



GÖRÜNÜM

SANAT, TASARIM ve SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SOCIAL SCIENCES

Ceren Aygüt

Ankara Halkevinde Sahne Sanatları Alanında Gerçekleştirilen çalışmalar:
Genel Bir Değerlendirme

Özge Tatlı

Çağdaş Sanatta Seramik Malzeme ile Oluşturulan Enstalasyon Örnekleri

Betül Küplemez, Doç. Memduha Candan Güngör

Çağdaş Seramik Sanatında Mozaik Tekniği

Semiha Atabey

Matematik ve Sanat

Arş. Gör. Yalın Keser

Mekana Özgü Politik Sanata Örnek Olarak Jr:
Face 2 Face, Women are Heroes, Unframed

Dr. Öğr. Üyesi Lutfiye Başak Özdoğan

Sahne Tasarımının Gelişiminde Öncü Yaklaşımlar: Bertolt Brecht ve Caspar
Neher' in Weimar Dönemi Oyunları ve Epik Sahne Tasarımının Temelleri

Doç. Dr. Yasemin Tanrıverdi

Sanat Eyleminin Terapötik Yönü ve Kavramsal Sanata Yansımaları

Dr. Sevgi Karaca

Zeynep Kaçar'ın Soyut Oyunlarında Kimlik



Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Elektronik Dergisi

GÖRÜNÜM
SANAT, TASARIM ve SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SOCIAL SCIENCES

Kocaeli University Faculty of Fine Arts Refereed Electronic Journal

E-ISSN: 2458-8970

Sahibi / Owner	:	KOÜ GSF Dekanlığı adına Prof. Süreyya Temel
Editörler / Editors	:	Doç. [Assoc. Prof.] Emel Güray, Dr. Öğr. Üyesi. [Dr.] Serpil Şahin Dr. Öğr. Üyesi [Dr.] Üftade Muşkara
Editör Yardımcıları / Assist. Editors	:	Arş. Gör. [R.A.] Büşra Göksu, Arş. Gör. [R.A.] Ecem Hatipoğlu Kiriş, Arş. Gör. [R.A.] Şaban Aykut Hızlıok,
Mizanpaj / Layout Design	:	Arş. Gör. [R.A.] Ali Yıldırım
İletişim / Contact	:	Dr. Öğr. Üyesi [Dr.] Üftade MUŞKARA - gorunum@kocaeli.edu.tr

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Süreyya Temel

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

Prof. Mustafa Küçüköner

Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü Resim Anasanat Dalı

Prof. Çetin Ergand

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü

Prof. Sezin Türk Kaya

Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü

Doç. [Assoc. Prof.] Emel Güray

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi [Dr.] Üftade Muşkara

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi [Dr.] Serpil Şahin

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINLARI

2023 - BAHAR - SAYI 14

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gorunum>

Ceren Aygüt

1-15 **Ankara Halkevinde Sahne Sanatları Alanında Gerçekleştirilen alışmalar:
Genel Bir Değerlendirme**

Araştırma Makalesi

Özge Tatlı

16-40 **Çağdaş Sanatta Seramik Malzeme ile Oluşturulan Enstalasyon Örnekleri**

Araştırma Makalesi

Betül Küplemez, Doç. Memduha Candan Güngör

41-60 **Çağdaş Seramik Sanatında Mozaik Tekniği**

Araştırma Makalesi

Semiha Atabey

61-80 **Matematik ve Sanat**

Araştırma Makalesi

Arş. Gör. Yalım Keser

81-96 **Mekana Özgü Politik Sanata Örnek Olarak
Jr: Face 2 Face, Women are Heroes, Unframed**

Araştırma Makalesi

Dr. Öğr. Üyesi Lütfiye Başak Özdoğan

97-122 **Sahne Tasarımının Gelişiminde Öncü Yaklaşımlar: Bertolt Brecht ve
Caspar Neher'in Weimar Dönemi Oyunları ve Epik Sahne Tasarımının
Temelleri**

Araştırma Makalesi

Doç. Dr. Yasemin Tanrıverdi

123-138 **Sanat Eyleminin Terapötik Yönü ve Kavramsal Sanata Yansımaları**

Araştırma Makalesi

Dr. Sevgi Karaca

139-149 **Zeynep Kaçar'ın Soyut Oyunlarında Kimlik**

Araştırma Makalesi

Ankara Halkevinde Sahne Sanatları Alanında Gerçekleştirilen Çalışmalar: Genel Bir Değerlendirme

Gönderim Tarihi: 09.12.2022 – Kabul Tarihi: 01.02.2023

Ceren Aygüt

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programı
cerenaygut@gmail.com, **ORCID:** 0000-0001-9205-8020

Özet

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türk halkını çağdaş ve modern bir toplum haline getirmek için pek çok yenilikçi adım atılmıştır. Atatürk ve CHP'nin öncülüğünde 19 Şubat 1932'de açılan Halkevleri, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür kurumları olarak 1951 tarihine kadar hizmet vermiştir. Bu süreçte Dil, Tarih ve Edebiyat, Güzel Sanatlar, Temsil, Spor, Sosyal Yardım, Halk Dershaneleri ve Kurslar, Kütüphane ve Yayın, Köycülük, Müze ve Sergi Şubesi olmak üzere 9 şube açılmıştır. Temsil şubesi, dönemin ihtiyaçları doğrultusunda etkili bir çalışma alanı olmuştur. Hem halkın gelişimi için oldukça faydalı çalışmalar yapılmış, hem de ulus bilincini kazandırmak için bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, başkentte topluma yön veren bir kurum olarak Ankara Halkevi Temsil Şubesi'nin etkinliklerini incelemektir. Ankara Halkevi, Türkiye Cumhuriyeti'nin sanatsal kimliğini oluşturmak için yaptığı çalışmalarla ön plana çıkmaktadır. Kendi binasında yapmış olduğu çok sayıda temsille beraber, köylere, kasabalara da ulaşarak geniş bir alanda faaliyetlerini sürdürmüştür.

Anahtar Kelimeler: Halkevleri, Tiyatro, Ankara Halkevi

Studies in the Field of Performing Arts at The Ankara People's House: A General Evaluation

Sending Date: 09.12.2022 – Acceptance Date: 01.02.2023

Ceren Aygüt

Kocaeli University Faculty of Social Sciences, Department of Plastic Arts, Proficiency in Arts Program
cerenaygut@gmail.com, **ORCID:** 0000-0001-9205-8020

Abstract

With the proclamation of the Republic, many innovative steps were taken to transform the Turkish people into a contemporary and modern society. The People's Houses, which were opened on February 19, 1932, under the leadership of Atatürk and CHP, served until 1951, as the cultural institutions of the Republic of Türkiye. In this process, 9 branches were opened. These branches are Language, History and Literature, Fine Arts, Theatre, Sports, Social Aid, Public Education Centers and Courses, Library and Publication, Ruralism, Museum and Exhibition. The theatre branch has been an effective field of study in line with the needs of the period. In the theatre branch, very beneficial studies were done for people's development. Also, it was used as a propaganda tool to gain national consciousness.

The aim of this study is to examine the activities/events of the Theatre Branch at the Ankara People's House, as an institution that leads the society in the capital city. The Ankara People's House stands out with its works which are to create the artistic identity of the Republic of Türkiye. Besides the many performans, it made in its own building, it continued its activities in a wide area by reaching the villages and towns.

Keywords: The People's Houses, Theatre, The Ankara People's House

GİRİŞ

Cumhuriyet'in ilanından sonra, Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti'ni uygar ve çağdaş bir ülke konumuna taşıma gayesiyle pek çok alanda yenilikçi adımlar atılmıştır. Halkın öncülüğünde ve örgütlenmesiyle toplumsal ve kültürel kalkınmanın yaşanacağı düşüncesi Halkevlerinin kurulmasını sağlamıştır. Halk ve halkçılık anlayışı, Halkevlerinin temelini oluşturan yapı taşlarıdır. Halkçılık; Mustafa Kemal Atatürk'ün dönemin ihtiyaçları doğrultusunda, 1937 yılında Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'na (Anayasa) eklediği altı ilkeden biridir. Esas olarak bu ilke, Halkevleri'nin oluşum hedeflerinden olan halkta birlik ve beraberlik duygusunu yaratmak ve korumak açısından önemli bir yer tutmaktadır. Halkın örgütlenmesiyle hayat bulan, kültürel, bilimsel ve toplumsal gelişmeyi sağlayan halkın evleri, halk ve halkçılık kavramları ışığında ortaya çıkmıştır. *"Halk aynı ülkede yaşayan ve o ülkenin yurttaşı olan insan topluluğu olabildiği gibi, aynı ülkede oturmamakla birlikte aralarında soy, din vb. yönünden bağ bulunan insan topluluklarını da anlatmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>)."* Halkçılık anlayışı ise; köylü ve işçi sınıfının iktidara karşı ekonomik ve sosyal haklarını elde etme çabasıyla başkaldırmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Halkçılığa göre; bireylerin birbirinden üstün olmamasıyla birlikte aile, sınıf ya da topluluklar da birbirinden üstün değildir. Halkçılığa göre, devlet kanunları önünde herkes eşit haklara sahiptir. Toplumun dayanışma içinde hareket etmesi ve kimsenin ayrıcalık sahibi olmaması gibi etkenler ön plana çıkar (Dinç, 2008: 1).

Halkçılık, içinde bulunulan toplumun geleneksel kültür yapısı ile modern kültürün getirdiği yenilikler arasındaki karşıtlıkları fonksiyonel olarak açığa çıkarması bakımından, Batıda ve Doğuda pek çok direnişin de çıkış noktası olmuştur. Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında, ulusal kurtuluş hareketini halkçılık anlayışıyla temellendirmiştir. Ancak bu anlayışı ülkenin koşullarına göre eklettik ve sentezci bir tutum izleyerek oluşturmuş; Fransız devrimiyle birlikte Batıda gelişen halkçı düşünceler ile Rusya'da ortaya çıkan Narodnik hareketin düşüncelerini Türkiye gerçeklerine göre yeniden şekillendirmiştir. Bu süreçte halkçılığı katı bir doktrin olarak ele almayarak toplumun gerçekliğine yakınlaştırmış ve adım adım geliştirerek ülkenin ilerleyişine yön vermiştir. Tam bağımsız bir ülke hedefleyerek, halkı baskıdan ve sömürüden kurtarmak için çalışmıştır (Çeçen, 1990: 44-82).

Türkiye Cumhuriyeti'nin bir halk devleti olduğunu belirten Atatürk bu görüşlerini verdiği demeçlerde şu şekilde açıklamıştır:

"Bugünkü mevcudiyetimizin aslî mahiyeti, milletin genel eğilimlerini ispat etmiştir, o da halkçılık ve halk hükümetidir. Hükümetlerin halkın eline geçmesidir... İdareyi halka teslim etmek için çalışalım. O zaman bütün müşküllerin ortadan kalkacağına kâiniyim... (Dinç, 2008: 1)."

"Bugün hakkıyla övünebileceğimiz bütün başarıların gizi yeni Türk devletinin yapısındadır. Gerçekten, Türkiye devletinin bu yeni kuruluşun dayandığı temeller, nitelik bakımından"

kendinden önceki tarihsel kuruluşların temellerinden başkadır. Bunu bir sözcük ile anlatmak gerekirse diyebiliriz ki yeni Türkiye devleti bir halk devletidir. Geçmişin kuruluşları ise bir kişi devleti idi, kişilerin devleti idi (Çeçen, 1990: 61)."

