük çabalar harcamak yerine kendiliğindenliğin önemini vurgulayan anlık işler üretmişlerdir.

Yılmaz (2015), Friedrich Nietzsche tarafından 1880’lerde vurgulanan ‘dünya’nın “kendi kendini doğuran bir sanat yapıtı” olduğu düşüncesine dikkat çeker; Nietzsche’ye gör durmaksızın ölen ama yeniden doğan, hiçbir amaç için var olmayan bu dünya, *estetik bir varlıktır* (s. 1). Bu düşünceden ilerlediğimizde insan olmanın ve bitki veya hayvan olmanın aynı değere sahip olduğunu söyleyebiliriz. İnsani erdemler ile hayvani-bitkisel eylemler, hatta inorganik doğadaki hareketler arasında niteliksel bir fark yoktur ve hepsi aynı bütünün parçaları, sanatsal olanın bütünleyici öğeleridir. İnsan ile doğa birbirinden ayrı düşünülemez. İnsan da doğanın bir parçası olarak doğa ve onun unsurları ile bağlantılıdır. Buradan yola çıkarak hem doğaya sanatsal bir anlam yüklemek hem de doğal süreçlerin de işe dâhil edilmesi ile doğayı üretim sürecinde etkinleştirmek çevre yorumunda yeni bir yaklaşımdır. Çevre sanatının öncü isimlerinden biri olan Andy Goldsworthy, yeryüzünü hem atölye hem de

malzeme olarak kullanmanın yanı sıra, doğayı sürece de dâhil etmiş ve kurduğu bu ilişkiyi bir iş birliği olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda doğanın güçleriyle iletişime geçerek sanatçının başladığını doğanın tamamlaması durumunu, sanatçı ile doğanın iş birliği olarak görmek mümkündür. Rastlantı, süreç ve doğal güçlerin de dâhil olduğu bu iş birliği ile sanatçı ile doğa arasında bir diyalog vardır. Böylece sanatçılar, yaratım sürecinin kontrolünü doğa güçlerine teslim ederek insan ve doğal güçler arasındaki dengeyi kurarlar. Bu süreç, tamamen ilkel ve bilinçsiz bir şekilde, kurallarla ve sınırlarla kısıtlanmamış bir çocuğun eline boya kalemleri verilmesi gibi işler.

Bu çalışma ile öncelikle rastlantısallık bağı ile kurgulanan yapıtlar ve bu yapıtların üretiminde önemli unsurlardan biri haline gelen doğal güçlerin üretim sürecine dâhil olması durumu sanat tarihsel süreç içerisinde incelenmiştir. Bu olguların sanat yapıtı ile yaratılan eserler kapsamında doğal güçlerin, yapıtın iş birlikçisi haline gelmesi ile doğanın işin bir parçası olmaktan çok üretim sürecinde etkin bir rol alması ve *sanatçı olarak doğa* kavramı, seçilen sanatçılar ve eserleri üzerinden örneklendirilmiştir. Yapılan literatür çalışması neticesinde konu ile ilgili kaynaklar taranmıştır ve bu çalışma nitel araştırma modeli tekniği kullanılmıştır.

Rastlantı ya da tesadüf, olayların nedensiz, gelişigüzel bir şekilde meydana gelişine verilen addır. Türk Dil Kurumu'na göre, "Bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir nedene dayanmaksızın birdenbire oluveren karşılaşma, tesadüf" anlamına gelen rastlantı, gündelik yaşamda olduğu gibi bilim, felsefe ve sanat alanında da birçok olayın neden-sonuç ilişkisi bağlamında karşımıza çıkan bir olgudur (Türk Dil Kurumu, t.y.). Sanatsal yaratım sürecinin rastlantısallıkla ilişkisi, sanat tarihinin çok erken dönemlerine kadar uzanmaktadır. Sanat üretiminde kullanılan araçlardan, düşünsel boyutu ve imgeleme süreçlerine kadar birçok aşamada sanatçıyı yönlendirdiği gibi yeni keşif alanları da açmıştır (Erdoğan ve Tatar, 2021, s. 4). Rastlantı, tesadüf, şans gibi olguların sanat tarihinde her dönemde eser üretme biçimlerini farklı şekillerde etkilediğini görmek mümkündür. Rastlantısallığı kullanarak sanatı bilincin denetiminden kurtarma girişimi öncelikle I. Dünya Savaşı sırasında gelenek kırıcı estetik karşıtı bir hareket olan Dadaizmle karşımıza çıkar. Kural tanımazlık olarak akıl dışılığı yücelten Dadacılar akli saf dışı bırakarak tesadüfi unsurları kullanmışlar ve anlamsızlığı yeni bir ifade biçimi olarak kullanmışlardır. Dada oluşumu içinde yer alan şair Tristan Tzara, gazetelerden kestiği harfler ile oluşturulmuş rastlantıya dayalı dada şiiri önermiştir. Sanatçı hem görsel hem de edebi eseri için *cut-up* olarak adlandırdığı belirli bir stil kullanmıştır. Bu stilin yöntemi, bir metin (şiir) ya da bir görüntüyü parçalara ayırıp, sonra yeniden rastgele bir araya getirerek düzenlemeye dayanır. Nihai çalışma, şans ve yan yana koymanın bir sonucu olarak oluşturulmuştur (Tan, 2022, s. 2). Dadaistler bu yöntemle şiirleri rastgele oluşturmuşlar ve önceden belirlenmiş bir düzene karşı çıkararak rastlantı ile şiir yazma deneyimini gerçekleştirmişlerdir.

Sanatı Bilincin Denetiminden Kurtarma Girişimi Bağlamında Aklın ve Sanatsal İradenin Reddi

Bir sanat yapıtının ortaya çıkabilmesi için, yalnız sanatçıya atfedilen geleneksel ustalık becerisinden değil, aynı zamanda sanatçının kontrol işlevinden de vazgeçilmesi gerektiği düşüncesi Dadacıların ortak özelliklerinden biri olmuştur. Sosyal ve kültürel anlamda kurulu olan sistemi yıkmak, sorgulanmadan kabul gören boş değerleri reddetmek isteğinde olan

Dadacılar, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek için rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere ve yöntemlere başvurmuşlardır. Dünyayı gereksiz bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akıldan uzak olduğunu göstermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek için rasyonel aklın tam tersi olan, denetimsiz bir akıl dışına öncelik veren Dadacılar, eylemlerinde aklın tükenmişliğini anlatmak istemişlerdir (Antmen, 2013, s. 124).

Dada'nın temel görevlerinden biri, sanatsal *yetenek*, stüdyo eğitimi ve sanat yapmanın akademik araçları, yani planlama ve besteleme veya başka bir deyişle kendini düşünme kavramlarını ortadan kaldırarak sanatın temellerini baltalamaktır. Dadaizm, sanatın denetleme işleminin boyunduruğundan kurtarılması gerektiği fikrine odaklanmıştır ve bu bağlamda geleneksel yöntem ve düşüncelere karşı çıkmıştır. Dadaizmde, rastlantı, yabancılaştırıcı koşullandırmalardan kurtaran yaratıcı bir yöntem olarak ileri sürülür. Danslar, maskeler, kostümler, oluşumlar, manifestolar, konuşmalar: Sanat özgürdür ve bunu kanıtlayacaktır düşüncesine odaklanmıştır. (Dachy, 2014, s. 15)

Sanatsal Bir Öge Olarak Doğal Güçler ve Yer çekimi

Rastlantısallığı üretim pratiğinin önemli bir parçası haline getiren Fransız heykeltıraş, ressam Hans Arp, dönemin genelgeçer teknik ve üsluplarını çalışmalarına uygularken kendine özgü farklı yollar seçmiştir. Sanat tarihçi Lynton (2015)'a göre, Arp, işlerinde kübizmden etkilenerek kullandığı biçimleri, önceden tasarladığı bir plan yerine, yer çekimi ve havanın hareketi gibi doğal olaylarını ve doğa güçlerini de içine alan yeni bir düzene bırakmıştır. Rastlantının esintisine kendini bırakan sanatçı, rastlantının yasalarına uymuş, böylece işin içine doğayı da katmıştır (s. 129). Bu yapıtlar hem insanın ve onun dünyasının önemini vurgulamış hem de doğaya boyun eğerek doğal güçleri sürece dâhil etmeyi başarmıştır. Arp'ın *Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler* adlı eseri bu duruma gösterilecek en iyi örneklerden biridir. Sanatçı bu yapıtında, rastgele serpiştirdiği kâğıt parçalarını düştükleri yerde sabitlemiş, eserin adından da anlaşılabilceği üzere rastlantıyı eserin üretim sürecinde önemli bir öge olarak kullanmıştır.

Rastlantı, belirsizlik ve şans gibi olguların sanata dâhil olması ile sanatı bilincin denetiminden kurtarma girişimi sanatçıları, doğa yasalarıyla ortaklaşa çalışmaya yöneltmiştir. Bu kolaj, Dada'nın yeni sanattan taleplerini tamamen somutlaştırmış, geleneksel eser üretme biçimlerinin aksine akli saf dışı bırakarak, ifadede rastlantısallığı önemseyerek sürece dâhil etmiştir. Yer çekimi Arp'ın işi üretme aşamasında bir aracı olmaktan çok eserin üretimine dâhil olan bir olgudur.

Kontrolü bilinçli olarak bırakma eğilimi Marcel Duchamp'ın da belli yapıtlarının temelini oluşturmuş (Yılmaz, 2013, s. 130), sanatçı rastlantıyı birçok yapıtında temel bileşenlerinden birisi olarak kullanmıştır. Arp ve Duchamp, o devirde sanat yapmakla eş anlamlı olan yaratıma özgü denetim modelinden radikal bir şekilde ayrılmışlardır. Duchamp, Arp'tan bile daha fazla, sanatçının elini süreçten çekmiş ve kendini tamamen tesadüfün rastlantısallığına bırakmıştır (Willette, 2011, s. 1). Hopkins (2018)'e göre, bu sanatçılar aynı zamanda, besteci John Cage gibi isimleri de kapsayan, 20. yüzyıldaki rastlantısal bir sanat geleneğinin kurumlarında geçerli olan karakteristik bir *Dada* tavrının öncülüğünü yapmışlardır. Her iki sanatçı da insani süreçlerden farklı olarak kişisel olmayan, doğa temelli süreçlere başvurmuşlar, doğa yasalarını işin bir parçası haline getirmişlerdir. Arp'ın anlayışına göre rastlantı, şans doğayla bağlantılıdır ve kavranılamaz bir varlık nedeninin bütünlüğü içinde ulaşılmaz bir düzenin parçasıdır (s. 103). Duchamp birbirinden bağımsız olan nesnelere

bağlamlarından çıkarıp yeniden kurgulayarak oluşturduğu yapıtlarına, yapım sürecinde rastlantı sonucu oluşan durumları da dâhil etmiştir. Doğa yasalarının hiçe sayılmasının karşısında, insanların kendilerine dayattıkları yeni yasalarla alay etmiştir. Modern toplumlar Aydınlanma Çağı ile birlikte rasyonel bilgiler üzerinde dururken Duchamp'ın eseri dünyanın sadece ölçebileceğimiz verilerden oluşmadığını, farklı, görünmez boyutları olduğunu ve bu ezoterik boyutları sanatçı olarak sanatsal metodlarla ortaya çıkarmak gerektiğini göstermektedir.