1. Halkevlerinin Açılışı

Cumhuriyet'in ilanından sonra dönemin siyasal, sosyal ve kültürel yapısının, yaşanan ekonomik sıkıntıların ve yol açtığı sosyal huzursuzlukların farkında olan Atatürk, pek çok yenilikçi adım atarak halkın kalkınmasını amaçlamıştır. Yetişkinler için okuma yazma öğrenimini artırmayı, halkın çalışma gücünü etkili kullanmayı ve ülkenin her yerinde eşit ve bilinçli bir toplum yaratmayı hedeflemiştir. Bu çabaların halka ulaşarak, ülkenin sosyal, toplumsal ve kültürel anlamda dinamizm kazanması, devlet ve halk arasındaki kopukluğun giderilmesi için Halkevlerinin kurulmasını sağlamıştır.

Yetişkin eğitimleri için Halkevleri kurulmadan önce Millet Mektepleri ve Türk Ocakları birçok hizmet vererek, halkın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Halkevlerinin öncülü olan bu kuruluşlarda halkın gelişmesi ile kültür, ülkü, amaç ve düşünce birliği sağlayarak refah seviyesi yüksek bir toplum hedeflenmiştir.

1928 yılında Harf Devrimi'nden kısa bir süre sonra kurulan Millet Mektepleri'nde okuma yazma oranına katkı sağlamak ve yüksek değerlere sahip vatandaş nasıl olunur konularında halkı geliştirmek için yaygın bir eğitim verilmiştir. Atatürk, Millet Mekteplerine büyük önem vermiş, Genel Başkanlığını yapmış ve 1927'de % 10.6 olan okuma yazma oranı 1935 yılına kadar olan süreçte % 19.2'ye çıkmıştır (Olgun, 2019: 7-10). Öte yandan Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde de, 25 Mart 1912'de faaliyet göstermeye başlayan Türk Ocakları; halka ulus bilincini kazandırmak, eğitim ve gelişime katkı sağlamak için pek çok çalışmada bulunmuştur. Eğitim, tarih, siyaset, sağlık, sanat vb. çeşitli konularda Halide Edip Adivar, Yahya Kemal Beyatlı, Mehmet Fuat Köprülü, Mehmet Emin Yurdakul gibi dönemin fikir insanları tarafından beş yüzü aşkın konferans verilmiştir. *"Ayrıca her çeşit Türk eserini gösteren üç bin camdan oluşan bir koleksiyon vücuda getirilerek, konferansların konularını cazip hale getirmek için bazıları ülkemizde ilk defa olarak aks camı (slayt) gösterisi ile verilmiştir (Sarınay, 2005: 164)."* Ocaklar, Türk kadınlarının sosyal hayata kazanımı için çalışmalar da yürütmüştür. Halide Edip Adivar, Müfide Ferit Tek, Fatma Aliye ve Nakiye Hanım gibi aydın kadınlar Ocak kürsüsünde konferanslar vermiş ve bu süreçte ilk defa kadın ve erkekler aynı salonda konferans, temsil, konser gibi etkinlikleri yan yana izleme fırsatına erişmiştir. Bir yandan da, bu temsillerde ilk kez kadın sanatçıların erkeklerle birlikte sahneye çıkmasına öncülük edilmiştir. Halide Edip Adivar'ın yazdığı *Yeni Turan* adlı oyunda Müslüman kadının sahneye çıkması başta engellenmiş olsa bile kararlı duruşları sayesinde, yine Halide Edip Adivar'ın yazdığı ve Muhsin Ertuğrul'un sahnelediği *Kenan Çobanları* oyununda kadınlar sahneye çıkmayı başarmış ve pek çok övgü almıştır (Sarınay, 2005: 163-167).

Türk Ocakları bünyesinde yer alan aydınlar Milli Mücadelede de aktif rol oynamıştır. İşgal yılları sürecinde kapatılan Ocaklar, savaştan sonra faaliyetlerine yeniden başlar. Atatürk bu süreçte, Türk Ocaklarını ulusçuluk ve halkçılık ilkelerini pekiştirmek için Cumhuriyet yönetiminin bir parçası haline getirmek istemiş ve böylece Türk Ocakları, Cumhuriyet Halk Partisi'nin bir kültür şubesi olarak hizmet etmeye başlamıştır. Ancak gelişen zaman içinde Türkçülük-Turancılık görüşleri baskın olmaya başlayan Ocaklarda, Mustafa Kemal karşıtı sesler yükselmeye başlamış, bazı inkılaplara karşı ilgisiz kalmaları ve iç yapılanmasında çıkan sorunlardan dolayı anlaşmazlıklar yaşanır hale gelmiştir. Mustafa Kemal Atatürk, 1930 yılının sonlarında çıktığı yurt gezilerinde, yapılan inkılapları ülkenin her köşesine yaymak için doğrudan halkla iç içe olacak bir kuruluşun gerekliliğinden bahsetmiştir (Arıkan, 1999: 262-269; Olgun, 2019: 1-10). Aynı zamanda Atatürk, bazı genç ve aydınları yurtdışına göndererek oralarda yapılan halk eğitimi çalışmalarını incelemelerini sağlamıştır. Örneğin, Selim Sırrı Tarcan İsveç'e gitmiş, Vildan Aşir Savaşır da birçok Avrupa ülkesini gezmiş ve özellikle Çekoslovakya'daki her kent ve kasabaya kurulan *Sokol* isimli halk eğitim merkezlerini yakından gözlemlemiştir. Daha sonra bu gözlemlerini raporlayarak Ankara'ya ulaştırmış ve çalışmaları Halkevlerinin oluşmasına katkı sağlamıştır (Kara, 2006: 20; Çeçen, 1990: 108). Bu gelişmeler ışığında 1931 yılı içinde Türk Ocakları kapatılarak, Halkevlerinin kurulması için çalışmalara başlanmıştır.

Halkevleri, CHP'nin Genel Merkezine bağlı ancak siyasi bir tutum içine girmeden halkın geneline ulaşmayı hedefleyen bir yapı olarak tasarlanmıştır. CHP milletvekili ve Milli Eğitim Bakanı Dr. Reşit Galip, Halkevlerini kurmayı üstlenerek Ankara'da bu konuyla ilgili bir toplantı yapmak amacıyla dönemin önde gelen aydınlarını bir araya getirmiştir. Önce bir komisyon kurulmasını sağlayan Dr. Reşit Galip, Halkevlerinin açılması için aylar süren geniş kapsamlı çalışmaları başlatmıştır. Yapılan ayrıntılı çalışmalar sonucunda 19 Şubat 1932 tarihinde resmi olarak Halkevleri açılır. Başlangıçta Afyon, Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Aydın, Bolu, Denizli, Diyarbakır, Çanakkale, Eskişehir, Samsun, Malatya ve Konya olmak üzere 14 Halkevi kurulmuştur.

Halkevlerinin açıldığı 1932 yılına kadar yaşanan süreçte toplum, Saltanat ve Hilafet'in kaldırılması, Cumhuriyet'in ilan edilmesi, yeni bir Anayasa hazırlanması gibi büyük değişim ve yeniliklerle karşılaşmıştır. Bu değişim ve yeniliklere halkın adapte olabilmesi için Halkevleri büyük katkı sağlamıştır. Halkın evlerinde Cumhuriyet'in amaçlarını anlatarak, Atatürk ilke ve devrimlerini yayarak, birbirini anlayabilen bir halk kitlesi oluşturmak için pek çok çalışma yürütülmüştür. Aynı zamanda köyde ve büyükşehirlerde yaşayan halkın birbirine uyumlanması için de çalışılmıştır. Atatürk ve CHP'nin öncülüğünde yürütülen Halkevlerinde sosyal ve kültürel yapıya hitap eden farklı ilgi alanlarına yönelik Dil, Tarih ve Edebiyat, Güzel Sanatlar, Temsil, Spor, Sosyal Yardım, Halk Dershaneleri ve Kursları, Kütüphane ve Yayın, Köycülük, Müze ve Sergi adında 9 şube açılmıştır.

Dr. Reşit Galip, Ankara Halkevinin açılışında yaptığı konuşmada Halkevlerinin kapsamını ayrıntılı bir şekilde halka aktarmıştır. Bu konuşmada halkı geleceğe hazırlayacak birçok alanı kapsayan etkinliklerin yalnızca Ankara, İstanbul gibi büyükşehirlerle sınırlı kalmayıp, ülkenin dört bir yanına dağılarak, tarih öğrenimi ile tarih bilincinin geliştirileceğinden, yeni alfabe ile okuma yazma öğrenimini ülkenin her ferdine ulaştırmayı amaçladıklarından bahsetmiştir. Aynı zamanda güzel sanatların, el sanatlarının toplum kalkınmasındaki önemine, temsillerin ulusal bilince katkısına, spor kollarının bedensel gelişim ve ruh sağlığı için ne denli gerekli olduğuna, müze ve sergilerle toplumsal belleğin oluşturulması gerekliliğine, halkı bilimle, teknolojiyle buluşturarak geleceğin bilim insanlarını yetiştirmeyi hedeflediklerine değinmiştir. Ülkenin çoğunun köylerde yaşaması ve köylerde okuryazar oranının azlığı, kültürel etkinliklerden yoksun kalmalarından dolayı gelişmemeleri gibi sorunlardan ötürü köycülük kolunun önemini de anlatmıştır (Çeçen, 1990: 114-115; Kara, 2006: 68).

19 Şubat 1932 tarihinde başlangıçta 14 ilde açılan Halkevleri; 18 yaşının üstündeki her bireyin üye olmasına olanak sağlarken, 18 yaş altı bireyler ise yapılan faaliyetlere yalnızca izleyici olarak katılmıştır. Bir ilde bulunan Halkevi ile çevresinde bulunan köylere dek hizmet götürmek hedeflenmiş ve yapılan tüm çalışmalar rapor edilerek yönetim ve denetlemeyi yürüten CHP İl Yönetim Kuruluna sunulmuştur. Halkevlerinin yeterli yapılanmayı gösteremediği küçük yerleşim birimlerinde ise 1940 yılından itibaren Halkodaları kurulmuştur. Küçük yerleşim birimlerinde hizmet gösteren Halkodalarında ise; dergi, gazete okuma gibi etkinliklerin yapıldığı bir okuma alanı ile halkı ilgilendiren, toplumun gelişimini destekleyecek konularda tartışmaların yapıldığı, müzik dinletilerinin, kısa oyunların ve sergilerin de yer aldığı bir salon kullanılmıştır (Kara, 2006: 68-72; Karadağ, 1998: 62). Kara'nın aktardığına göre; Halkevlerinin ilk açıldığı yıldan itibaren 915 konferans, 373 konser, 511 temsil düzenlenmiştir (Kara, 2006: 71).

2. Halkevleri Temsil Şubeleri ve Çalışmaları

Halkın bireysel gelişimi ve refah bir toplum oluşmasını sağlamak amacıyla açılarak dokuz farklı şube üzerinden yürütülen bu evlerde, devletin de desteğiyle birlikte sanat çalışmalarının büyük bir önem taşıdığı görülmektedir. Atatürk'ün *Türk kültürünü muasır medeniyetler seviyesinin üzerine çıkarmak* ülküsü de bu durumun temel dayanaklarından biri olmuştur. Atatürk çağdaşlaşmayı bir bütün olarak görmüştür. Güzel sanatlarda ilerlemeyi ve eser üretmeyi medeniyetin göstergesi olarak ele almış, ancak bu şekilde milletlerin gelişmiş medeniyetler arasında yer alabilecekleri görüşünü savunmuştur (Evcin, 2011: 523). Bu sebeple Halkevlerinde müzik, resim, tiyatro, opera, bale gibi çeşitli alanlarda çalışmaların yapılması için birçok imkân sağlanmıştır. Okuma yazma oranının çok düşük olduğu yıllarda kurulan evlerde Temsil Şubesi önemli bir yer tutmuştur. Açılan Temsil Şubelerinde Atatürk devrimlerini özümsetmek, Cumhuriyet'in ilanına kadar olan süreçte yaşanan zorlukları, savaşları ve

kazanımları aktarmak hedeflenmiş ve bu hedef doğrultusunda izleyicileri eğlendirerek öğretme işlevinden faydalanarak temsiller bir nevi propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Reşit Galip, Ankara Halkevi açılışında yaptığı konuşmada sahnelenecek temsillerin niteliğinden bahsetmiştir. Galip, Halkevlerinde sadece milli tezleri savunan, Türk tarihinden, Milli Mücadele'den bahseden, Saltanat ve Cumhuriyet, modern okul ve medrese, iyi vatandaş ve kötü vatandaş gibi karşıtlıklarla halkı aydınlatacak temsillere yer verileceğini belirtmiştir (Yaşar, 2008: 66-67). Bu anlamda Temsil Şubesi, Halkevlerinin en aktif şubelerinden biri olarak hizmet verir. Belirli günlerde, açılışlarda anlatım yolu olarak temsillere öncelik verilmiştir. Halkı aydınlatmak, ulusal bilinci geliştirmek için bazen Atatürk ve CHP'nin de siparişi ile yazılan ve sahnelenen oyunların yanı sıra klasikler de sahnelenmiştir.

Maddi bir karşılık beklemeden halkın hep birlikte çalıştığı halkın evlerinde etkin bir sanat ortamı oluşturulmuştur. Karadağ'ın aktardığına göre Halkevlerinde açılan Temsil Şubelerinin nasıl işleyeceği *Halkevi Çalışma Talimatnamesinde* belirlenmiştir. Örneğin; sadece büyükşehirlerde değil aynı zamanda kasaba ve köylere ulaşmak, gençlerin çok yönlü gelişimini sağlamak, ülkeye faydası dokunacak bireyler yetiştirmek ve tiyatro mesleğini icra edecek yetenekleri keşfetmek gibi amaçları bulunmaktadır. Her Halkevinde bu amaçlara yönelik kadın ve erkeklerden oluşan gruplar oluşturulmuştur. Bu gruplar oluşturulurken kadın rollerini erkek oyuncuların oynamasına izin verilmeyeceği talimatnameyle kesinleştirilmiştir (Karadağ, 1998: 96).

Halkevleri Temsil Şubelerinin iki önemli görevi bulunmaktadır. Bunlardan ilki, kadın ve erkek üyelerin bir arada bulunduğu bir temsil grubu oluşturmak, diğeri ise CHP Genel İdare Kurulu tarafından belirlenen ya da izin verilen oyunları sahnelemektir. Ayrıca sahnelenen oyunların turneye çıkarılması ile daha çok insana ulaşması da sağlanmıştır. Her Halkevinde Temsil Şubesi açılabilmesi için salon ve sahne olması koşulu vardır. Avrupa'dan öğrenilen çerçeve sahne yapısı benimsenerek, dekorsuz, ışsız, sahne koşulları uygun olmayan yerlerde oyunların oynanmayacağına kanaat getirilmiştir (Başbuğ, 2013: 49-51). CHP Genel Sekreterliği tarafından kurulan Müşavir Mimarlar Odası tarafından hem Halkevlerinin konumuna, yörenin ihtiyaçlarına ve gelişme yönlerine göre genel binaları tasarlanmış, hem de içinde yer alacak sahnenin koşulları belirlenmiştir. Halkevleri ve Halkodaları için ayrı ayrı ölçüler belirlenmiş ve sahne olmayan evlerde temsiller açık havada, boş alanlarda sahnelenmiştir. Sahne boyutları genel olarak şu şekildedir:

KÜÇÜK SAHNE BOYUTLARI		BÜYÜK SAHNE BOYUTLARI	
Salon Boyu	14 m	Salon Boyu	15 m
Salon Eni	8,5 m	Salon Eni	9,50 m
Sahne Ağızı	4,20 m	Sahne Ağızı	4,50 m
Sahne Derinliği	4,20 m	Sahne Derinliği	4,20 m
		Balkon Eni	5,50 m
		Balkon Derinliği	7 m

Tablo 1: Tiyatro boyutları (Karadağ,1988: 162-163)

Dönemin tiyatro üslubunu anlatmak için CHP tarafından *Tiyatroda Makyaj, Tiyatroda Diksiyon* ve *Sahne* isimli kitapçıklar hazırlatılarak Halkevlerine dağıtılmıştır. Aynı zamanda haftanın belirli günlerinde hoparlörler ile canlı yayınlar yapılarak okuma tiyatrosu etkinlikleri de düzenlenmiştir (Karadağ, 1998: 103-104). Karadağ'ın aktardığına göre; Ankara Halkevinde *Sahne* adında bir kitap hazırlanmış ve bu kitapta sahnelemede gerekli olan ışık sistemleri, dekor ayrıntıları, perdeler, fonlar gibi çeşitli konularda uyulması gereken kurallar da belirlenmiştir (Karadağ, 1998: 190).

3. Ankara Halkevi Temsil Şubesi ve Çalışmaları

Ankara Halkevi, başkent Halkevi olmasından dolayı ayrı bir öneme sahiptir ve açıldığı andan itibaren Ankara'nın hareketli kültürel yaşamının en önemli merkezlerinden biri haline gelmiştir. Namazgah Tepe'de yer alan binası, mimar Arif Hikmet Koyunlu tarafından I. Ulusal Mimarlık Akımı stilinde tasarlanmıştır. Atatürk, burayı sık sık ziyaret etmiş, yurtdışından gelen konukları burada gerçekleşen gösterilere getirerek Türk kültürünü tanıtmayı amaçlamıştır. Halkevleri, Parti örgütüne bağlı olarak hizmet vermiştir. Buldukları il, ilçe Parti yönetimleri ile kuruluş, düzenleme, işleyiş gibi faaliyetler ortak yürütülmüştür. Ancak, Ankara Halkevi konumundan dolayı direkt olarak CHP Genel Merkezi'ne bağlı hareket etmiştir. Bu durum da Ankara Halkevi'nin önemini artırmıştır. CHP Genel Merkezinde Halkevlerinin açılmasından sonra koordinasyonu sağlamak için kurulan Halkevleri Bürosunun irtibatta yetersiz kaldığı durumlarda Ankara Halkevi diğer evler ile iletişim kurarak gerekli bilgilerin aktarılmasına katkı sunmuştur. Örneğin; Halkevlerinde gerçekleştirilecek temsillerin nasıl olacağı ilk önce Ankara Halkevinde uygulanmış ve diğer Halkevlerine örnek olması sağlanmıştır. Binası ve üyeleriyle örnek teşkil eden bir kurum olmuştur. Pek çok Türk ve Cumhuriyet kültürünü aktaracak oyunlar öncelikle burada sahnelenmiştir. Halkevlerinin açılmasından itibaren Temsil Şubesinin en etkin çalışma alanı bulunduğu bina burası olmuştur (Çeçen, 1990: 136-137; Sağlamtunç, 2005: 245). Bu süreçte kadın ve erkeğin eşit şartlarda olması, kadının iş hayatında yer edinmesi için akşam sanat okulları ve kız enstitüleri açılmıştır. Aynı zamanda Halkevi Çalışma Talimatnamesiyle belirlenen kurallar ile Osmanlı'nın son döneminde yasak olan kadının, erkek ile sosyal ortamlarda bir arada

olma yasağı kaldırılmıştır. Kadın artık temsillerde hem seyirci hem de oyuncu olarak katılımda bulunabilme özgürlüğüne kavuşmuştur. Halkevlerinde sergilenen oyunlarda çoğunlukla amatör oyuncular ve halktan tiyatroya ilgisi olan kişilerden oluşturulan ekipler gönüllülük esasıyla yer almıştır. Ancak başkent Ankara da dahil olmak üzere birçok Halkevinde kadın oyuncu bulunması oldukça zordur. Sahneye çıkmak istemeyen kadınları teşvik etmek için Halkevi başkanları ve üyeleri temsil ve özel günlere eşleriyle katılmıştır. Böylece kadınların da rahatça bu evlere gelmesi sağlanmıştır. Aynı zamanda kadın öğretmenlerin ve memurların da oyunlarda oynaması için destekte bulunulmuştur. Bu süre içinde neredeyse tüm Halkevleri CHP Genel Sekreterliğinden içinde kadın karakterlerin olmadığı oyun gönderilmesini talep etmiş ancak, CHP kadınların teşviki için daha çok uğraşılmasından yana davranarak bu durumu bir vazife olarak görmüştür. Bu sebeple; Halkevlerinde genel olarak sadece rejisör ya da tiyatro öğretmeni olarak çalışan, mesleği tiyatro olan kişilere belirli bir ücret ödenmesine rağmen kadınlara da sahneye çıkmaya teşvik amaçlı emeklerinin karşılığında ücret verilmesi kararlaştırılmıştır (Karakaş, 2015: 347-363). Yapılan çalışmalar ve teşvikler ile kadınların sahneye çıkma isteği gitgide artmış, daha çok temsilde yer almaya başlamışlardır. Aynı zamanda kadınları sahnede görmeye alışık olmayan halk da eğitilmiş ve gösterilen tepkiler ilerleyen süreç içerisinde azalmıştır.

Ankara Halkevinde, Halkevlerinin kurulma amaçları doğrultusunda hazırlanan pek çok oyun sahnelenmiştir. *Türk Tarih Tezi* kavramını temel alarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin kendine ait tarihsel kimliğini ortaya çıkarmak için, Türk tarihini anlatmak ve ulusal ruhu güçlendirmek amacıyla *Akın, Mete, Özyurt, Çoban* gibi oyunlar ile Saltanatla Cumhuriyet'i karşılaştıran *Hülleci, O Bir Devirdi, Şeriatçısı, Yanık Efe* gibi oyunlar sahnelenmiştir. Milli Mücadele yıllarında yaşanan olayları halka anlatmak için *Vatan ve Vazife, Mavi Yıldırım, İstiklal* oyunlarının yanı sıra Cumhuriyet dönemini anlatan *Yarım Osman, Sönmeyen Ateş, Şeriye Mahkemesinde* gibi oyunlara da yer verilmiştir. *Havada, Şevketli Ana, Terbiyevi, Kanlı Kavak* gibi Karagöz oyunları ile birlikte, Dünya klasiklerinden uyarlanan *Scapin'in Dolapları, Venedik Taciri, Gülünç Kibarlar, Zoraki Evlenme* gibi oyunlar da pek çok kez sahnelenmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti, ulusal kimliğini oluştururken Osmanlı tarihinden uzak durarak Orta Asyalı kökeniyle bağ kurmayı hedeflemiştir. 1930'larda özellikle edebiyat eserleri ve tiyatro oyunları da bu doğrultuda şekillenir. Çoğu Atatürk tarafından ısmarlanarak yazılan ve sahnelenen oyunlar büyük etki yaratmıştır. Yeni nesilleri sanatla buluşturan evlerde toplumsal bilinci oluşturmak için Türk kimliği gurur verici, destansı anlatılarla sunulmuştur. Başbuğ'un aktardığına göre; yapılan Birinci Tarih Kongresi'nde Mustafa Kemal Atatürk, Türklerin medeniyetle olan güçlü ilişkisine değinmiş ve sanatın da diğer bütün alanlarda olduğu gibi Osmanlı etkisinden kurtularak yeni bir kimlik edinmesi gerektiğini belirtmiştir (Başbuğ, 2013: 173).