Sanat tarihçisi Jeanne Willette'in (2011) *Dada ve Şans* isimli yazısında belirttiği üzere, Duchamp da Arp gibi sanatçının eser yaratım sürecinde elin kontrolünü sürecin dışına atarak rastlantının ve tesadüfün işi biçimlendiren yönüne teslim olmaktadır. Hazır nesnelere üretim sürecinde önemli bir yere koyan Duchamp, bazen karşılaştığı nesnelere rastgele bir araya getirip yeni biçimler oluşturmuştur. Sanatçının kontrollü karar vermesi ile eylemi arasındaki bağlantıyı tamamen koparmayı amaçlamıştır. Sonuçlar beklenmedik ve dönüşen yapılardan oluşmuştur. Yapıtların kaza ve tesadüf gibi olguları içermesine izin vererek şans da bu sürece dâhil etmiştir (s. 3).

1799 yılında, Fransız Yasama Meclisi, dünyanın çevresinin çeyreğinin on milyonda birini, bir metre olarak belirlemiştir ve buna göre bugün de kullanmakta olduğumuz metrik sistem oluşturulmuştur. Duchamp bundan yola çıkarak *Üç Standart Stopaj* adlı eserinde, insanların işine yaraması için ve insanların kendi kararlaştırdığı ölçüleri işaret etmiş, doğa güçlerinin araya girmesi ile insanların koydukları kuralları faydasız bir duruma sokmuştur (Erboğa, 2019, s. 11). Sanatçı eşit ve her biri birer metre uzunluğunda olan üç adet iplik parçasını bir metre yükseklikten yere bırakmış ve düştükleri şekilleri bozmadan, her birini siyah renge boyalı olan tuvaler üzerine yapıştırılmıştır. Daha sonra bu şekilleri koruyabilmek ve cetvel formu verebilmek için üç adet tahta parçasına bu şekilleri vererek *Üç Standart Stopaj* olarak adlandırdığı eserini ortaya çıkarmıştır (Yılmaz, 2013, s. 163). Duchamp böylece uzunluk



Görsel 1. Hans Arp, *Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler*, 1916-17 (Arp, 1916-17)

birimini olması gereken standarttan çıkarmış ve doğa süreçlerini devreye sokarak belirlenen ölçü birimini yararsız kılmıştır. Sanatçı bu deneyi kendi defterine şu şekilde aktarmıştır:

Bu deney, 1913'te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve muhafaza etmek amacıyla yapılmıştır. Ayrıca, uzunluk birimi olan bir metrenin, metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokulmuş ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının patafizik bir kuşkuyla karşılanması sağlanmıştır. (akt. Lynton, 2015, s. 130)

Bu bağlamda yalnız insanların işine yaraması için oluşturulmuş ve insanların kararlaştırdığı ölçü birimleri, yer çekimi gibi doğa güçlerinin araya girmesiyle işe yaramaz hale sokulmuştur.

Dadaizmin ardından bu pratikten beslenen sürrealizmle beraber bilinçaltının serbest bırakılması, bir üretim pratiğine dönüşmüş, bilincin ve aklın denetiminin reddi otomatizmi doğurmuştur. Dada onun arkasından da sürrealizm akımının resmen gerekçelendirip geçerli kıldıkları geniş spektrumlu sanat yaratması anlayışı, bulunmuş nesneden tesadüfi rastlantısal lekelemelere kadar uzanan bir yelpazede sanat yapıtı üretilebileceği görüşünü savunup kabul



Görsel 2. Marcel Duchamp, *3 standart stopaj*, 1913-14 (Duchamp, 1913-14)

ettirmiştir. Dada sonra eylem resmi ve lekecilik akımlarıyla çabukluğun, hızın, dinamizmin boyunduruğu altına girecek olan *önceden tasarlanmamış sanat eseri üretmek* eğilimi kendini gösterecektir (Özer, 2004, s. 106). Rastlantının bir kurgu tekniği yöntemiyle sanatta kullanılması Amerika'da 40'lı yıllarda gelişen soyut dışavurumculuk akımında, özellikle de dönemin öne çıkan ismi ressam Jackson Pollock'un eserlerinde görülmektedir. Sanatçı, Kızılderili Navajo kum ressamlarının resim yaparken kullandığı mistik hareketlerin benzerini kendi tuvalinin etrafında yapmış ve böylece aksiyonu gösteren bu resimlerini ortaya çıkarmıştır. Bu anlık oluşumlar sonucu ortaya çıkan rastlantısal dokular da resmin bir daha asla birebir kopyalanamayacağına garantisini vermektedir (Erdoğan ve Tatar, 2021, s. 4). İlliklik, bilinç dışı ve spontanlı Pollock'un sanatının önemli unsurlarını oluşturmaktadır. Eserlerinin büyük boyutları nedeniyle oda zemininde çalışması, sanatçının resmin bütün çevresinde hareket edebilmesine ve resmin boydan boya kompozisyonuna olanak sağlamıştır. Böylece doğrudan yerde çalışmasından dolayı, uygulama yöntemini kolaylaştırmak üzere yalnızca yer çekimini

kullanmakla kalmamış, aynı zamanda kompozisyonların çevresinde, kelimenin tam anlamıyla içine girerek damlatma ve akıtma yöntemlerini uygulamıştır (Fineberg, 2014, s. 94).

Besteci, yazar John Cage'in sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçladığı birçok farklı ve ilk olma özelliği taşıyan işleri, rastlantısallığı eserin üretimini merkezine yerleştirmiştir (Bogle, 1981, s. 23). Cage, evrenin nesnel bir şekilde kavranmasını öngören eserlerinde, doğanın işleyişindeki rastlantıyı, sanatına taşımayı hedeflemiştir. Sanatın doğayı işleyiş biçimi açısından taklit etmesi gerektiği fikrinden yola çıkarak 1940'lerden sonra *doğanın işleyiş biçimi* Cage'in ilkesini ve metodolojisini açıklarken en sık kullandığı metaforlardan birisi gelmiştir. Cage'in düşüncesinde eğer evren de bir amaç varsa bu ancak amaçsızlık olabilir, eğer bir düzen varsa, o düzen de rastlantılarla biçimlenen kaostur (Fıncıoğlu, 2012, s. 23). Müziğin belli ve sarsılmaz kurallara bağlı olmasına karşı çıkarak sadece beste aşamasında değil, icra sırasında da rastlantıyı eserlerinde, yazılarında, mezostik şiirlerinde merkeze koymuştur. Doğanın rastlantıya dayalı işleyiş biçimine daha iyi örnek oluşturacağını düşünerek sesleri yan yana ya da üst üste dizmeyi kendi seçimi yerine şansa bırakmıştır. Birimlerin rastgele yerleştirildiği çizelgelerden yararlanarak sanatın temelini oluşturan estetik seçim anlayışından ve ifade, amaç, niyet gibi kaygılardan bilinçli olarak uzaklaşmaya başlamıştır. *I Ching* adı verilen Çin felsefesi ve kehanetler kitabından sıklıkla faydalanmış, bu kitaptaki rastlantı yöntemlerini kullanarak besteler yapmıştır. Cage, *I Ching*'i yalnızca bir rastlantısal sayı elde etme yöntemi olarak kullanmış, yorumlarıyla ilgilenmemiştir. Bu noktadan sonra Cage her yapıtını *I Ching* ya da daha sonraları bulacağı başka rastlantı yöntemlerine göre yazmış ve bunlardan genel olarak *rastlantı işlemleri* olarak söz etmiştir (Fıncıoğlu, 2012, s. 28).

Seyirciyi ve anı yapıtın üretim sürecine dâhil eden performans, oluşumlar gibi hareketlerde, rastlantı, tesadüf ve spontanlık işin bir parçası haline gelmiş, önceden kestirilemeyen durumlar yapıtın unsurları olarak kullanılmıştır. Süreç sanatında sanatçılar süreci, sanat eserinin ayrılmaz bir parçası olarak kullanmışlardır. Sanat eseri genel bir sürecin parçası olarak yaratılmasına sebep olan eylemlerle bağlantılı bir bütün içerisindedir. Önceden düşünülmüş bir kompozisyon veya bir planlama olmadan, rastlantısal bir süreç içerisinde tamamlanmış ve bu eserler sanatçının kontrolünün dışına çıkarak gerçekleşmiştir.

Sanatçı ile Doğal Güçler Birlikteliğinde Sanatçı Olarak Doğa Kavramı

60'ların sonunda Amerika'da ortaya çıkan arazi sanatı, galeri mekanının sınırlarını keşfetmeye zorlamış ve sanatçıları beyaz küpün dışına çekmeye yöneltmiştir. Sanatçılar bu dönemde doğayı bir malzeme ve manzara olarak görmenin dışına çıkarak eserlerini doğada gerçekleştirmiş, doğayı değiştiren ve dönüştüren bir yöntem geliştirmişlerdir. Sanat tarihsel süreçte sanatçı doğa birlikteliğinde yeni bir çığır açan bu hareket ile sanatçılar doğaya çıkarak zaman zaman geniş alanlarda büyük ölçekli işler üretmişler zaman zaman ise çok daha naif bir tavırla doğayla bütünleşme yolunu seçmişlerdir. Sürecin önemli bir unsur olarak eserlere dâhil edildiği bu yeni pratikte, doğa yalnızca bir malzeme ya da sergileme alanı olarak görülmemiş, eserin üreticisi konumunda etkinleştirilmiştir. Bu bağlamda rastlantı, süreç ve doğal güçlerin eserin yapım aşamasına dâhil olduğu bir iş birliği gerçekleştirilmiştir.

Arazi sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Walter De Maria 1960'lı yıllarda sanatın algılanış biçiminde fark yaratan sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçı önceleri daha çok kavramsal sanat ve minimalizm ile ilişkilendirilirken, bu hareketin

kurucularından biri haline gelmiş ve kategorizasyonu aşan, doğayı hem mekân hem bir iş ortağı olarak yücelten işleriyle tanınmıştır. Sanatçının *Yıldırım Tarlası* isimli işi bugün 20. yüzyılın en dikkat çekici arazi enstelasyonlarından biri olarak sayılmaktadır. Bu devasa enstelasyon New Mexico'da, şimşek çakmalarının sık görüldüğü bir yere kurulmuştur. Sanatçı, dört yüz adet paslanmaz çelik kazık kullanmış ve bunları altmış beşer metre aralıklarla on altıya yirmi beş sıralık bir dizi halinde, bir ızgara oluşturacak şekilde dikmiştir. Arazinin engebeli olmasına rağmen kazıkların uçları aynı düzlemedir. Çelik kazıkları o bölgeye yıldırım toplamak için dikmiştir. Gökte çakan şimşekler ve kazıklara düşen yıldırımlar, nükleer bir savaşın başımıza neler getirebileceğinin simgeleri olarak kullanılmıştır (Yılmaz, 2013, s. 244).



Görsel 3-4. Walter de Maria, *Yıldırım Tarlası*, 1977 (Celant, 2011)

Kurulum alanı olarak boş platoya yerleşmeden önce De Maria ve asistanları, Amerika'yı Nevada, Arizona, Utah ve California'daki çeşitli yerlere seyahat ederek taramışlar, sonunda özellikle insani gelişmeden izole uzaklığı ve büyüklüğüyle dikkat çeken New Mexico'da Quemado'ya yakın bir çölde karar kılmışlardır. Çölün ortasında paratoner görevi gören çelik çubukların fırtınalı gecelerde şimşekleri üzerine çekerek yarattığı bu görüntü, sanatçının doğaya işin tamamlanabilmesi için etkin bir rol vermesi ile gerçekleşmektedir. Sanatçı eser için gerekli koşulları oluşturmuş fakat bir noktada eserin tamamlanması için doğa güçlerinden yararlanmıştır. Dia Art isimli bir vakıf tarafından desteklenen ve halen bakımı bu vakıf tarafından yapılmakta olan çalışmada çelik çubuklar sayesinde yakalanan yıldırım oyunları devasa bir ışık şöleni yaratırken sanatçı ve doğa güçlerinin iş birliğinin en etkili örneklerinden birine dönüşmüştür (Celant, 2011).

Walter de Maria'nın örnekteki yapıtındaki dile benzer biçimde çalışarak günümüz sanatında doğayla birlikte işler üreten ve doğaya işi tamamlaması için yalnızca gerekli koşulları sağlayarak onu işin ortağına dönüştüren İngiliz sanatçı Tim Knowles, açık havada gerçekleştirdiği performansları ile ağaçların dallarının tuvale dokunan uçlarıyla *Ağaç Çizimleri* ismini verdiği seriyi yaratmıştır. Knowles, bu işler bağlamında insanlar ve doğa arasındaki güç ilişkilerini yeniden dengelemektedir. Fotoğraf ve videodan, çizim ve ışık enstelasyonlarına varan birçok farklı medya ile çalışarak tesadüfi çevresel unsurlar ve süreçlere bağlı olan eserler üretmiştir (Brown, 2014, s. 86).



Görsel 5-6. Tim Knowles, *Ağaç Çizimleri*, 2005 (Knowles, 2005)

Ağaç Çizimleri, ağaç dallarının uçlarına serbest uzatmalar olarak tutturulmuş basit çizim araçları kullanılarak üretilmiştir. Rüzgâr ve hava koşulları ile iş birliği içinde kaligrafi hareketleri yapan ağaçlar, eserin üretiminde etkin bir rol alırlar. Knowles ağaç dallarına tutturulmuş çizim aparatları kullanarak kendi elinden bağımsız çizimler yaratmıştır. Çizim sürecine odaklanan Knowles, çalışmalarına şans ve öngörülemezlik kazandırmak için deneysel ve eğlenceli prosedürler icat etmiştir. Çoğunlukla, doğayla ortak bir yapım olan performansların video ve fotoğraflarının da sergilenmesi ile eserin yapım aşamalarını ve süreci de paylaşır (Knowles, 2005).

Knowles, çeşitli ağaçların dallarının uçlarına kalemler ekleyerek yalnızca çizimlerin koşullarını belirler ve rüzgârın hareketlerinin çizimi belirlemesine izin verir. Böylece sanatçı bir taraftan, eserin nihai kontrolünü doğaya teslim eder bir taraftan da sanatçının eser üretimindeki dominant otoritesini sorgular. Knowles doğayla ortak gerçekleştirdiği bu performanslarda rüzgârın, dallardaki hayvanların, yeryüzündeki titreşimlerin, bitkilerin doğal hareketinin, ahşabın esnekliğinin, tesadüf ve rastlantının, zamanın, mekânın ve her bir ağacın işe aktif bir öge olarak dâhil olmasını sağlamaktadır. Knowles'ın *Ağaç Çizimleri* ile ilgili en ilgi



Görsel 7-8. Tim Knowles, *Ağaç Çizimleri*, 2005 (Knowles, 2005)

çekici ayrıntı, her çizimin kendine özgü özelliklerin ve hatta belirli bir ağacın cinsi / türünün bir göstergesi olarak ortaya koyduğu imzalar. Tıpkı imzalar gibi, bu çizimler her ağacın farklı nitelikleri, özellikleri ve estetiğini ortaya koymaktadır (Brown, 2014, s. 86; Knowles 2005). Sanatçı tüm bu faktörleri harekete geçiren bir *dönüştürücü* rolünü üstlenir. Ağacın fiziksel ve mekanik özellikleri ve çevre ile etkileşimleri işlevsel bir birime dönüştürülür. Buradaki varlıkların tümünü ilkel birer üretici ve doğayı sanatçının iş birlikçisi olarak konumlandırır.

Sonuç

Rastlantısal olgular sanat tarihsel süreçte Dadacıların rastlantıyı eser üretimine dâhil etmeleri, daha sonra Jackson Pollock'un aksiyon resmi ile sanat eserinin kasıtlı tesadüfi deneyimlere imkân sağlaması, sürrealistlerin bilinç müdahalesini ortadan kaldırmak amacıyla doğrudan bilinçaltından yola çıkmaları gibi örneklerde zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Seyirciyi ve anı yapıtın üretim sürecine dâhil eden performans, oluşumlar gibi hareketlerde, rastlantı, şans ve spontanelik için bir parçası haline gelmiş, önceden kestirilemeyen durumlar yapıtın unsurları olarak kullanılmıştır. John Cage ezber bozan bestelerinde rastgele yerleştirildiği çizelgelerden yararlanarak, sanatın temelini oluşturan estetik seçim anlayışından ve ifade, amaç, niyet gibi kaygılardan bilinçli olarak uzaklaşmayı hedeflemiş ve sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçladığı birçok farklı ve ilk olma özelliği taşıyan işi ile rastlantısallığı eser üretim pratiğinin merkezine yerleştirmiştir. Bu farklı yaklaşımların tümü, eserin üretim sürecinde sanatçının kontrolü bırakmasını gerektirir. Sanatçılarda kontrolü zaman zaman bilinçli olarak bırakma ve eser üretiminde bu olguları için üretiminin bir parçası olarak konumlandırılması durumu doğanın güçlerini dâhil ederek ve doğanın rastlantıya dayalı işleyişine uygun biçimde şekillenir. Doğal güçlerin aktif olarak kullanılması ile rastlantı, süreç

gibi kavramların da üretime dâhil edilmesi durumunda, sanatçı ile doğa iş birliği halindedir ve ortaya çıkan eser bir ortak yapıdır. Çalışmada örneklendirildiği gibi bir ağacı işin üretim aşamasında etkinleştirmek fikri ya da yıldırımlardan gökyüzünde resim yapmak aynı şiirsel dile sahiptir. Böyle bir yaklaşımda tesadüfi çevresel unsurlar ve doğa güçleri işe dâhil edilirler. Bu bağlamda doğa, sanatçının kurduğu oyuna dâhil olarak bir ortağa dönüşür.

Doğanın ve bu olguların yapıtın üretim sürecinde sanatçının iş birlikçisi haline gelmesi ile doğanın işin bir parçası olmaktan çok üretim sürecinde etkin bir rol alması üzerinde durulmuş, buna uygun örnekler gösterilmeye çalışılmıştır. İncelenen yapıtların çözümlemeleri neticesinde sanatçıların, yeryüzü ve doğayla kurdukları birliktelik sayesinde, doğa ve insan arasındaki dengeye vurgu yaparak yeni bir bakış açısı yaratmış oldukları görülmüştür.

Kaynakça

- Antmen, A. (2013). 20. *Yüzyıl Batı sanat akımları*. (5. Baskı). Sel Yayınları.
- Arp, H. (1916-17). *Untitled (Collage with Squares Arranged According to the Law of Chance)* [Kolaj]. The Museum of Modern, New York, NY, ABD. <https://www.moma.org/collection/works/37013>
- Bogle, A. (1981). Chance in art: The indeterminacy aesthetic. *Chance in Art: The Indeterminacy Aesthetic*, 22, 34-42.
- Brown, A. (2014). *Güncel sanat ve ekoloji*. (E. Gözgülü ve Y. Adam Çev.). Lal Yayınları.
- Celant, G. (2011, 23 Haziran). *The lightning field, Walther de Maria*. Domus. <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/06/23/the-lightning-field-walter-de-maria.html>
- Dachy, M. (2014). *Dada: Sanatın başkaldırısı*. K. Erdur (Ed.), (O. Türkyay Çev.). YKY.
- Duchamp, M. (1913-14). *3 stoppage stélaton (3 standard stoppages)* [Yerleştirme], Tate, Londra, İngiltere. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507>
- Erboğa, A. (2019). *Resim yüzeyine nesne çözümlemeleri* [Yüksek Lisans Tezi Hacettepe Üniversitesi].
- Erdoğan, Ö. N, Tatar A. G. (2021). Rastlantısallık ve doğaçlamanın Jackson Pollock'un yaratım sürecine etkisi. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 8(51), 448-462.
- Fıncioğlu, S. (2012). *John Cage seçme yazılar*. (1. Baskı). Pan Yayıncılık.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (S. Atay ve G. Yılmaz Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra*. (F.C. Erdoğan Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Knowles, T. (2005). *Tree Drawings*. Steffi K. <http://steffikalil.com/tim-knowles-tree-drawings/>
- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın Öyküsü*. (C. Çapan ve S. Öziş Çev.). Remzi Kitabevi.
- Özer, B. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. Yapı Yayınları.
- Sezgin, E. (2022). Sunuş. Ali Artun (Ed.). *Sanat ve ekoloji: Sanat/Yaşam/Üretim*. İletişim Yayınları, 9-18.
- Tan, F. (2022). *Kayıt dışı metinler: Dada manifestoları*. Unlimited. <https://www.unlimiteddrag.com/post/tristan-tzara-ile-kayit-disi-metinler-dada-manifestolari>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Rastlantı. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. Erişim tarihi 21.12.2021, <https://sozluk.gov.tr>

Willette, J. (2011, 3 Haziran). *Dada and chance*. Arthistoryunstuffed

<https://arthistoryunstuffed.com/dada-and-chance/>

Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. (2. Baskı). Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M. (2015). İkinci doğa, birinci doğadır. *Mehmet Yılmaz*.