Behçet Kemal Çağlar'ın yazdığı *Çoban* oyunu ilk kez Ankara Halkevinin açılış merasiminde sahnelenmiştir. *Çoban*, iki zamanlı bir oyun olarak yazılmıştır. Birinci kısım, ders çalışan bir Türk çocuğuyla, Tarih Dede arasında gerçekleşen Türk tarihi konuşmalarını kapsar. İkinci kısım ise, küçük çocuğun isteği üzerine Tarih Dede'nin yurdu kurtaran tek bir Türk'ün kahramanlığını anlatmasına odaklanır. Çağlar, oyunda bir çobanın düşmanı yenerek yurdu kurtarmasını işlemiştir. Çoban burada Atatürk'ü ve Türk gencini temsil etmekte ve bu vesileyle güçlü bir savaşıya karşı herhangi bir teçhizatı olmasa dahi yiğitliğiyle kazanan Türk'ün gücünü anlatmaktadır (Buttanrı, 2002: 45, Karadağ, 1998: 147). Yaşar Nabi Nayır, *Mete* oyununda, Mete dönemini konu edinse bile Kurtuluş Dönemi sonrası kurulan düzeni anlatmak için pek çok çağrışımla uygarlığı, vatani korumak için verilen çabayı ve cesareti anlatmıştır. *Mete*, bir anlamda Atatürk'ü de temsil etmektedir. Oyunda, Türk tarihi ve Türk milletinin başarıları da vurgulanmıştır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın* oyunu da, *Türk Tarih Tezi* kapsamında yazılmış destansı bir oyundur. 4 Ocak 1932'de ilk olarak Ankara Halkevinde sahnelenmiştir. Oyunda kuraklıkla boğuşan halkın özyurda göç etmeleri anlatılır. Yazar, bu olay sırasında ulus bilincini de yerleştirmek amacıyla, Türklerin başına gelen türlü sıkıntılarla nasıl baş ettiklerini övgüyle işlemiştir. Aynı zamanda Osmanlı dönemiyle Cumhuriyet dönemini karşılaştıran öğelere de yer vermiştir. Oyun, Atatürk'ün talebi üzerine yazılmıştır. Atatürk oyunları sadece izlemekle kalmamış yazım aşamasında da inceleyip, yorumlarda bulunmuştur. Hatta bazı metinlerde düzenlemeler yaptığı da bilinmektedir. *Akın* oyunu da düzenleyip, sonunu değiştirdiği metinler arasındadır (Çamlıbel, 1965; Okur, 2018: 392). Yine Çamlıbel'in yazdığı *Özyurt* oyunu ise, Türklerin özyurtları olan Anadolu'ya gelişlerini bir destan gibi anlatır. Özyurda ulaşana kadar pek çok zorlukla karşılaşan, savaşlar ve yokluk yaşayan halkın, bu sorunlara rağmen karşılaştıkları yerli halka hoşgörü, medeniyet, sanat, bilim ve aile olma bilinci gibi yüksek vasıfları kazandırdıkları anlatılmıştır (Okur, 2018: 390-392; Karadağ, 1998: 136-137).

Bu süreçte, Osmanlı döneminin ardından Cumhuriyet dönemiyle birlikte kazanılan hakları, yenilikleri ve insana verilen değerleri anlatan oyunlar da yazılmıştır. Örneğin, Reşat Nuri Güntekin'in *Hüllecı* oyunu, evlilik kurumunun kadınların aleyhine oluşunu vurgulayan bir metindir. Kadını hülle ile kandırmaya çalışan ailesi üzerinden dönemde yaşanan haksızlıklara gönderme yapılmıştır (Nutku, 1993: 290). Yusuf Sururi Eruluç'un yazdığı *Yanık Efe* oyunu ise; savaş sonrası dönemde halkın yaşadıklarını anlatır. Osmanlı döneminden dert yanan halkın, savaştan sonra kavuştuğu huzur da vurgulanmıştır. *Yanık Efe*, yedi kere Ankara Halkevinde sahnelendikten sonra, köylere, küçük yerleşim yerlerine turneye gitmiş ve buralarda yaklaşık beş bin kişi oyunu izlemiştir (Karadağ, 1998: 179). Milli Mücadele yıllarında yaşanan kahramanlıkların anlatıldığı oyunlara da Ankara Halkevinde pek çok kez yer verilmiştir. Bu oyunlardan biri Saim Kerim Kalkan tarafından yazılan *Vatan ve Vazife* oyunudur. Oyunda, vatan uğruna her şeyini geride bırakmayı göze almış bir teğmenin cesareti ve vatan sevgisi anlatılmıştır. Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* oyunu da halkın içinden doktor, öğretmen

gibi mesleklere sahip olan ve milli duyguları yüksek kişilerin oluşturduğu Mavi Yıldırım Teşkilatı'nın Milli Mücadele'ye verdiği destekleri anlatmaktadır. Yaşanan zorlu koşullarda doktorların yaralı askerleri tedavi etmesi gibi savaş esnasında gerekli olan tüm görevleri üstlenmeleri ve kahramanlıkları işlenmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklal* oyununda ise, Türklerin onur ve haysiyetleri için yaşadıkları, vatanları için gerekirse ölecekleri teması ele alınmıştır. Osmanlı Devleti tarafından kabul edilen kapitülasyonların ülkeyi nasıl dışarıya bağımlı hale getirdiğine değinilmiş ve Cumhuriyet döneminde ülkenin bağımsızlığı için verilen savaşlar anlatılmıştır. Osmanlı Devleti'nin halka yaşattığı problemlere ve acılara değinerek, Cumhuriyet'in ilanının ne denli önemli olduğunu anlatan oyunlar da yazılmıştır. Bu oyunlardan biri Aka Gündüz'ün yazdığı *Yarım Osman* oyunudur. Oyunda, bir köy yerinde Osmanlı Devleti'nin yaptırımları ile halkın düştüğü durum ve halkın bu zor durumdan çıkma çabası anlatılır. Halkın dik duruşu ve Mustafa Kemal'in peşinden gitmeleri vurgulanmıştır. Nahit Sırrı Örik ise, *Sönmeyen Ateş*'te, Mustafa Kemal'in millete ve zafere olan inancını anlatmıştır (Başbuğ, 2013: 102-231, Karadağ, 1998: 135-153).

Ankara Halkevinin öncülük ettiği Karagöz oyunları da köylere ve küçük yerleşim birimlerine götürülerek buralarda oynanmıştır. Bu oyunlara Köycülük Şubesi üyeleri de dahil olmuş, halkın hem kaynaşması hem de tiyatroya alışması amaçlanmıştır (Karadağ, 1998: 104). Ayrıca, Orta Oyunu ve Kukla oyunları da ülkenin her köşesinde oynanmıştır.

"Halkevleri Kukla ve Karagözün araştırılıp, gün ışığına çıkartılması ve yaygınlaştırılması doğrultusunda önemli görevler üstlenmişlerdir. Kukla ve Karagöz oyunları halkevleri faaliyetleri içinde önemli bir yer tutmakta, bu gösteriler halkı eğlendirmek, duygusal bir birlik kurmak için birer araç olarak kullanılmakta; halk tarafından ilgi ile izlenmektedirler (Bayraktar, 1999: 105)."

Atatürk'ün talebiyle ilk Türk operası olan *Özsoy Operası Op. 9*, 1934 yılında Münir Hayri Egeli tarafından yazılmış ve Ahmed Adnan Saygun tarafından bestelenmiştir. *Özsoy operası*; İran'ın Şehname destanından esinlenilerek Türkiye ve İran'ın dostluğunu tarihsel kökenleriyle anlatır. İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'ye gelmesi ile Ankara Halkevinde 19 Haziran 1934'te sahnelenmiştir. Saygun, aynı yıl içinde Atatürk'ten gelen sipariş üzerine *Taşbebek Operası'nı* da bestelemiştir. Bu operada ise; yeni Cumhuriyet insanının doğuşunu anlatmıştır. Operalar, Ankara Halkevinde sahnelenmiş ve Saygun da orkestrayı yönetmiştir (Okur, 2018: 394; <https://www.aassm.org.tr/tr/ahmedadnansaygun/41/1>).

1932-1950 yılları arasında Halkevlerinde 12350 oyunun sahnelendiği tespit edilmiştir. Tunalı'nın aktardığına göre; bu süreçte izleyicilerin uyması gereken kurallar da *Halkevleri Temsil Kolları Kılavuzu* adıyla çıkarılan kitapla belirlenmiştir. Temsillere tam saatinde gelinmesi, geç kalanların salona alınmaması, temsil sırasında herhangi bir yiyeceğin tüketilmemesi ve gürültü yapılmaması bu kurallar arasında yer almıştır (Tunalı, 2013: 8).

Ankara Halkevinde temsil çalışmaları için verilen uğraşlar sadece sahnelemeyle kısıtlı kalmamıştır. 1944 yılından itibaren amatör oyuncuların yetenekli olanların gelişmesi için haftada dört gün süren tiyatro kursları da açılmıştır. Bu kurslarda Nurettin Sevin; *Tiyatro Bilgisi ve Konuşma*, Süleyman Tamer; *Müzik, Koro ve Tiyatro*, Tarık Levendoğlu; *Tiyatro, Dekor ve Kostüm*, Ertuğrul İlgin; *Reji ve Mimik* dersleri vermiştir. 1945 yılında ise daha geniş kapsamlı tiyatro çalışmaları ve dersleri sürdürülmüştür. Daha önce verilen derslere ek olarak, Nüzhet Şenbay; *Diksiyon*, Nurettin Sevin; *Tiyatro Bilgisi ve Tiyatro Mazisi (projeksiyonlu)*, Süleyman Tamer; *Ses Korosu*, Ertuğrul İlgin; *Aktör, Mahir Canova; Mimik* üzerinde çalışmıştır. Sahnelenen oyunların daha iyi anlaşılması, sahneleme sürecinde oyun incelemesinin ayrıntılı yapılabilmesi için Ankara Halkevinde çeşitli seminer ve konferanslar da verilmiştir. Bu konferanslar arasında; İngiliz Kültür Heyetinden Mr. B. C. Buckler'ın verdiği; *Shakespeare* konulu konferans, İngiliz Lord Dun Sany tarafından verilen; *Tiyatro Yazmanın Tekniği* konulu konferans, Fransız tiyatro yönetmeni Jacques Copeau'nun; *Muharrir ve Aktör, Mizansen Prensipleri ve Racen'in Berenice'inden Kıraat* konulu konferansları yer almıştır (Karadağ, 1988: 154).

SONUÇ

Ankara Halkevi, Halkevlerinin kapanış sürecine kadar oldukça etkili bir çalışma yürütmüştür. Dokuz şubenin tamamı aktif olarak çalışmış ve halk yüksek oranda katılım göstermiştir. Başkentte yer almasından dolayı öncü konumunda olmuştur. Ayrıca yurtdışından gelen pek çok konuğun ve devlet insanların sürekli ziyaret etmesi sebebiyle; Türkiye Cumhuriyeti'ni özellikle kültürel anlamda tanıtmaya görevini de üstlenmiştir. Burada yetişen sanatçılar ve aydınlar sahnelenen temsillerle, yayımlanan dergilerle, verilen konferanslarla her insanın ilgi alanına göre faydalanabileceği bir kültür yuvasını inşa etmiş ve ülkenin geleceği için önemli adımların atılmasını sağlamışlardır. Büyük bir binaya sahip olan Ankara Halkevi, halkın kütüphane ve ders çalışma ihtiyacını karşılayacak, çeşitli spor etkinlikleriyle iyi vakit geçirmelerini sağlayacak alanlarıyla da kapsamlı bir kültür merkezi olmuştur.

Halkevlerinde tiyatro alanında yapılan çalışmaların tümü, Türk tiyatrosunun gelişimini büyük oranda etkilemiştir. Oluşturulan oyun dağarcığı ile büyük bir birikim elde edilmiş ve sonraki kuşakları da etkileyecek tiyatro anlayışının temelleri atılmıştır. Halkın evlerinde yetişen pek çok tiyatro insanı daha sonra Şehir Tiyatroları, Devlet Tiyatroları gibi kurumlarda uzun süreler görev almış ve yeni tiyatrocuların yetişmesini sağlamışlardır.