<https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/ikinci-doga-birinci-dogadir-mehmet-yilmaz/>

Makale Türü: Araştırma Makalesi

İnsan Sonrası Söylemde Sanatın *Manası*

Harika Esra OSKAY¹ ve Funda SUSAMOĞLU²

Öz

İnsan sonrası söylem insan aklını merkez alan dünya algısını eleştiriye açarken sanatın bu tartışmanın içinde nasıl konumlanacağı sorusunu da gündeme getirmektedir. Araştırmanın amacı nesnel bilimsel bilginin dışarıda bıraktığı bilgi türlerini, posthümanist kuramsal çerçeve içinden ele alarak bugün sanatın konumunu araştırmak ve yorumlamaktır. Tarih içinde bilimin nesnel bakışının gölgesinde kalan farklı bilgi türlerine, kategorilerle düşünen aklın geride bıraktıklarına yeniden bakma çabasıyla *mana* kavramı bu makalede bir çıkış noktası olarak ele alınmaktadır. *Mana*, insan ve hayvan, bitki ve toprak, yeryüzü ve dünya arasında bir ayrımın yapılmadığı ve rasyonel bir akılla biçimlenmemiş, sınırların silikleştiği bir kavrama biçimi önermektedir. İnsanın kendi tahakkümünde bir nesne olarak algılamaya alışık olduğu doğaya bakışının sanattaki temsilleri, güncel posthümanist tartışma için güçlü bir eleştiri kaynağıdır. Güncel sanat pratiğinden örneklerin yakın okumaları üzerinden gerçekleştirilecek olan nitel araştırmada, posthümanist kuramın fikir ve metotları, sanat alanını anlamak ve yorumlamak üzere bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda, anlamlandırmanın öncesindeki *mana* kavramı, sanatın insan sonrası tartışmanın dâhilinde yeni konumunu ele almamızda yardımcı olacaktır. İnsan-olmayana odaklanan, onun sınır ve yaşam alanı üzerine ilerleyen tartışma; bugün sanatın sınırlarını, diğer alanlarla olan ilişkisini ve sürekliliğini sağlayacak bakış açısını kavramamıza olanak sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Sanat, İnsan Olmayan, Mana, Yüzey

The *Mana* of Art in Posthumanist Discourse

Abstract

While posthumanist discourse opens the perception of the world centred on the human mind to criticism, the question of how art will be positioned in this debate also comes to the fore. Within the posthumanist theoretical framework, the aim of the research is to investigate and interpret the position of art today by considering the types of knowledge excluded by objective scientific knowledge. The concept of *mana* constitutes a starting point in this article in an effort to look again at the different types of knowledge that have been overshadowed by the objective view of science and what has left behind by the mind thinking with categories throughout history. *Mana* proposes a form of conception in which no distinction is made between man and animal, plant and soil, earth and the world, where the boundaries formed by a rational mind are blurred. The representations of nature in art, which man is accustomed to perceive as an object under his own domination, are a powerful source for contemporary posthumanist debate. Through close readings of exemplary contemporary artworks within the qualitative research ethos, and with the theoretical framework, ideas and methods posthumanist theory provides, the paper aspires to understand and interpret the field of art. In this context, the concept of *mana*, a meaning before signification will help us to consider the new position of art within the posthuman debate. The discussions on non-human, its boundaries and habitat, allow us to grasp the limits of art, its relationship with other fields and the perspective that will ensure its continuity.

Keywords: Nature, Art, Nonhuman, Mana, Surface,

Manayı bir eylem, bir nitelik ve bir durum olarak eş zamanlı kavramak mümkündür; bir güç ya da bir şey olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu farklı formlarda dolaşabilme yetisi, imge, nesne, eylem ve düşünce arasında bir bütünselliği ve geçişkenliği çağrıştırmaktadır. Günümüz sanatının farklı formlarda hareket etme kabiliyetinde, böylesi bir askıda kalma ve anlama yön verme potansiyelini bulmak mümkündür. Bu bağlamda Claude Lévi-Strauss'un

¹ Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-6684-4204, ezraozkay@gmail.com

² Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-7828-5574, fundasusam@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 27 Nisan 2022, **Kabul Tarihi:** 29 Haziran 2022

etnografik çalışmaları bir başlangıç noktası oluşturmakta, dünyayı bütüncül kavramayı öneren *mana* kavramının sunduğu bakış açısı, bugün sanatın değişen yeni konum ve anlamını yorumlamak üzere ele alınacaktır.

Bu metinde farklı kültürel üretimler ve bilgi biçimlerini bütünsellik içinde düşünmemize olanak verebilecek bir yapı içinde, Lévi-Strauss'un (1971) eşitlik ilkesi olarak tanımladığı açıklığa öykünen bir hassasiyetin izi sürülmektedir. Bu çerçevede, bu makalede öncelikle dünyayla başka türlü bir ilişkilene biçimi olarak *mana* kavramı, farklı sanatçıların çalışmalarına yöneltilecek bakışın biçimlendirilmesinde bir zemin rolü üstlenir. *Mana* kavramının kısaca tartışılmasının ardından incelenecek çalışmalar, insanın, *ötesiyle* ilişkilene çabasını, insan merkezci perspektifi aşındıran bir düşünme biçimi olarak ele alınacaktır. Emre Hüner'in (2012) fotoğraf yüzeyine sabitlenmiş bir dalgaya pişmiş çamurla kattığı derinlikte, Douglas Gordon'un (2003) bir fili bütün ağırlığıyla gösterirken filin hapsediği ekranın yüzeyinden bize taşan bedeninde, başka türlü bir ilişkilenemenin iması bulunur. Hüner'in ve Gordon'un çalışmalarında, böylesi bir karşılaşmanın yüzeye hapsedilmiş bir temsilde yarattığı yarılmanın bir benzeri, Roger Anis'in insan ve insan olmayanın asimetrik ilişkisinde görünür kılınırken, hayvanat bahçelerinden botanik çalışmalarına uzanan bir eksenle bu eşitsizlik ilkesi tartışılır. Temsilin yüzeyinden, yüzeyden kopan bir karşılaşmanın gerilimine uzanan bu hat, Simon Starling'in ilerlemeci bir tarihin rasyonel dizgesini geriye çeviren döngüsel anlatılarıyla hümanizmin kendi günahlarıyla yüzleştiği bir an olarak posthümanist düşüncenin refleksif karakteriyle paraleldir. En nihayetinde insan merkezci düşüncenin ötekini kendi perspektifinin sınırlarında tutmak için ısrar ettiği temsil biçimlerinin, günümüz sanatında ne şekilde ihlal edildiği tartışılacak ve insanın kendi ötesiyle kurduğu ilişkinin sanatta nasıl görünür olduğu incelenecektir.

Mana ve Sanatın Kesişimi

Claude Lévi-Strauss (2016), Batı uygarlığının ilkel olarak nitelendirdiği kültürleri incelerken topluluk dillerinin, türler ve alttürleri tanımlama kapasitesinin genişliğine dikkat çeker. Sınıflandırmada bitkisel ve hayvansal yaşam arasındaki ilişki dizgeleri, bütünsel bir kavrayışa işaret etmektedir. Kesin bir nedensellikten daha çok ilişki olasılıklarını ortaya çıkarmanın öncelikli olduğu bu kültürlerde doğa bilgisi, büyü ve şifa bilgisi iç içedir. Marcel Mauss'un sihir üzerine yaptığı çalışmalardan ilham alan Lévi-Strauss, burada başka bir anlamlandırma biçimi bulur (s. 46).

Mauss, insanla hayvan, bitki ve toprak, yeryüzü ve dünya arasında bir ayrımın yapılmadığı ve rasyonel bir aklın sınıflandırmalarıyla biçimlenmemiş bu bilgiyi, etnografi çalışmalarında karşılaştığı *mana* kavramıyla karşılar. Bu kavrayışta şeyler henüz ortak bir isme, dolayısı ile sınırlı bir varlık türüne ait değildir. Bilinen ve bilinmeyen arasında belirsiz bir yerdir burası (Lévi-Strauss, 1987, s. 34). Bilinmeyen biline tercümesini bir asimilasyon eylemi olarak gören Lévi-Strauss için *mana* modern anlamda bilgi kavramından farklıdır. *Mana*, ilkel denemelerde dünyaya anlam vermenin baskın biçimiyken, günümüz modern toplumlarında varlığını daha mistik alanlarda *akışkan ve spontan* şekilde sürdürür. Oysa birçok topluluk için *mana*, Batı toplumunda bilimin rasyonelliğine dünyayı



Görsel 1. Emre Hüner, *İsimsiz*, 2012, dijital baskı (Hüner, 2012)

anlama çabasına denk düşen ama aynı zamanda bu rasyonellikle çelişen resmi bir yorum sistemidir (s. 55). Bilim nasıl rasyonel bir düzlemde dünyayı anlayıp sınırlandırıyor, *mana* bu tanıma direnen bir güçle dünyayı büyüleyici bir bütünlükte algılar.

Mananın bilimsel bilgidен farkı, dünyaya bakışındaki mantıkta ayrışır. Boris Groys'un (2014) ifadesiyle bilimin kurgusunda gerçekliğin imgeleri "mümkün olduğunca şeffaf bir şekilde" yaratılmak istenir, tamamıyla anlaşılacak istenir (s. 61). Dünyayı tanımlarken anlamı sabitlemeye, dünyanın fazlalığını atmaya çalışır, ancak *mana* bu fazlalığı içine alır (Lévi-Strauss, 1987, s. 63). Arapça karşılığı *keramet* kelimesine kadar giden *mananın* kökeni, bilgiye indirgenemeyen bir güce, doğüstüne, insanın aklına sığmayana işaret eder (Mauss, 1902, s. 138). Sanatın ürettiğinin de *manada* tanımlanana benzer bir sınır bilgisi olduğunu belirten Giorgio Agamben (1979) bu üretimi bilimsel bilginin sınırında, *ölçüsüz gösteren* dediği bir dizge içinde tanımlar. Bilimsel bilgi bir nihayete erdirmeye peşindedir, sanatın bu konudaki beceriksizliği ise rasyonel düşüncenin açmazına bir alternatif olarak başka türlü bir olanak sağlar (s. 60). Benzer bir şekilde, Lévi-Strauss (1971) için sınıflandırmanın mantığı sanat ve sanat olmayan, insan ve insan olmayan arasında bitmez. Bir hayvan türünün yok olmasının bir Rembrandt tablosunun kaybolması kadar trajik olduğunu belirtir Lévi-Strauss (1971). Bu anlamda *mana* Rembrandt'la bir vaşağı eşitler.

Plastik Çağda bir Yaptakçı³: Dünyadan Yeryüzüne Bakış

Levi-Strauss (2016), sanatın bilimsel bilgi ve mitsel bilginin arasında yarı yolda durduğunu ifade eder ve ilkel yaptakçının (*bricoleur*) tavrını sanatçının pratikteki düşünme biçimiyle yan yana incelemeyi önerir. Yaptakçı, çevreden topladıklarıyla, elindekileri değerlendirerek çözüm üretir. Bu anlamda "...nesnelerle konuşmakla kalmaz yalnız, nesnelere aracılığıyla da konuşur: Sınırlı olanaklar arasında yaptığı seçimle, kişiliğini ve yaşamını anlatır" (s. 49). Emre Hüner'in (2012) tekrar sökülüp yeniden kurgulanmaya açık yapıları benzer bir gramerle çalışır. Burada ifade edilen nesnelere konuşma, dil sisteminin uzağında, örtük bir yapıda iletişime geçmektedir. İlkel olarak nitelendirilenin *ilk* olmasına vurgu yapan bir kavrayış söz konusudur (Lévi-Strauss, 2016, s. 9). Bu bakış açısıyla, Hüner ilksel bir malzeme diliyle beraber günümüz nesnelere materyal dünyasını yan yana kullanırken bugüne ait olanı, dokusunu, ağırlığını; geleneksel malzemenin yanında ölçüp tarttığımız bir veri olarak ele alır. Biri dünyaya diğeri yeryüzüne ait iki ayrı yapının aralarındaki mesafenin konuşmasına izin verir.

Hüner'in 2012 tarihli *İsimsiz* serisinde, dünyanın egzotik fragmanlarını sunan renkli sayfalar, bu sayfaların üzerine konmuş pişmiş çamur parçası ile sabitlenir. Fotoğrafın yüzeyi ve bu formun dokusunda somutlaşan iki dünya arasındaki gerilim uzlaşsız bir zeminde yan yana gelir. Emre Hüner'in fotoğraf yüzeyine sabitlenmiş bir dalgaya pişmiş çamurla yaptığı müdahale (Görsel 1), okyanusun sayfa üzerinde düzleşen maddesini kateder, onu kendi boyutlarıyla çarpıştırır. Yüzeye hapsolmuş temsil, kitabın üzerinde bir araç gibi duran amorf pişmiş toprak parçasının ağırlığında yeni bir karşılaşmayı çağırır. Çoğu kez Hüner'in (2016) kurguları fotoğrafın yüzeyi, filmin dokusu ve nesnelere kütlesi tek bir düzlemde birleşir: "Heykellerin figür olarak kullanıldığı, doğa manzaralarını ve mimariyi çağrıştıran natürmortlar kurarken, onları üç-boyutlu nesnelere gibi değil de filmlerin dokusu olarak algıladım" (s. 6). Dünyayı kataloglayarak bilgi nesnesi haline getiren ansiklopedi sayfasında ya da keşif dergilerinden aşına olduğumuz görüntülerin üzerinde fotoğrafın perspektifi ve nesnenin mekânı üst üste çakışarak bozulur. Buradaki ikili bakışta sayfa üzerindeki materyalin ağırlığı baskın gözüktür. Okyanusun dalgalarını sayfasına sığdıran kitap, pişmiş toprağın ölçeklerinde bizi kendi boyutlarımıza, dünya üzerindeki kendi sınırlarımıza taşır. Sayfanın yüzeyindeki okyanusu kaplayan bakışın yüzeydeki bilgisinin yerine toprak formun

³ *Bricolage* terimi yaptakçılık olarak Türkçeye çevrilmiştir, işin uzmanı olmayan bir kişinin evinde onarım, düzeltme vb. gibi belirli işleri yapması olarak tanımlanmaktadır. *Bricoleur*, yaptakçı, günümüzde meslek adamının kullandığından daha dolambaçlı araçlar kullanarak elleriyle çalışan kişi olarak ifade bulmaktadır (Lévi-Strauss, 2016, s. 44).

ağırlığına, avuç içinin sınırlarına dayanan boyutlarına odaklanmaya başlarız. Bu karşılaşmada görme odaklı bir dünya algısının dışında beden diğer duyularını hatırlarken doğayla yüzeysel karşılaşmaların sınırlarından çıkarız. Hüner kullandığı fotoğraflardaki fethedilmiş bir dünyanın temsillerinin üzerine dokunuşun izini bırakırken, ilkel bir malzeme dilini ilksel bir bilginin izi olarak bırakır. Toprağın materyalini ve elin dokunuşunu bize gösteren bu amorf parça, kitabın sayfasında dil merkezli bir anlama çekilen okyanusu durdurur. Keşfeden, fetheden bir bilgi biçiminin üzerine yüzeye karşı dokunmanın bilgisini öneren bir yakınlaşmayı koyar.

Kendi Ölümünü Taklit Etmek

Fotoğrafın yüzeyinde temsil edilen keşfedilmiş, kadrajlanmış ve sınırlanmış bir dünya fikri, insan merkezci düşüncenin en temel anlatılarından birini, doğa ve kültür ikiliğini gündeme getirir. Serpil Oppermann (2018), insan sonrası bakış açısında *liberal hümanist kültürün* yakın markaja alınarak farklı bir çevresellik modelinin gündeme geldiğini belirtir. Bu yeni model yeryüzünün insan ve insan olmayan sakinlerinin bir aradalığına odaklanır; aynı ekolojik ve biopolitik durumla çevrelediğimizi hatırlatır (s. 121). Doğa ve kültürün sınırlarının ihlal edildiği böylesi bir yaklaşımda birey artık merkez olarak kurgulanmaz. İnsan, sınırdan başka canlıları, başka yaşam formlarını bulur.

Bir filin ölü taklidi yapışını izlediğimiz Douglas Gordon'un (2010) çalışması insanın sınırında bitiveren başka bir yaşam formunun varlığıyla bize bu ortaklığı hatırlatır. Bir filin pek de isteyerek yapmayacağı, "doğasının aksinde" bir hareketi yapmaktadır Minnie isimli bu fil; aniden yere uzanır ve bir süre yerde kaldıktan sonra tekrar ayağa kalkar. Kendisine öğretilen bu sirk numarasını bu kez bir galerinin içinde yaparken filin derisinin kıvrılışını, ayaklarının ağırlığını hissederiz. Bir fil, ona öğretilen bir ölümü taklit eder. Filmlerdeki gibi ölür fil ve ölümüne bizi inandırdıktan sonra ayağa kalkar, galeriyi adımlamaya devam eder (Görsel 2).

Donna Haraway (1991), politik organizasyonu ve toplumsal eşitsizliği doğallaştırmanın formülünü doğada bulmaya çalışan bilimin, sıklıkla hayvanlar dünyasına kendi anlatılarını yansıttığını hatırlatır: "Hayvan toplulukları, insan bedeni üzerindeki baskıcı tahakküm politikalarının rasyonalizasyonu ve doğallaştırılmasında yaygın olarak kullanılmıştır" (s. 11). Şiddeti de metalaştırmayı da doğada gördüğünü sandığı yapıda doğrulamaya merak salmıştır. John Berger'in de (2009) belirttiği gibi, "Onlarda gördüğümüz iktidarın imasıdır" (s. 16). Bilimin hayvanların birbirleriyle ilişkisine yansıttığı anlam, insan dünyasının eşitsizliklerini temize çekmek ve doğallaştırmak için kullanılır. Böyle düşünüldüğünde, insandan öğrendiği ölümü taklit eden Minnie, aslında bilimin doğaya yansıttığı insan dünyasını bize gösterir.

Douglas Gordon (2010), filmi medikal bir inceleme ve doğa belgeseli türü aralığında konumlandığını belirtirken galeri mekânının sterilliliğinin filin bir bilgi nesnesine



Görsel 2. Douglas Gordon, *Ölü Taklidi*, *Gerçek Zamanlı*, 2003, film (Gordon, 2003)

dönüşmesi sürecini desteklediğini belirtir. Thomas Sebeok'un hayvanlarla karşılaşmanın bir biçimi olarak incelediği eğitsel yaklaşımın iki ayrı ucu, laboratuvar hayvanına öğretilen kontrollü davranış ile sirk hayvanının terbiyesi, Minnie'ye bakışımızı biçimlendirir. Medikal bir inceleme nesnesi olarak bir laboratuvar hayvanının insanla olan ilişkisi çıraklık (*apprentissage*) üzerinden tanımlanırken, bir sirk hayvanı disipline edici bir terbiyeden (*dressage*) geçer (Sebeok, 1988, s. 71). Bütün bu mesafelerin ve hiyerarşik ilişkilerin ardında gene de bütün doğallığıyla bir fili gördüğümüzü sanırız. Boş sahneyi tüm görkemiyle dolduran filin bedenine, eklemlerinin hareketlerine, derisinin dokusuna yaklaşıma şeklimiz, aramızdaki mesafeyi algılamamızı sağlar. Yüzyıllarca doğayı taklit etmiş sanatın geleneksel seyir ve teşhir mekânı bu kez insana, insanın biçimlendirdiği çerçeveyi Minnie'nin bedeninde gösterir. Hayvanlara yaklaşıma biçimimizin bu üç farklı hali, laboratuvar hayvanının eğitimi, sirk hayvanının terbiyesi ve sanatta temsil edilen hayvanın yüzeye odaklanan bilgisi Gordon'un çalışmasında çakışır. Bu farklı bilme ve karşılaşma biçimlerinin iç içe geçişi bize bir file aramızdaki mesafeyi hatırlatır. Bir hayvanat bahçesinde ya da bir sirkte yaşayan diğer filler gibi Minnie insanın belirlediği bir çerçevede hareketlerini şekillendirir. Bir fil gerçekte nasıl ölür? Bir fil başkasının kendisine öğrettiği ölümünü nasıl sahneler?