Çok partili döneme geçilmesinin ardından iktidara gelen Demokrat Parti, Halkevlerini CHP iktidarının bir uzantısı olarak görmüştür. Bu sebeple devletin bütçesinden destek olmak istemedikleri için önce etkinliklerin yapılması durdurulmuştur. Maddi zorluk içine düşen evler, dergilerini çıkaramamaya, köylere yapılan gezileri azaltmaya, sahne çalışmalarını durdurmaya

başlamıştır. Neredeyse bütün etkinliklerin durma noktasına geldiği bu süreçten kapanışa kadar yalnızca kütüphaneler hizmete devam etmiş ve halkın okumasına katkıda bulunmuştur. Daha sonra 1951'de evlerin kapatılması kararı alınmıştır. CHP, bu süreçte Halkevlerini bağımsız bir vakıf haline getirmek için birçok çalışma yapmış olsa da başarılı olamamıştır. Halkevlerinin tüm varlığı devlet hazinesine aktarılmış ve binaları da farklı amaçlarla kullanılmıştır (Çeçen, 1990: 234-237; Kara, 2006: 141). Demirbaş eşyalar hastaneler, okullar gibi devlet kurumlarına verilmiş, kitaplar ve sahne, müzik, spor şubelerinin kullandığı malzemeler Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilmiştir. Kullanılan arsalar, çeşitli büyüklükteki topraklar resmi kurumların inşası için kullanılmış ve hazırda bulunan binalar kiralanmak üzere boşaltılmıştır. Ayrıca ihtiyaçtan fazla olan mülkün satılması yönünde karar alınmıştır. Konumundan ötürü Ankara Halkevi'nin binasının, demirbaşının ve diğer malzemelerinin nasıl değerlendirileceğine dair karar Maliye Bakanlığı'na bırakılmıştır (Çeçen, 1990: 254). Halkodaları ise, küçük yerleşim yerlerinde halkın katkılarıyla kurulduğu için, bulunduğu bölgenin belediyesine ya da muhtarlıklara devredilmiştir (Kara, 2006: 135).

Halkevleri, daha sonra ikinci kez açılarak tekrar faaliyet göstermeye başlasa da Cumhuriyet'in kuruluş sürecinde yarattığı etkiyi tekrar elde edememiştir. Atatürk'ün ilkelerini yaymak ve halkın gelişimini sürdürmesi için ülkenin aydınları ile tekrar kurulan halkın evleri karşı görüşten pek çok tepki almış, devletten destek görememiş ve tek parti döneminde gerçekleştirdiği kültürel devrimi tekrarlayamamıştır. Bu süreçte tüm eğitim ve kültür hizmetleri devlet tarafından bakanlıklar ile sürdürülmeye başlanmış ve Halkevlerinin çalışmaları engellenerek tamamen işlevsizleştirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Arıkan, Z. (1999, Mart). Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi. *Atatürk Yolu Dergisi*. Elde Edilme Tarihi: 11 Ekim 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ankuayd/issue/1858/22625>
- Başbuğ, E. D. (2013). *Resmi İdeoloji Sahnede Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayraktar, N. (1999). *Halkevlerinin Ülke Kültürüne, İnsanın Gelişimi ve Dönüşümü Açısından Katkıları ve Öneriler*. Ankara: Halkevleri Yayınları.
- Buttanrı, M. (2002, Haziran). Atatürk'ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihi Tiyatro Eserlerine Yansıması. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Elde Edilme Tarihi: 11 Ekim 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ogusbd/issue/10981/131436>
- Çamlıbel, F. N. (1965). *Akın*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Çeçen, A. (1990). *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Dinç, S. (2008, Eylül). Atatürkçü Düşünce Sistemine Göre Halkçılık İlkesi. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi*. Elde Edilme Tarihi: 11 Ekim 2022, https://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/sait_dinc_ataturkcu_dusunce_sistemi_halkcilik.pdf
- Evcin, E. (2011, Temmuz). Atatürk'ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı. *Atatürk Yolu Dergisi*. Elde Edilme Tarihi: 20 Ekim 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ankuayd/issue/1842/22470>
- Kara, A. (2006). *Cumhuriyet Döneminde Kalkınmanın Mihenk Taşı Halkevleri 1932-1951*. Ankara: Bizbize Yayınları.
- Karadağ, N. (1998). *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Karadağ, N. (1988, Ağustos). 1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Elde Edilme Tarihi: 3 Ekim 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tad/issue/11490/136910>
- Karakaş, Ö. (2015, Mart). Halkevlerinin Merkezden Kadınsız Piyas Talebi Üzerine Bazı Değerlendirmeler. *Celal Bayer Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Elde Edilme Tarihi: 20 Ekim 2022, <https://search.trdizin.gov.tr/yayin/detay/173066/halkevlerinin-merkezden-kadinsiz-piyas-talebi-uzerine-bazi-degerlendirmeler>
- Nutku, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt II*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Okur, M. (2018, Aralık). Halkevlerinin Kültür Faaliyetlerinde Edebi Metinlerin Rolü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. Elde Edilme Tarihi: 11 Ekim 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mahder/issue/41054/484453>
- Olgun, K. (2019). *Türkiye'de Halkevleri Gerçeği*. Ankara: İksad Yayınları.
- Sağlamtunç, T. (2005). Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluş Yıllarındaki Kültür Politikası ve Başkent Ankara. *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*. Elde Edilme Tarihi: 11 Ekim 2022, <http://www.tk.org.tr/index.php/TK/article/view/75/75>
- Sarınay, Y. (2005). *Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi ve Türk Ocakları 1912-1931*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tunalı, S (2013, Haziran). Halkevlerinde Yürütülen Sanat Çalışmaları (1932-1950). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Elde Edilme Tarihi: 11 Ekim 2022,

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30216/326173>

Yaşar, H. (2016). Halkevlerinin Tiyatro Faaliyetleri Ve Sinop Halkevi Örneği. *Cappadocia Journal Of History and Social Sciences*. Elde Edilme Tarihi: 20 Ekim 2022,

https://cahij.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=23098

<https://sozluk.gov.tr/> Elde Edilme Tarihi: 11 Ekim 2022.

<https://www.aassm.org.tr/tr/ahmedadnansaygun/41/1> Elde Edilme Tarihi: 20 Ekim 2022.

Çağdaş Sanatta Seramik Malzeme ile Oluşturulan Enstalasyon Örnekleri

Gönderim Tarihi: 25.04.2023 – Kabul Tarihi: 09.05.2023

Özge Tatlı

Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Programı
ozge.tatli.4698@gmail.com, **ORCID**: 0009-0006-8809-2625

Özet

Sanayi Devriminin başlamasıyla hızlı bir şekilde makinaların insan hayatına girmesi, hızlı üretim ve tüketim gibi büyük değişimler, sanat dünyasını da etkilemiştir. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra Kavramsal Sanat fikriyle birlikte gelişen Arte Povera, Arazi Sanatı, Süreç Sanatı gibi sanat pratiklerinden biri olan enstalasyon, ifade aracı olarak birçok sanatçı tarafından tercih edilmiştir. Endüstriyel ürünlerin artan nüfusla birlikte hızlı bir şekilde üretilip tüketilmesi, hazır nesne kavramını ortaya çıkarmış ve sıradan herhangi bir nesne sanatçının ifadesiyle sanat nesnesine dönüşmüştür. Artık geleneksellikten kopuş ve yaşanan dönemin etkisiyle sanat kavramı sorgulanmaya başlanmıştır. Sergi salonlarında ve müzelerde kaide üzerinde sergilenen eserler yerine, sıradan herhangi bir nesneye sanatçı tarafından anlam yüklenmesi ve izleyicinin de bu süreçte sanat nesnesini sorgulamaya teşvik ederek katılımı sağlanmış olmaktadır. Klasik sanatta eserle izleyici arasında mekanın herhangi bir katkısı yokken enstalasyon pratiğinde mekana duyulan ihtiyacın yanı sıra izleyici deneyimi ve katılımı önemli olup, sınırsız malzeme zenginliğiyle de birçok disiplinin sınırlarını zorlamaktadır. Bu disiplinlerden biri olan seramik, kullanım kolaylığı, malzeme ve teknik açıdan zenginliği ve her yerde rahatça ulaşılabilir olmasından dolayı birçok sanatçının tercih ettiği bir malzeme olmuştur. Bu makalede, enstalasyon kavramı içinde seramiğin mekanla nasıl bir ilişkisi olduğu hedeflenmiştir. Böylece mekanın tanımı yapıp, enstalasyonun kısa bir gelişim sürecine değinerek, seramik malzeme ile yapılan enstalasyon çalışmaları örneklerle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Enstalasyon, Seramik, Mekan

Installation Samples Created With Ceramic Material in Contemporary Art

Sending Date: 25.04.2023 – Acceptance Date: 09.05.2023

Özge Tatlı

Kocaeli University, Institute of Social Sciences, Department of Sculpture, Master's Program
ozge.tatli.4698@gmail.com, **ORCID:** 0009-0006-8809-2625

Abstract

With the start of the Industrial Revolution, the rapid introduction of machines into human life, rapid production and consumption, such as great changes, also affected the art world. Installation, which is one of the art practices such as Arte Povera, Land Art, and Process Art, which developed with the idea of Conceptual Art especially after the 1960s, has been preferred by many artists as a means of expression. The rapid production and consumption of industrial products with the increasing population has revealed the concept of ready-made object and any ordinary object has turned into an art object with the expression of the artist. Now, the concept of art has begun to be questioned with the effect of breaking away from tradition and the period in which we live. Instead of the works exhibited on pedestals in exhibition halls and museums, the artist attaches meaning to any ordinary object and encourages the audience to question the art object in this process, thereby ensuring their participation. While there is no contribution of the space between the work and the audience in classical art, in addition to the need for space in installation practice, the experience and participation of the audience is important, and it pushes the boundaries of many disciplines with its unlimited material richness. Ceramic, one of these disciplines, has become a material preferred by many artists due to its ease of use, richness in materials and techniques, and being easily accessible everywhere. In this article, it is aimed how ceramics relates to space within the concept of installation. Thus, the definition of the space was made and the installation works made with ceramic materials were examined with examples by referring to a short development process of the installation.

Keywords: Installation, Ceramics, Space

Giriş

1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan enstalasyon kavramı; birçok disiplinden beslenerek, her türlü materyal kullanma özgürlüğü sunması sayesinde, birçok sanatçı enstalasyon çalışmalarıyla kendini ifade edebilmektedir. Enstalasyon, mekândan bağımsız düşünülemediği gibi izleyicinin de bu süreçte ortak olmasıyla gerçekleşir. İç veya dış mekânda sergilenen enstalasyonlar, geleneksel sanat anlayışının aksine sanatçının kullandığı herhangi bir nesneyi sanat yapıtına dönüştürmektedir. Uygarlığın eski dönemlerinden bu yana günlük hayatın bir parçası olan seramik, enstalasyon çalışmalarında daha çok kavramsal bir dille ifade edilmektedir. Proje aşamasından sergilenme anına kadar sanatçının geçirdiği süre, eserin hangi amaca hizmet ettiği, sanatçının yaşadığı dönem, mekân seçimi yapılan enstalasyonda önemli unsurlardır. Bu makalede seramiğin geleneksellikten koparak, malzeme olarak enstalasyon çalışmalarında nasıl sanat yapıtına dönüştüğü ve bu bağlamda çağdaş sanatta seramiğe alternatif bir bakış açısı sunmak hedeflenmiştir. Literatür taraması yapıldığında araştırmaya açık, yetersiz sayıda çalışmaya rastlanmıştır. Bu sebeple konunun yeterince açıklığa kavuşması literatür için önem taşımaktadır. Seramik ve mekân arasındaki ilişki araştırılmış ve seramik malzemeyle çalışan enstalasyon sanatçılarındaki çalışmalarını üzerinden okumalar yapılarak değerlendirilmiştir. Konuyla ilgili örnek sanatçılar seçilerek eser çözümlenmeleri yapılmıştır. Birinci bölümde; mekân ve sanat yapıtı kavramları açıklanmış, ikinci bölümde enstalasyon ve enstalasyonun gelişimine katkıda bulunan sanat akımlarına değinilerek üçüncü bölümde seramiğin tanımı yapıp örnek seramik enstalasyon çalışmalarına yer verilmiştir.