Douglas Gordon (2010) fil Minnie'nin galeriye getirilirken sadece ufak bir temasıyla bir duvarın çöktüğünü aktarır. Oysa Minnie olduğundan çok daha az olarak var olur bu filmde, bizim karşımıza çıkabilecek kadar hafifletilir, boyutlandırılır. Ama biz onda gerçekliğin hakiki bir izini görmek konusunda ısrar ederiz. Bilme arzusu hayvanları bilgi nesnesine dönüştürürken onlarla olan temasımızı azaltır. Uzak bir coğrafyanın egzotik canlısı olarak filin, hayvanat bahçelerinde ve sirklerde öğrendiği temasın yabancılığını kaydeder Gordon. Fil Minnie'yi seyrederken bizi çeken, insanın kendinin ötesindekine merakıdır. Yabancılık hissinde açığa çıkan mesafeyi katetmeden, aradaki çekimin cazibesini kapatmadan, nesnesini kategorik bilgiye asimile etmeden başka türlü bir ilişki rejimi talep eder.

Öte yandan, hayvanlar hayatlarımızdan uzaklaştıkça imgeleri çoğalmaya başlar, “endüstriyel dünyada çocuklar hayvan imgeleriyle kuşatılmıştır, oyuncaklar, çizgi filmler, resimler...” hiçbir imge kaynağı hayvanlarınkı ile yarışamaz (Berger, 2009, s. 23). Temasın azalmasıyla çoğalan temsil arasındaki benzer bir ilişkiyi, bir stereo görme aletinden bakan Oliver Wendell Holmes (1859) da ifade eder. Bu görme aygıtından bakarken oturduğu koltuktan çok uzaklara gidiverdiğini anlatan Holmes (1859), biçimin maddeden ayrıldığını, maddenin görünür bir nesnenin kalıbından başka hiçbir anlama gelmediğini, biçimin hareket kabiliyetini maddenin sabitliğine tercih ettiğini belirtir: “Akla gelebilecek her doğa ve sanat nesnesi yakında bizim için yüzeyini azaltacak”. Bu yüzey gerilimi, dünyayı kayıpsız bir şekilde kavradığını sanan bir düşünceye yaslanır. Dünyanın maddesi, dilin kurguladığı bir anlam dizgesiyle sınırlandırılır. Canlılığın akışkan maddesi bilgiyi kusursuz aktardığına inanılan dilin sınırları içinde dondurulur.

Holmes (1859) bu azalmanın bir de çoğalmayla sonuçlanacağı fikrine ulaşır, yüzeydeki bu daralma, daha fazla materyalin toplanmasına sebep olacaktır: “Bunun sonucunda ortaya çıkacak muazzam form koleksiyonunun, tıpkı bugünün kitapları gibi geniş kütüphanelerde sınıflandırılmaları ve düzenlenmeleri gerekecek yakında”. Minnie'yi filme alan tekniği yaratan akılla onu bir hayvanat bahçesine koyan akıl, nesnesini bir temsile dönüştüren, çerçeveyeyle bağlamından koparan ve arşivler içinde toplayan bir yapı olarak benzerdir.

İnsan ve İnsan Olmayan Arasında

Foto muhabiri Roger Anis'in (2018) *Tutsaklıkta İlişki* başlıklı fotoğraf serisi, Kahire Giza Hayvanat Bahçesinde, hayvanlar ve bakıcıları arasındaki ilişkinin yarattığı duyguya odaklanır. Bir insan tasarısı olarak hayvanat bahçesi, bilme arzusuyla şekillenen kafesli sistemler içindeki canlılarla olan çapraşık ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Hayvanı gözlemlenebilir bir nesneye dönüştüren kafeslerin dışından bakan ziyaretçilerin aksine bu

görme aygıtlarının içinde duran bakıcılar bir yüzeye hapsolmuş hayvanlarla başka tür bir ilişkilenebilir. Tutsaklık altında gelişen zorunlu yakınlıkta, insan ve insan olmayanlar arasındaki iletişim, bizi bu ayrımın sınırlarını düşünmeye zorlar. Fotoğraf serisine eşlik eden bakıcılarla yapılan söyleşilerde, yıllar içinde hayvanlarla kurdukları duygusal bağ ifade bulmaktadır; kimisi hayvanlardan çocukları ya da rahat ettirmek ve korumakla yükümlü hissettikleri dostları olarak bahsetmektedirler (Anis, 2018). Ziyaretçilerle hayvanların arasındaki karşılaşmada, bir tür ara figür olarak duran bakıcıların konumları yer yer kafesin arkasında olanlarla daha çok yakınlaşır. Ziyaretçiler için eğlence nesnesine dönüştürülen hayvanın yaşamı, terbiye ve eğitimin yöntemleriyle biçimlendirilirken, bakıcısıyla paylaştığı alanda insanı kendi dünyasına alan hayvan onunla kısa süreli türdeşlik ilişkisi kurar. Bakıcıyla kurulan ilişki insanın türdeş kabul edildiği zoomorfik bir düşünce ile onu yaşadığı çevrenin cansız bir parçası olarak kabul eden bir duyarsızlık arasında gidip gelir (Sebeok, 1988, s. 70).

İnsan olma halinin, insan olmayanlarla yakın temasta çözülme tecrübesi, kaçınılmaz olarak sınır ve tanımların sorgulanmasını doğurur. İnsan sonrası yaklaşım, insan olmayan ile kurulan ilişkide; kendi olma koşulunu, birçoklarıyla birlikte bir olabilme becerisine dayandırır. Bu bağlamda Donna Haraway (akt. Yücel 2019) “bu dünyaya gömülü (...) başka canlılara bağımlı” bir varlık fikrinin altını çizer (s. 99). Bruno Latour (2004), insan ve insan olmayanların oluşturacağı bir kolektivitelerde benzer bir varoluşu tanımlar. Nesnelere bilimine ve öznelerin politikasına tercih ettiği bu kolektifliğin ham maddesi ise insan ve insan olmayanın birbirlerinin özelliklerini takas ettiği bir ilişkide kurulur (s. 60). Ancak insanın nesneleşmekten, şeyleşmekten duyduğu korku bu kolektif yaşamın sosyal aktörlerinden biri olan insan-dışını özne olarak değil nesne olarak ele almasına neden olur (Latour, 2004, s. 76). Hayvanat bahçesi sisteminin kurgusu benzer bir korkunun üzerine inşa edilir ve dahası “Hayvanların fethedilmesi bütün uzak ve egzotik toprakların ele geçirilmesinin sembolik bir temsilidir” (Berger, 2009 s. 21). Lévi-Strauss (akt. Yücel, 2016), insansallıkla hayvansallık arasındaki sınırın keskinleştirilmesiyle başlayan *uğursuz dönemin* insanları da birbirinden uzaklaştırdığını belirtirken, hayvanlarla özdeş görülerek insan dışına atılan bu uzak akrabalara uygulanan tahakküme de dikkat çeker (s. 9). Hayvanla insan arasında kurulan eşitsizlik ayrıcalıklı bir kesimin kendi yararına, kendinden olmayan her türlü canlıya yansıtılmasına ön ayak olmuştur, “Bu insanlığınsa, ilkesini ve kavramını özsaygıdan aldığı için, daha doğar doğmaz çürüyeceğini anlayamamıştır” (Yücel, 2016, s. 10). Bugün sistemin türlü nedenlerle insanları sınıflandırması, hiyerarşik olarak insanı merkeze alan bakış açısının bir uzantısıdır. Bu nedenle Anis’in imgelerindeki tutsaklık hissiyle özdeşlik kurmak mümkündür.

Sömürgeci akıl fethetme ehliyetini, ötekini insan dışı olarak tanımlamasında bulur ve fethinin ganimetlerini müzelerde, hayvanat bahçelerinde ve botanik bahçelerinde ilan eder. Bu sergileme düzeneklerinde bilgi nesnesi olarak kurgulanan başka dünyaların



Görsel 3.-4. Roger Anis, *Tutsaklıkta İlişki*, 2018, fotoğraf (Anis, 2018)

yaşamları, belirli bir mesafeden gösterilir. Hayvanat bahçesi kafesleri, müzelerin teşhir dolapları, laboratuvar camları içinde muhafaza edilen örnekler, dokunmadan görme ilkesi üzerine kurulu bir bilme biçimi kurar. Bu temassız iletişim nesne ve özne ayrımını sağlamlaştırırken ötekini bir yüzeye sabitler. Bu anlamda doğanın seyirlik bir nesne olarak sanatta temsili, onun bilimin enstrümanlarıyla incelenip biçimlendirildiği bilimsel temsilleri ile paralel gelişir. Bruno Latour (2004), bilimsel temsilin doğanın kültürel temsillerinden daha doğrudan olmadığını vurgularken, objektiflik iddiasındaki bilimin aslında bir anlatı içerisinde dünyayı yeniden icat ettiğini vurgular (s. 35). Doğayla her karşılaşmamız, bilimsel disiplinin araçları sayesinde dönemin hâkim bilgi paradigması içinde gerçekleşir.

Doğanın Kültürel ve Bilimsel Temsili: Ölümsüz Doğa

Seyirlik bir nesne olarak doğanın imgesi peşindeki kültürel temsiller ve dünyayı sabitleyerek inceleme arzusundaki bilim, teknik yetkinliği ile doğayı aşan insan üretimi Blaschka (1886-1936) çiçeklerinde gözlemlenebilir. Laboratuvar deneylerinde dokunmadan gözlemlemeye olanak veren camın şeffaflığı, aynı şekilde temastaki yakınlığın tekinsizliğini dizginlerken, onu bakışa tabi bir görüntüye indirgeyen teşhir camının düzleştirici maddesi bu sefer bir görme aracı olarak değil, temsilin aracı maddesine dönüşür. Nesneleştirdiğini gözün hâkimiyetine sunan bir kontrol rejiminin görünmez materyali olarak camdan yapılan Blaschka çiçekleri temsil ettiği ile temsilin mesafesini aynı cisimde çakıştırır.

Harvard Doğa Tarihi Müzesinde bitkilerin hassas doğasına direnen camdan Blaschka çiçekleri bu mesafeyi canlılığı hayatın akışından kopararak sergileme çabasında gösterir. 1886 yılında Botanik Müzesi çatısı altında oluşturulmaya başlanan koleksiyon, yaklaşık 4.300 adet cam modelden oluşur. Botanik çalışmaları için toplanan örneklerin formunu ve rengini yitirmeden saklamadaki zorluk, müzenin ilk müdürünü bitkilerin camdan modellerini yaptırmaya iter. Canlılığın içindeki ölümlülüğün izinden kurtulmuş cam modellerle, doğa bilimin terimleriyle yeniden üretilir.