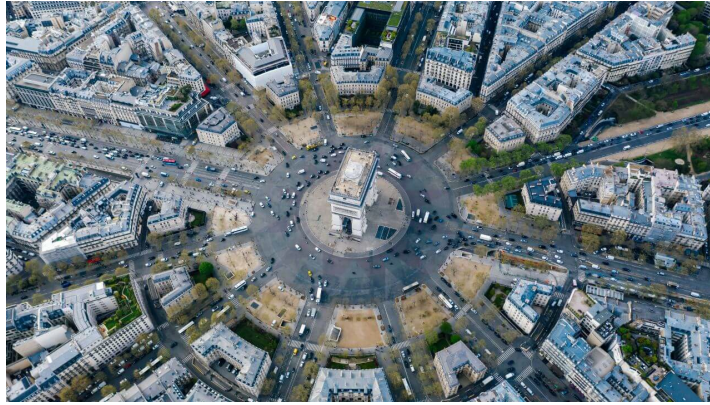
1.Mekân

Kökeni Arapçadan gelen mekân kelimesi: var olma, varlık ve vücut anlamlarına gelen "kevn" sözcüğünden türeyen ve birçok anlama evrilebilen bir kelimedir. Temel bir ifadeyle: insanın çevre ile arasındaki sınır ve o sınırın içinde hareketliliğin sürdürülmesine olanak tanıyan boşluk ve gözlemcinin algılayabileceği uzay parçası olarak ifade edilebilir. (Aslan vd., 2015: 139).

Türk Dil Kurumu'na göre: "Yer, bulunan yer, ev, yurt, uzay" anlamlarına gelen mekânı tek bir tanımla sınırlamak doğru değildir. Kişinin bireysel ve kültürel değerleri doğrultusunda mekân farklı şekillerde algılanabilmektedir. Platon, Aristoteles, Lefebvre gibi filozoflar kendi görüşleri doğrultusunda mekânı açıklamaya çalışmıştır. Antik çağda "kap" anlamında kullanılan mekân, Descartes'le yüksekliği, genişliği ve derinliği ile hesaplanabilen bir forma dönüşür. Geçmişten günümüze farklı disiplinlerin de yine kendi disiplini içinde mekân kavramı anlam bulmuştur. Bu disiplinlerden ilk akla gelen mimaride mekân: Fiziksel olarak belirlenen sınırların çevresinden ayrıldığı boşluktur. Bu sınırlar ve boşluk, mekânı oluşturmaktadır. (Biol, 2021: 8,9; Öner, 2018: 5)

Toplumsal, kültürel ve coğrafi değerlerden bağımsız tutulamayan mekân, doğa ve insanla iç içedir. Tarım toplumuyla birlikte insanlar ihtiyaçları doğrultusunda barınak, giysi, ev aleti gibi temel ihtiyaçları üretmiş böylece toplumu şekillendirmeye başlamıştır. Toplum tarafından bilinen bir meydan, çeşme ya da köprü, zamanla kültürel bir değere dönüşerek mekanlaşmaktadır. (Öner, 2018: 8,9).

Paris'te bulunan Charles de Gaulle Meydanı, birçok yerin ilham kaynağı olduğu önemli bir yapıdır. Otuz derecelik açılarla on iki caddenin kesiştiği ve ortada Napolyon Bonapart tarafından Austerlitz savaşının zaferine yaptırılan Zafer Takı bulunmaktadır.



Görsel 1: "Charles de Gaulle Meydanı"(Fransa).(1836).

Mekân, kişinin yaşamışlıkları ile ilintilidir. Deneyimlenen bir mekân, zihnimize imgeye dönüşür ve kişi boşluk içindeki nesnelere (masa, koltuk, kapı vb.) odaklanır. Bir mekânı gerçek anlamda algılamamız duyular aracılığıyla gerçekleşir. Duyu organları sayesinde uyarılma sonucu nesne algılanır ve bu durum fiziki, nörolojik ve bilişsel bileşenleri de içeren bir süreci kapsar. Mekânı zihinsel ve duymusal olarak iki şekilde algılarız. İlk kez ya da kısa süreli bir mekanla karşılaşıyorsak duymusal; uzun süreli deneyim sonucu bir mekânın hatırlanması ise zihinsel olarak algılanmaktadır. (Uysal, 2009: 7,9).

1.2. Sanat Yapıtı Olarak Mekân

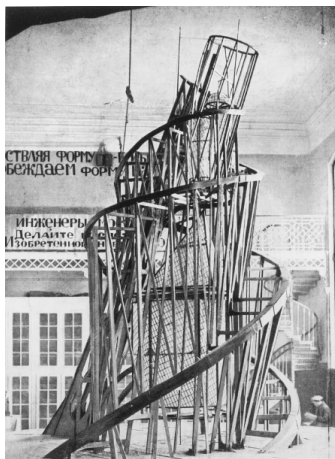
Michelangelo'nun 1508-1512 yılları arasında, Sistina Şapelinin tavanına yapmış olduğu "Kıyamet Günü" eserinin mekân ile ilişkisine bakıldığında, görsel bir anlatım görülmektedir. Eski ahit olan yaratılış kitabında yer alan dokuz büyük olay tasvir edilmektedir. Her bir kare film sahnesi gibi bir hikâyeyi anlatmakta ve izleyicide mekân algısı oluşturmaktadır. Bu eser, belirlenen mekân için tasarlanmış olup başka bir mekânda aynı etkiyi vermemesinden ve içeride dolaşan izleyicinin tavanda resmedilen hikayeye bakarken, o anı yaşaması izleyiciyi de katılımın bir parçası konumuna getirerek enstalasyon olma niteliği taşımaktadır.



Görsel 2: Michelangelo- Sistine Şapeli. (1483). Vatikan.

Rus konstrüktivist Vladimir Tatlin'in Sosvyet Devrimi'ne olan inancın bir simgesi olarak tasarladığı "3. Enternasyonal Anıtı"; cam, ahşap, karton gibi âtıl malzemeler kullanılarak yapılmıştır. Sarmal bir yapının içindeki; silindir, küp ve kare formlu odaların ayrı ayrı hareketiyle dönen mimari bir yapıdır. (Yelkenli Madencioğlu, 2020: 45).

1917 Rus Devrimi'nden sonra Sovyet Cumhuriyetinin ideallerini ilerletmek isteyen sanatçılardan biri olan Vladimir Tatlin'in bu çalışması, dört geometrik yapıyı barındırmaktadır. İçinde devlet basını ve radyo yayınlarının yapılacağı, eğitim ve resmi işlerin yürütülebilmesi için düşünülmüş yapılar bulunmaktadır. Tabanda bir silindir, onun üstünde koni ve ardından küp gelmektedir. Her biri ayrı ayrı hareket eden bu dinamik yapı, dört yüz metre yüksekliğinde spiral şekilde dönmektedir. Sanatçı kütle olmadan hacim yaratarak boşluk ve mekânı birlikte kullanmıştır. Yukarı doğru tüm bu bileşenler halkın ilerleyişini göstermektedir.



Görsel 3: Vladimir Tatlin. "Üçüncü Enternasyonal Anıtı. (1919). Rusya.

2. Enstalasyonun Gelişim Süreci

15.yy'dan 19.yy'a kadar sanat eserleri burjuva sınıfı için üretilmekteydi. Zamanla geleneksel burjuvazinin estetik yargılarının gözden düştüğü görülmektedir. Fütürizm ve dada akımıyla birlikte, bu yargılar yıkılarak sanata dair birçok fikrin ve oluşumların temelleri atılmıştır. Bunlardan biri olan enstalasyon kavramının oluşmasında; minimalizm, arazi sanatı, kavramsal sanat gibi akımlar etkili olmuş ve bu yüzden benzer yanları da bulunmaktadır. (Çetintürk, 2017: 13; Gençler, 2022: 5).

1960 sonrası Marcel Duchamp'ın "çeşme" isimli eseri: sanatın ne olduğunu bize tekrar sorgulatan, gelecek akımlara da özgürlük açan önemli bir çalışmadır. Geleneksel malzemeleri bir kenara bırakarak hazır nesne ile kırılma noktası oluşturmuştur. Sanatçının, ters çevrilmiş bir pisuvarın altına R.MUTT imzası ile New York'taki bir galeriye sergilenmesi için gönderilen çalışması, sıra dışı bulunarak sergilenmeye uygun görülmemiştir. Sanatçının eserin üzerindeki imzayla bir bağlantısı bulunmamakla birlikte: R harfinin Almanca'da fakir anlamına gelen Richard'dan geldiği ve Rich kökünün zengin anlamına gelmesi eserin burjuvanın değersizliğine bir saldırı olarak görülerek eserdeki ironiği düşündürmektedir. (Yavuz, 2019: 18; Huntürk, 2016: 252; Yıldız, 2016: 14).



Görsel 4: M. Duchamp, Pisuvar (1917). New York.

2.1. Pop Art

Pop Art: Amerika ve İngiltere'de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmış, I. ve II. Dünya Savaşlarından sonra Amerika'nın hızlı bir tüketim toplumuna ve toplumsal değerlere önem vermeyen bir nesile dönüşmesine karşı ortaya çıkmıştır. (Tunç, 2003: 114)

Film yapımcısı, yazar, yönetmen ve tasarımcı olan Amerika'lı pop art sanatçısı Andy Warhol; çalışmalarında Amerikan kitle pazarını ele almış, günlük tüketim ürünlerini kendine özgü bir tarzla sanata çevirmiştir. (Topaçoğlu ve Ünal, 2021: 141).

Sanat eleştirmeni Arthur Danto, Andy Warhol'un Brillo Kutuları için: "Platon, bunlar arasında yatakların resimleri ile yataklar arasındaki gibi bir ayrım yapamazdı. Aslına bakılırsa, Warhol kutuları basbayağı iyi birer de marangozluk eseriydi. Bu örnek, insanın sanat ile gerçeklik arasındaki farkı salt görsel bağlamlarda kavrayamayacağını ya da "sanat yapıtı"nın anlamını örnekler aracılığıyla öğretemeyeceğini açık bir biçimde ortaya koyuyordu." Söyler. (Danto,2010: 158).



Görsel 5: Andy Warhol. "Brillo kutusu". (1964). Stable Galeri. New York.

2.2. Minimalizm

1960'lı yıllardan sonra, "Ne görüyorsan, odur; ötesi yoktur" düşüncesiyle ortaya çıkmış minimalizm; enstalasyon, kavramsal sanat gibi akımlarla yakınlık göstermektedir. Önce "ABC Sanatı", "Retçi Sanat", "Soğuk Sanat" gibi isimlerle ifade edilse de daha sonra minimalizm olarak kullanılmıştır. Piyasa, hızlı tüketim, insanların yalnız ve stresli oluşuna karşı; sakinliğe teşvik ederek, izleyicinin sadece esere odaklanıp, gördüğü şeyin olması gerektiği gibi göründüğünü göstermek amaçlanmıştır. (Akgün, 2019: 22).

Sol Le Witt, Donald Judd, Carl Andre, Richard Serra gibi sanatçılar, bu dönemde minimalist tarzda eserler üretirken; malzemeleri yontmak, yapıştırmak gibi geleneksel üretim yollarının aksine bir araya getirerek üretmişlerdir. Bu sanatçılardan biri olan Donald Judd: plastik, çelik gibi malzemeler kullanarak geometrik formlardan oluşturduğu eserini 1969 yılında sergilemiştir. (Şen, 2021: 3).



Görsel 6: Donald Judd." İsimsiz".(1969). Guggenheim Müzesi

Dan Flavin, 1963 yılında "The diagonal of personal ecstasy" adlı çalışmasında kullandığı tek çeşit malzemeyi, mekanın bir parçası haline getirmiştir. Çalışmalarında hazır florasan ışık tüplerini kullanan sanatçı, duvara kırk beş derecelik açıyla yerleştirdiği florasan tüpü ile sekiz fitlik bir çizgi oluşturmuştur. Geometri, renk ve ışığı kullanarak minimalist tarzda bir çalışma gerçekleştirmiştir. (Salomon, 2014: 963; Ataseven, 2012: 89).



Görsel 7: Dan Flavin. "The diagonal of May 25".(1963). New York.



Görsel 9: Michelangelo Pistoletto. "Çaputların Venüsü- veya Paçavralar içinde Venüs". (1974).Tate Modern, Londra.

2.5.Arazi Sanatı

Arazi sanatında, insanlar doğayla etkileşime geçerek galerilerin dışına çıkmıştır. Çöller, dağlık alanlar gibi doğada bulunan herhangi bir yerde yapılabilen arazi sanatı: alınıp satılabilen bir sanat nesnesi olmadığı için "sanat yapıtının sömürülmesine karşı da bir tepki niteliği taşımaktadır". (Tandoğan ve Erdi Es, 2018: 1360)

Robert Smithson, çevre bilincine farkındalık oluşturmak amacıyla, tuz gölünün doğal yapısına müdahale ederek, bir tür diyalektik sanata yönelmiştir. 1970 yılında, Utah'ta gerçekleştirdiği bu çalışma ile sanat eserinin metalaşmasından uzaklaşmaktadır. (Yağmur, 2016: 1981,1982).



Görsel 10: Robert Smithson. "Spiral Jetty". (1970). Great Salt Lake, Utah.

2.6. Performans Sanatı

"Happening" ya da "Oluşum" olarak da bilinen performans sanatı, isminden de anlaşılacağı gibi anlık izleyici önünde gerçekleştirilir. Tekrarı olmadığı için fotoğraf ya da video kayıt ile belgelenmektedir. Müzik, dans, şiir gibi farklı oluşumlarla gerçekleştirildiği için disiplinler arası bir etkileşimdir. (Avşar Karabaş ve İşleyen, 2016: 342)

Yves Klein'in 1960 yılında: üzerine mavi boya sürülen çıplak kadınların, tuvalin üzerine bıraktığı etki ile gerçekleştirdiği bu eseri önemli çalışmalardan biri olmuştur. Sanatçı daha sonra kendi dairesinde performanslarına devam etmiştir. (Balseçen, 2018: 13).



Görsel 11: Yves Klein. "Mavi Dönemin Antropometrisi." (1960). Paris.

Marina Abramovic ise Venedik Bienal'inde yaptığı performansında, altı gün boyunca günde altı saat; bin beş yüz adet kemiğin üzerinde kana bulanmış kıyafetiyle kemik temizlemiştir. Bu performans Balkan Savaşı'na metafor olarak düşünülmüştür. (Martinez ve Demiral, 2014: 192).



Görsel 12: Marina Abramovic. "Balkan Baroque." (1997). Venedik Bienali.

2.7. Süreç Sanatı

Robert Morris, Richard Serra, Hans Haacke gibi sanatçıların öncülük ettiği süreç sanatı; doğada eriyebilen, dönüşen nesnelerin sürecine yönelik bir akımdır. Yani; yapıtın sonucuna değil, eylemin kendisi önemlidir. (Avcı, 2012: 40).

Kauçuk, ot, yağ gibi doğal malzemeler tercih edilmiş olup; bu süreçte değişen ısı, hava değişimi, yer çekimi gibi etkiler gözlemlenmiştir. 1967 yılında Robert Morris'in "Adsız Keçe" isimli çalışmasında: merkezi bir odak noktası olmayıp, sanatçı izleyicinin yapıttaki ipuçlarını yakalamasını istemiştir. (Atakan, 2015: 76).



Görsel 13: Robert Morris." Adsız keçe." (1967). New York.

3. Seramik Nedir?

Seramik: kökeni Yunanca 'dan gelen ve "boynuz" anlamında kullanılan "keramos" isminden gelmektedir. Yunanlar geleneksel törenlerde içkilerini, boynuzdan şekillendirdiği kaplardan içmişlerdir ve zamanla bu kaplar seramik ismiyle kullanılmaya başlanmıştır. (Salman, 2006: 9).

Ateşin icadından sonra, kilin ateşle reaksiyona girmesiyle seramik ortaya çıkmış; önce günlük ihtiyaçları karşılamak üzere üretilen seramikler, zamanla teknoloji ve sanat alanında da gelişim göstermiştir. (Şahbaz, 2006: 4).

Hayatımızın neredeyse her alanında kullanılan seramik, sanayinin gelişimiyle birlikte, otomotiv sektöründen otomobillere, tıp alanından ev aletlerine kadar birçok alanda kullanılmaktadır. (Fidan, 2021: 6).

Geçmiş insanlık tarihi kadar eski olan seramik, her çağda toplumun aynası olmuştur. Başta ihtiyaca yönelik kullanılan seramikler küçük atölyelerde üretilmekteydi. 18. ve 19.yy'da gerçekleşen Sanayi Devrimi ile birlikte: endüstriyle gelen makinelere, seri üretime, sosyal, ekonomik gibi birçok alanda değişimler olmuştur. Bu değişimle birlikte sanat alanında, İngiltere'de Arts and Crafts ve Almanya'da kurulan Bauhaus Hareketi tüm dünyayı etkilemiştir. (Boz, 2011: 47; Oğuz, 2022: 17,18).

3.1.Seramik Malzeme ile Yapılan Örnek Enstalasyon Çalışmaları

Antony Gromley'in "Field" isimli enstalasyon çalışması: her biri elle şekillendirilen yüzlerce küçük, pişmiş seramik parçalarından oluşmaktadır. Mekânın içinde izleyiciyle göz göze gelen figürler, gerçek hayatta da insanların arasındaki farklılığa rağmen, özünde farklı olmadığını göstererek, izleyiciyi figürlerin yerine koymakta ve kalabalığın içinde bir bütünün sıradan bir parçası olduğunu göstermektedir. (Kayahan, 2018: 67).

Londra doğumlu Antony Gromley, 1950 yılında yedi çocuklu bir ailenin en küçük bireyi olarak dünyaya gelmiştir. Dindar bir ailesi olan sanatçı, çocukluğu boyunca sıkı bir Katolik kurallarıyla yetişmiş ve çocukluğu boyunca ailesi tarafından dışlanmış. Britanya Müzesine gittiği bir ziyaret sırasında, bazalt taşından yapılmış bir heykelden çok etkilenmiş ve bu durum sanata yönelmesine vesile olmuştur. Sanatçı arkeoloji, antropoloji ve sanat tarihi eğitimi almıştır. Dini bilgilerini yaptığı eserlerde de sorgulayan sanatçı, "Field" adlı enstalasyon çalışmasında: biz neyiz? nereden geliyoruz ve nereye gidiyoruz? sorularına cevap aramıştır. Yaklaşık kırk bin figür kullanılan bu çalışma, kolektif bir çalışmaya dayanmaktadır. Her parça farklı parmak izine sahip onlarca insan tarafından el ile şekillendirilmiştir. Her figür insan eli boyutunda ve tıpkı bizler gibi farklı tonlardadır. Figürlerin her biri farklı boylarda, ayakta durmuş vaziyette ve gözleri yukarı bakmaktadır. Meraklı ve keşfeden gözlerle bakan bu minik figürler, insanlığın nereye gittiğini sorgular durumdadır. Dünya nüfusunun artışıyla birlikte çok sayıda yapılan göç ve bunun sonucu içinden çıkılmaz bir hale dönüşünü anlatmak isteyen sanatçı izleyicinin dünyadaki yerini sorgulamaya ve düşünmeye teşvik etmektedir.



Görsel 14: Antony Gormley." Field". (1994). Tate Galeri.

Clare Twomey, Kore'de "World Ceramic Exposition" kapsamında "Bilinç/Vicdan" ismini verdiği projeyi 2001 yılında gerçekleştirmiştir. Yedi bin adet karodan oluşan çalışma, döküm tekniği ile üretilmiştir. Çalışmalarında genellikle doğayı işleyen Twomey, insan ilişkilerine dair politik sorunlara yer vermektedir. (Zümrüt, 2018: 6).

1968 doğumlu İngiliz sanatçı Clare Twomey, hayatı boyunca birçok enstalasyon çalışması yapmıştır. Seramik eğitimi ve ardından seramik alanında yüksek lisansını yapan sanatçı, çalışmalarında da malzemenin dönüştürülebilir olmasından dolayı kili tercih etmektedir. Liverpool'da Tate Müzesi'nde "Consciousness/Conscience" isimli enstalasyonu için: tıpkı Ai Weiwei'nin "ay çekirdekleri" enstalasyonuna benzer şekilde kolektif bir çalışma yaptırmıştır. Yedi bin adet karo için porselen çamur kullanılmış ve üç yüz derece gibi düşük bir sıcaklıkta pişirimi gerçekleştirilmiştir. Galeri alanına özel bir paketlenme sistemi ile getirilen seramik karoların mekâna yerleştirilmesi beş gün sürmüştür. Sergi salonunda, iki alanı birbirine bağlayan bir alana karolar yerleştirilmiştir. Katılımcılar, sergi alanından diğer alana geçmek için karoların ya üstüne basmak zorunda ya da vazgeçmeleri gerekmektedir. Bu çalışmada izleyici, deneyimi tek başına değil diğer katılımcılarla birlikte yaşamaktadır. Kil: insanları bir araya getiren özel malzemedir ve bu çalışma süreç odaklı olup, yok edilmek üzerine tasarlanmıştır. Katılımcı daha fazlasını görebilmek için sanat eserini ezerek onunla birebir etkileşime girmektedir.



Görsel 15: Clare Twomey. "Bilinç/Vicdan". (2001-2004). Kore.

Seramik çalışmalarının mekanla ilişkisine bakıldığında: sadece hacim ve yoğunluk gibi niteliklere değil, mekânın anlamı da göz ardı edilemez. Sanat nesnesine yüklenen anlam, mekânın nerede olduğu, o mekânın tarihi, değeri gibi unsurlar da önemli noktalar. Clare Twomey'in katılımcılarla birlikte üretime katıldığı "Time Present Time Past" enstalasyonu 2016 yılında gerçekleşmiş olup mekânın anlamı çalışmanın merkezinde bulunmaktadır. (Kurşuncu, 2019: 47).

Art and Crafts Hareketinin öncüsü, tasarımcı ve sanat yazarı olan William Morris: yaşamına ve çalışmalarına adanmış olan İngiltere'de halka açık galerisi olan tek sanatçıdır. Clare Twomey 2016 yılında bu galeride enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. Amacı, William Morris'in çalışmalarına yeniden bir bakış açısı kazandırmak ve üç ay boyunca her gün gerçekleşecek canlı bir çalışmayla izleyiciyi de enstalasyona dahil etmektir. William Morris'in çalışmalarından birinden ilham alınarak, yüz otuz adet seramik karo bir panel üzerine aktarılması amaçlanmaktadır. Çalışma altın konusunda usta bir ressam ve çırakla gerçekleşecektir. Her gün halktan biri işin bir kısmını öğrenerek sürece dahil olacaktır. Sergi bitiminde panel, ressam tarafından altın emaye ile kaplanıp sahiplerini bulacaktır. Enstalasyonda kullanılan karolar endüstriyelini getirdiği sanayi ile üretilmiş, geçmiş ve şimdiki zamanın bir birleşimiyle izleyici de sürece dahil olup bu anı deneyimlemiştir.