Bu kırılğan çiçeklerdeki donuk canlılık ile Fil Minnie'nin gövdesindeki canlılığı azaltan şey birbirine benzer. Blaschka çiçeklerinde de insan algısının sabitine bağlanarak azalan bir dünyaya bakarız. Bu dünyadan olmayanın bilgisinin toplandığı ve seyirlik hale getirildiği modernite mekânları olarak botanik bahçeleri de hayvanat bahçeleri gibi güvenli bir mesafede doğanın bir temsilini sunarlar. Blaschka çiçeklerinin üretimindeki hayranlık verici teknik, bu mesafenin vurgusunu artırır. Temsil ettiği çiçeklerden daha mükemmel, ölümsüzlüğüyle doğayı aşan teknik bir ustalığın ve insanın gücünü sergilemektedir.

Bu anlamda Blaschka çiçekleri ile Rönesans'ın mülkiyet düşüncesi ekseninde gelişen ve yerleşikleşen doğa temsilleri arasında düşünsel bir hat takip edilebilir. İlksel toplumların



Görsel 5. Leopold ve Rudolf Blaschka, *Cam Çiçek Modelleri*, detay (Blaschka, 1886-1936)

aksine, doğanın uzlaşılması gereken bir güç olarak değil de peyzaj ve natürmort resminde olduğu gibi seyirlik bir nesne olarak temsil edilmesinde insanı anlamın yaratımında tek fail olarak gören hümanist geleneğin izleri görülür. Richard Leppert (2017) natürmort resminin sadece insan bakışını değil, insanın bütün duyularını uyaran bir araç olarak kullanıldığının altını çizer: “Natürmort genellikle koklama, tatma, işitme ve dokunma duyularını da uyandırır” (s. 67). Burada doğa, insanın hizmetinde, onun duyularına endekslenmiş bir uyaran olarak var olabilir. Natürmort nasıl doğanın yakından bakılan bir görüntüsünü insanın hükmüne tabi bir biçimde veriyorsa, manzara da insanın uzağında tuttuğu doğayı tek bir bakışıyla kuşatan bir mesafede dizginler. Andrew Brown’ın da (2014) işaret ettiği gibi gerçek anlamda Rönesans’ta ortaya çıkan bu iki doğa temsili türünde “maddi dünyaya yönelik artan bir mülkiyet ve hak iddia etme duygusu” kendini ele verir (s. 9).

Bir bilgi nesnesine sabitlenip ölümsüzleştirilen doğa, bugün insanın kendi eliyle yarattığı dünyasından kaçışının güvenli sığınağı, saf ve hakiki bir yaşamın alanı olarak idealize edilir. Simon Starling, yapay ekosistemler oluşturan çalışmalarında bu saflaştırılmış doğa algısını bugünün şartları içinde yeniden ele almayı dener. *Kurtarılmış Rhododendronlar* çalışması on sekizinci yüzyılda egzotik güzelliğine duyulan hayranlıkla İskoçya’ya getirilen orman güllerinin hikâyesini takip ederken insan eliyle dönüşen doğaya dair doğal kabul ettiğimiz tanımları görünür kılar. İskoçya’nın iklimine uyum sağlayıp hızlı bir şekilde çoğalan bu tür, zaman içinde istilacı bir tür olarak tanımlanır. İskoç Hükümeti doğal florayı korumak adına bu bitkilerden kurtulma programına girişirken doğal olanın bir tanım ve sınıflandırma meselesi olduğu fikri daha da belirginleşir. Bir türü yabancı yapan nedir? Bu bitki neden İspanya’da yerel bir tür olarak adlandırılır ama İskoçya’da istenmeyen bir yabancı olarak görülür? Bir türe yerli tür demeniz için gereken şartlar nelerdir? Starling, İskoçya’da artık istilacı kabul edilen orman güllerinden yedi tanesini İspanya’daki orijinal habitatına götürürken bu soruları da gündeme getirir.



Görsel 6. Simon Starling, *Kurtarılmış Rhododendronlar*, 1999, fotoğraf (Starling, 1999)

Tim Cresswell (1997), kaynağını doğada bulan ve dilimize yerleşmiş doğa metaforlarının izini sürerken yabancı bir otun ya da istilacı olarak nitelenen bir türün insana dair olanı ima ediş şekline dikkat çeker. Basitçe edebi bir niteleme biçimi değildir, bu metaforlar, gündelik hayatta somut imaları olan düşünce ve eylemlere işaret eder (s. 334). Doğa, insanın dünyasındaki toplumsal yapıları doğallaştırmak için kullanılır bu metaforlarda. Graham Harman’ın (2017) “kesin olmayan bir bilme biçiminin en açık örneği” olarak gördüğü metaforlar, bu anlamda insan ve insan olmayan arasında kurulan ilişkilerin niteliğine dair ipuçları verir (s. 71). Bu derinlemesine iç içe geçmiş anlayış yolları, kaçınılmaz olarak eylemlerimizle bağlantılıdır. Metaforların yaratılması ve sürdürülmesi, maddi etkileri ve

sonuçları olan bir projedir (Cresswell, 1997). Bir zamanlar egzotik bir coğrafyayı İskoçya'ya taşıyan rhododendronlar, doğaya insan tarafından atfedilen sınırları zorlamaya başladığında yayılcı, istilacı, yabancı kabul edilir. İnsanın nitelikleri doğaya, doğanın nitelikleri insanın dünyasına metaforlarla taşınır.

Binek bir arabayla İspanya'ya geri dönen orman gülleri doğa üzerindeki insan müdahalesinin geri döndürülmesi güç etkisini yolculuğundaki ironiyle gösterir. Bir strateji olarak ironi nesnel bilgiyi üretme iddiasındaki bilimin dilinin dışından konuşur (Baker, 2000, s. 10). Starling, keşifler çağının biliminin ciddiyetinin sert sonuçlarına ironik bir yolculukla cevap verir. Starling'in düz dili metaforların sakladığı anlamları ortaya çıkarır. Bir arabaya doldurup anavatanına götürdüğü yabancı bitkiler, tafefisi güç bir yıkımın kaynağı olarak insanı, sorumluluklarının sahibi yapma girişimidir de aynı zamanda. Geri dönüşüm ekonomisinde vicdanını rahatlatan bir şehirli gibi karbon ayaklarının izini sayanların gündelik matematiğın kurtaramadığı bir çıkmazda kalışını da gösterir. Dünya tamir edilebilir bir dünya olmaktan çıkmıştır (Baker, 2000, s. 37).

Starling, orman güllerini İspanya'daki orijinal habitatına götürdüğü yolculuğun sonunda bir zamanlar Western filmlerine set olan Avrupa'nın tek çölü Tabernas'ın doğasıyla karşılaşır. Orman gülleri İskoçya florasını taşıdığı topraklara yayılarak değiştirir, Western filmlerinin kadrından çerçevelenen Tabernas çölü de insanın bakışıyla biçimlendirilir. Western filmlerinin yapay kurgusunu hakikileştiren bir dekordur doğa. Vahşi Batı filmlerinin parlak zamanlarından geriye kalanlar bugün artık bir tema parkı içerisinde seyredilirken, buradaki doğal habitat da insanın bakışıyla kurgulanmış bir dünyayı sahneler. Starling, insanın bakışıyla yaratılan bu yeni doğada rhododendronların hikayesine benzeyen bir anlatı bulur. Orman gülleri İspanya'dan İskoçya'ya taşınırken önce egzotik sonra istilacı bir türe dönüşür ve nihayetinde *doğal* floraya zarar verdiği düşüncesiyle aforoz edilir. Tabernas çölünün Western türü içindeki temsilleri ise insanın tahayyülündeki doğayı yaratır. Her iki hamlede de insan eliyle değiştirilmiş bir doğa karşımıza çıkar. Orman gülleri toprağa, Tabernas'ın temsilleri bakışımıza kök salar.



Görsel 7. Simon Starling, *Kaktüs Evi*, 2002, yerleştirme detayı (Starling, 2002)

Starling Tabernas çölünden aldığı bir kaktüsü Kuzey Avrupa'ya taşıyıp bitkinin doğal ortamını oluşturmak için bir arabanın motorunu enerji kaynağı olarak kullandığında metaforlara işlemiş kültür ve doğa arasındaki muğlak ilişki bir kez daha açığa çıkar. Uzatılmış kanallar ve kablolar, çalışan motor tarafından üretilen ısı kaktüs için yeterli bir iklim sağlayacak şekilde birbirine bağlanır. Kaktüsün doğal habitatı endüstri ürünü bir nesnenin hareketini sağlayan enerji jeneratörü ile yaratılır. Doğa, insan eyleminden bağımsız saf bir alan olarak düşünülemez. Makine ve doğa, insan ve insan olmayan, kurgusal ve doğal arasındaki ikili ilişkinin gerilimi insan sonrası bir düşüncenin hassasiyetlerini yansıtır.

Sonuç

İnsan sonrası bilgi insan dışıyla, Rosi Braidotti'nin (2019) yaşam/coğrafya/teknoloji merkezli olarak nitelediği meselelerle ilgilenir. Kimlik sonrası ve ilişkisel bir düşüncenin sonucu olarak kendini bir oluşun eşiğinde tanımlar. İlişkisel yapıya bu vurgu bu yazıda ele alınan üretimlerin de belirleyici hattını oluşturur. İnsandan fazlasını kapsayan dünyada, söz hakkı olmayana, yabancı olana ve kavranamayana yaklaşırken öne çıkan aradaki anlamlı mesafe, alışıldık ilişkilendirme biçimleri yerinden edilerek katedilir. İnsan ve insan olmayanın ayrımını belirleyen sınıflandırma probleminde bilen özne ve bilgiye kaynaklık eden nesne arasındaki ilişkileri yeniden ele alırken, farklı türler arasındaki hiyerarşi gibi bilgi türlerinin arasındaki sınırlar da erir. Emre Hüner, ansiklopedik sayfalarda keşfedilen bir dünyanın bilgisini, bedeninin bilgisiyle biçimlenen bir toprak parçayla okuma dizgesini durdurur. İlkel bir kültürün üretimini andıran pişmiş toprakta henüz sınırları ve biçimleri netleşmemiş, sınıflandırılmamış bir bilgiye yaklaşır. Douglas Gordon, terbiye edilecek bir sirk hayvanına dönüşmüş yabancı bir coğrafyanın egzotik canlısını, bir laboratuvar nesnesine yaklaştırırken, doğayı terbiye eden bakışımızı suçüstü yakalamamızı sağlar. Ölümüyle bize mutlak ötekiyi gösterir Fil Minnie. Roger Anis'in fotoğrafları, dünyanın arşivlerini oluştururken canlılığı bir katalog nesnesine dönüştüren Keşifler Çağı icadı olarak hayvanat bahçelerine, kafesin arkasından yaklaşmaktadır. Canlıları dünyalarından kopararak onlarla olan ilişkimizi düzleştiren, görme ve kontrol aygıtları olarak bu kapatılma mekânları, bir ara figür olarak hayvan bakıcılarının varlığıyla, insanın konumunu ve insan dışındakilerle arasında bulunan sınırı sorgular. Bu anlamda Blaschka çiçekleri canlılığın karşısında bilgiye tabi nesneyi tercih eden bu bilme biçiminin mükemmel bir ürünüdür. Görmenin mesafesini, temasın şiddetini biçimlendiren optik araçlar canlıdan ölümünü ve kırılmasını çalar. Starling'in yolculuklarının görünmez aracı, kişisel binek arabası da benzer bir rol oynar. Doğaya karşı işlenen günahların kefareti ödemek üzere yola çıkan Starling, doğayı rehabilite etme çabasının imkânını karbon ayak izleriyle, makineye bağımlı bir kaktüsün yaşamıyla sorgular.

Sanatın ürettiği imgelerden yola çıkarak insan sonrası düşünceyi tartışmaya odaklanan bu makalede, doğanın ve canlıların bir bilgi nesnesi olarak kuşatıldığı bir bakışın yerine insanın kendi sınırlarının ötesiyle tekrar ilişkilendirme arzusunun izi sürülmüştür. Bilme arzusunun dışında, sınırlardan taşan bir karşılaşmanın olasılığı günümüz sanatının imgeleminde aranmıştır. Nihai sonlarla ve kategorik sınırlarla hareket etmeyen böylesi bir tahayyül, insanı hayvandan, canlıyı cansızdan ayıran insan merkezci düşünceye de uzak durmaktadır. Sanatın dünyayı hayal etme biçimi, bilimsel bilginin şeffaflık iddiasındaki nesnellik kavrayışından uzak, bir tanıma dönüşmeden önceki düşünceyi arar. *Mana* kavramı gibi karşılaşmanın boşluklarını ve belirsizliklerini bilginin sınırlarında kapatmadan, olasılıkları çoğaltan bir bakışa alan açar.

İmgenin bilgiyi taşıma biçimi, örtük ve sözel olmayan yapısı, sanatın alternatif gerçeklikleri görünür kılma potansiyelini sağlamaktadır. Bu farklı formlarda dolaşabilme yetisi, imge, nesne, eylem ve düşünce arasında bir bütünselliği ve geçişkenliği çağırır. Bu anlamda Lévi-Strauss'un (2016) imge ve düşünce arasında kurduğu ilişki önemlidir:

İmge düşünce olamaz, ama gösterge görevi yapabilir, daha doğrusu, bir gösterge içinde düşünceyle bir arada bulunabilir; düşüncenin daha ortaya çıkmadığı sürece de onun gelecekte kapsayacağı yere de saygı gösterebilir, daha ortada yokken, çevre çizgilerini ortaya çıkarabilir. (s. 48)

Lévi-Strauss'un önerisi imgeyi hem düşünceyle yan yana duran bir gösterge hem de bir göstergede sınırlanmayan, gelecek zamanda gerçekleşecek bir kavrayış olarak görmektir. Düşüncenin öncesinde ve sonrasında vardır imge; ama karşılaşmadaki muğlaklık sona erdiğinde imgenin ihtimali, yerini sınırların netleştiği bir bilgiye bırakır. Bu anlamda imge bir potansiyeli, adı konmamış bir teması çağırır. Soyut düşünce biçimi olarak, somut ve soncul sınırlara götürmeyen imge ve gelecek zamanda gerçekleşebilecek bir olasılık olarak imgelem, ne insana ne de diğer canlılara yaşam hakkı tanıyan bir sistemin dışarısına taşıyabilir bizi. Sanatta üretim olarak ele alınan şeyi, aktif anlamlandırma sürecini canlı tutan bir organ olarak düşünmek mümkündür. Bu anlamda sanatın oluşturduğu imgelem, insan

sonrası söylemin gündemini bir anlamda canlandırma, görünür hale getirme ve yorumlama potansiyelini genişletmektedir.

Bir sınır bilgisi olarak sanatın imgelemi, gösteren ve gösterilen arasında indirgemeci bir eşitlik kurmaktan imtina ederken, bir yüzey gerilimi içinde bedene yönelir. Maddenin yüzeyi azaldıkça, gösterilen göstergenin içinde ikincil bir konuma itildikçe, zihnin karşısında konumlandırılan bedenın bilgisi kategorilerin dışında kalır. Oysa bugünün zorunlu olarak dijitalleşen iletişimin içinden düşünülduğünde dile gelmeyen bir temasın canlılığı daha da yakından yakalar bizi. Bir ansiklopedi sayfasında duran pişmiş toprağa, hareketli görüntüsünde boyutlarının farkına vardığımız file, solmakta olan çiçeğin camdan temsiline bizi götüren bu canlılıktır. Bu canlılığa yaklaşmanın ara formları insan ve insan olmayan arasında, yabani ve evcil olan arasında, makine ve organik arasında kurulur. Hiyerarşik bir bakış açısının doğurduğu öncelik sıralaması gözden geçirilmeye ihtiyaç duyar ve kaçınılmaz bir şekilde bizi yeniden konum almaya çağırır. İnsan sonrası söylemin önerdiği alternatif öznelliklerden açığa çıkacak boşluklar, hayvan olmadan hayvan oluşu, canlılığın katmanlarını kavramayı mümkün kılmaktadır. Bu çoklu çoğunluk fikri beraberinde bilgi olarak tanımlananı zorunlu olarak dönüştürürken, bilginin çeşitli formları etkileşim içinde ve birlikte çalışacaktır.

Kaynakça

- Agamben, G. (1979). *Taste*. Seagull.
- Anis, R. (2018). *Relationships in captivity* [Fotoğraf]. Erişim tarihi: 18 Ekim 2020.
<https://www.rogeranis.photo/albums/relationships-in-captivity/content/060a1606-1/>
- Baker, S. (2000). *The postmodern animal*. Reaktion Books.
- Berger, J. (2009). *Why look at animals*. Penguin Books.
- Blaschka, L. ve R. Blaschka. (1886-1936). *Glass flowers: The ware collection of Blaschka glass models of plants* [Koleksiyon]. Harvard Doğa Tarihi Müzesi. Massachusetts, Amerika Birleşik Devletleri. <https://hmn.harvard.edu/glass-flowers>
- Brown, A. (2014). *Güncel sanat ve ekoloji*. (1. Baskı). Akbank Yayınları.
- Braidotti, R. (2019). *Posthuman knowledge*. Polity Press.
- Cresswell, T. (1997). Weeds, plagues, and bodily secretions: A geographical interpretation of metaphors of displacement. *Annals of the Association of American Geographers* 87(2), 330–345. <https://doi.org/10.1111/0004-5608.872056>
- de Boisdeffre, P. ve Levi-Strauss. (1971). *Yalnızca insan değil, yaşayan tüm varlıklar saygıyı hak eder*. (İ. Kocaeli Çev.). Erişim tarihi: 27 Ocak 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=-8CqwQXCWoE&t=7s>.
- Gordon, D. (2010, Kasım 17). *Douglas Gordon, on working with elephants*.
https://www.sfmoma.org/artist/douglas_gordon/. [Erişim Tarihi: 23 Ekim 2020].
- Gordon, D. (2003). *Play death, real time*. [Video yerleştirme]. Erişim tarihi: 18 Ekim 2020.
<https://gagosian.com/exhibitions/2003/douglas-gordon-play-dead-real-time/>
- Groys, B. (2014). *Sanatın gücü*. Hayalperest Kitap.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Routledge.
- Harman, G. (2017). *Nesne yönelimli ontoloji*. (1. Baskı). Tellekt Yayınları.
- Holmes, O. W. (1859, Haziran). *The stereoscope and the stereograph*. The atlantic. Erişim Tarihi: 12 Mart 2021. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361>
- Hüner, E. (2012). *İsimsiz* [Dijital Baskı]. <http://www.emrehuner.com/site-2014/untitled-2.htm>
- Hüner, E. (2013). *Emre Hüner Aeolian sergi kataloğu*. (N. Esirtgen collection). Mart Matbaacılık Sistemleri.
- Latour, B. (2004). *Politics of nature*. Harvard University Press.
- Leppert, Richard. (2017). *Sanatta anlamın görüntüsü*. Ayrıntı Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (2016). *Yaban düşünce*. Yapı Kredi Yayınları, 7. Baskı.

- Lévi-Strauss, C. (1987). *Introduction to the work of Marcel Mauss*. Routledge.
- Mauss, M. (1902). *A general theory of magic*. Routledge Classics.
- Opperman, S. (2018). Ecomaterialism. M. Hlavajova ve R. Braidotti (Ed.), *Posthuman glossary* içinde (120-123). Bloomsbury Publishing.
- Opperman, S. (2018). From ecological postmodernism to material ecocriticism: creative materiality and material agency. S. Iovino ve S. Oppermann (Ed.). *Material ecocriticism* içinde (21-36). Indiana University Press.
- Sebeok, T. (1988). “Animal” in biological and semiotic perspective. T. Ingold (Ed.). *What is an animal?* içinde (63-73). Routledge.
- Starling, S. (1999). *Rescued rhododendrons* [C Print]. Erişim tarihi: 19 Ekim 2020. [https://www.artimage.org.uk/18442/simon-starling/rescued-rhododendrons--1999-\[\]](https://www.artimage.org.uk/18442/simon-starling/rescued-rhododendrons--1999-[])
- Starling, S. (2002). *Kakteenhaus* [Yerleştirme]. <https://www.artimage.org.uk/18369/simon-starling/kakteenhaus--2002-> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2020]
- Yücel, H. (2019). İnsanlar ölür olaylar ölmez: Deleuze’ün öznesiz etiği. *Cogito*, 95-96. Yapı Kredi Yayınları.
- Yücel, T. (2016). Claude Lévi-Strauss ve yaban düşünce. C. Lévi Strauss. (T. Yücel Çev.) *Yaban Düşünce* içinde. Yapı Kredi Yayınları.

Tykhe

Tike: tr./ Τόχη: 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