Görsel 16: Clare Twomey. "Time Present Time Past". (2016). William Morris Galerisi, Londra.

Mekânın sanat yapıtına dönüştüğü önemli çalışmalardan biri de Ai Weiwei'nin Londra'da gerçekleştirdiği "Sunflower seeds" adlı enstalasyonudur. Katılımcılar tarafından, sergi alanını dolduracak kadar binlerce porselenden üretilmiş ay çekirdeklerinin üzerinde yürümleri istenmiştir. Bireysel ve toplumsal sorgulamalara dikkat çekmek isteyen sanatçının bu çalışması, oluşan porselen tozlarının çevreye zarar vereceği düşüncesiyle bir süre sonra kaldırılmıştır. (Danabaş, 2019: 195-196)

Ai Weiwei, 1957 yılında Çin kültür devrimi sırasında dünyaya gelmiş; şair olan babasının dönemin hükümeti tarafından sağcılıkla suçlanmasıyla, on sekiz yaşına gelene kadar işçi kampında sürgün hayatı yaşamıştır. Politik bir ortamda hükümet karşıtı fikirlerle büyümüştür. O dönemin komünist partisi başkanı Mao Zedong lider ilan edilmiştir. Mao Zedong'un baskıcı tutumuna daha fazla dayanamayan sanatçı, New York'a yerleşip çalışmalarına bir süre burada devam etmiştir. Ai

Weiwei yaptığı enstalasyonları izleyiciyi sorgulamaya teşvik eden ve çalışmanın ne için yapıldığını, anlamını bulması için her zaman bir fırsat olarak görmüştür. En etkili işlerinden biri Londra'da Tate Modern'de yaptığı enstalasyondur. Pekin'e yaklaşık bin kilometre uzaklıkta bulunan bir kasabada kolektif bir çalışmayla, bin altı yüz Çinli ay çekirdeği üretmiştir. Porselen çamuruyla üretilen ay çekirdekleri her biri fırça ile astarlanıp fırınlanmıştır. Gerçeğinden ayırt edilemeyen ay çekirdekleri, Çin kültür devriminin bir sembolüdür. Mao Zedong'un güneş ve onun tarafını tutanlar da ona dönük biçimde ayçiçeğini simgelemektedir. Sergi salonunda katılımcıların porselen ay çekirdeklerini ezerek yürümeleri: tıpkı Zedong'un baskıcı tavrı sebebiyle halkını nasıl ezdiğini göstermektedir. Ucuz maliyetlerle köle gibi çalıştırılan Çin halkının birey olma yolunda verilen zorluğu ve ülkesinin durumunu eleştirel bir şekilde ifade etmiştir.



Görsel 17: Ai Weiwei. "Sunflower seeds". (2010). Tate Modern, Londra.

Edmund de Waal, enstalasyonlarını porselenden ürettiği kaplarla çalışmaktadır. Çalışmalarında dağınık ya da çalıntı gibi görünen kapların bir araya gelişini konu edinmiştir. (Kalay,2013: 96).

İngiltere'nin Nottingham şehrinde doğan sanatçı, birçok kitabı olan ödüllü bir yazar ve çömlek ustasıdır. On yedi yaşında Japonya'ya giderek Bernard Leach'in öğrencisi olan Geoffrey Whiting'ten iki yıl boyunca seramik eğitimi almıştır. Daha sonra İngiltere'ye dönerek İngiliz Edebiyatı bölümünde lisans eğitimi alıp, 1991 yılında Sheffield Üniversitesi'nde Japonca yüksek lisansını yapmıştır. Daha sonra Londra'ya dönen sanatçı kendine özgü tarzda geliştirdiği seladon sırlı porselen kaplar üretmeye başlamıştır. Londra'da bulunan Cristea Galerisinde 2012 yılında "A Thousand Hours" ismini verdiği bir enstalasyon sergilemiştir. Otuz yıllık bir seramik geçmişi olan Edmund de Waal, altı yüz adet porselen kabı tek başına üretmiştir. Endüstriyel izlenimi veren ve birbirinin tekrarı olan bu kaplar için sanatçı yaklaşık bin saat harcamıştır. Sanatçının bu çalışmasında, 2010 yılında ödül aldığı "The Hare with Amber Eyes: A Hidden Inheritance" isminde ünlü kitabından da esintiler

bulunmaktadır. Kendisine Viyana Savaşı'ndan iki yüz altmış dört adet Netscape koleksiyon parçası miras kalmıştır. Bu durumdan etkilenen sanatçı enstalasyonda kullandığı seramik kapları kaybolan, çalınan ve kaygıyla hızlı bir şekilde alana yerleştirilmiş bir görüntü vermek istemiştir.

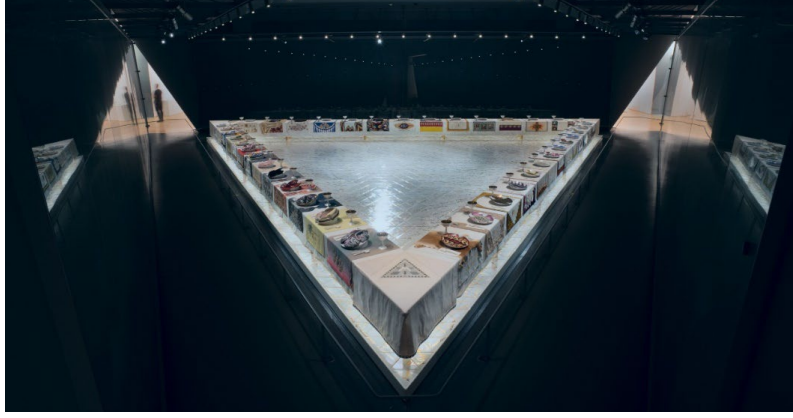


Görsel 18: Edmund De Waal. "A Thousand Hours". (2012). Alan Cristea Galeri, Londra.

Feminist sanatçı Judy Chicago, "Akşam Yemeği Partisi" adını verdiği enstalasyon çalışmasında: Rönesans Dönemi üçgen kompozisyon şeklinde yerleştirilmiş, her kanadı on üç, toplamda otuz dokuz adet masa konumlandırmıştır. Orta alanda "Miras Zemini" denilen ve üzerinde 999 kadının sembolik imzası yer almaktadır. Her biri bir kadına atfedilen masaların üzerinde çatal, bıçak, nakışlı örtüler ve porselen tabaklar bulunmaktadır. Tabakların üzerinde kelebek ya da vulva benzeri kabartmalar bulunmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında kadınların özgürleşmesini istemektedir. (Sevim ve Marmara, 2020: 90,91)

Judy Chicago, 1939 doğumlu Amerika'lı bir sanatçıdır. 1979 yılında New York'un Brooklyn Müzesinde yaptığı enstalasyon ile dünya çapında yoğun ilgi görmüştür. 1960'lı yılların sonuna doğru başlayan kadın hareketleri, sanatçının çıkış noktası olmuştur. O dönemde kadınların yaşadığı zorluklar ve kadından sanatçı olamayacağı söylemleri Chicago'yu araştırma yapmaya teşvik etmiştir. Projesi için beş yıl geçirmiştir. Enstalasyon, eşkenar üçgen formunda bir yemek masası ve masanın iki kanadında tarihte önemli on üç kadın için ayrılmış alan bulunmaktadır. Toplamda otuz dokuz adet ayrılan yer, batı medeniyetinin durumuna yönelik düşünülmüştür. Her ayrılan yer, kronolojik sıraya göre başlangıçtan Roma İmparatorluğu'na, diğer kanat Hristiyanlığın başlangıcından Reform'a kadar, diğer bir kanat ise 20.yy'a kadar olan kısmı içermektedir. Her masanın üzerinde o yer için ayrılmış olan kadının ismi, yaşadığı dönemin tekniğiyle ranırların üzerine nakışlarla işlenmiştir. Ranırların üzerinde ise seramik tabak, çatal, bıçak, altın kadeh bulunmaktadır. Tarihteki inişli çıkışlı dönemler gibi düz plaka şeklinde olan tabaklar, her masada ilerledikçe yükselmektedir. Tabaklar seramik sanatçıları tarafından çalışılmıştır. Seramiklerin üzerinde bulunan

kabartmalar: kelebek, kadın cinsel organı ya da çiçeğe benzer bir şekilde çalışılmış, en son tabağa doğru kadının asıl kimliğine ulaşmıştır.



Görsel 19: Judy Chicago. "Akşam Yemeği Partisi/The Dinner Party".(1974-1979). Brooklyn Müzesi, New York.

Satoru Hoshino yaptığı enstalasyon çalışmalarını, çamurun doğal halini bozmadan parmak hareketleriyle şekillendirip tasarlamıştır. Yaşadığı toprak kaymasının etkisiyle atölyesi hasar gören sanatçı bu durumun etkisiyle çalışmalarında doğadan ilham almıştır. (Uğur, 2020: 50,51).

2. Dünya Savaşı'na katılan Japonya, Amerika Birleşik Devleti'ne yenilince, Amerikan demokrasisi ülkeye tanıtılmıştır. Savaşın sona eren evlerine dönen gençlerden biri olan Kazuo Yagi, savaş sonu beş kişiden oluşan "Sodeisha" grubunu kurmuştur. Grup, seramik alanında yeni teknikler geliştirip geleneksel üretim yollarını tam anlamıyla dışlamadan, Japon ve batı kültürünü sentezleyerek kendilerini ifade edebilmenin yollarını aramıştır. Kazuo Yagi'nin uzun yıllardır kullanılmayan bir teknik olan "Kokutou" isminde, siyah renkte, stoneware çamuruyla yaptığı bir eser Satoru Hoshino'yu derinden etkilemiş ve seramik eğitimi almaya karar vermiştir. Satoru Hoshino Avustralya'da New Castle Art Galeri'de enstalasyonunu sergilemiştir. "Beginning Form-Spiral 17" isimli bu çalışma, spiralle başlayan ardından duvara yayılan yüzlerce minik seramik parçalardan oluşmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında çam iğnelerinin isisiyle elde ettiği siyah renkle çamuru şekillendirmiştir. Süreç odaklı bir çalışmadır. Yaşadığı heyelanı, toprağın gücünü ve doğanın enerjisini izleyiciye hissettirmek istemiştir.



Görsel 20: Satoru Hoshino. "Beginning Form- Spiral 17". (2017). New Castle Art Galeri, Avustralya.

İngiliz sanatçı Neil Brownsword, 2009 yılında atık ve kalıntılardan oluşan bir enstalasyon sergilemiştir. Stoke-on-Trent şehrinde doğan sanatçı, yaşadığı yerin 17.yy'a kadar uzanan seramik endüstrisi geçmişinden dolayı fabrika atıklarından oluşan bu âtil vaziyette olan seramik parçalarını tekrar fırınlayarak yerleştirme yapmıştır. (Susamoğlu, 2014: 125,126).



Görsel 21: Neil Brownsword. "Taking Time". (2009). İngiltere.

SONUÇ

1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan performans sanatı, arazi sanatı, minimal sanat gibi ifade biçimleriyle birlikte; Marcel Duchamp, Joseph Kosuth, Yves Klein gibi sanatçılar bugünün enstalasyon pratiğine öncülük etmiştir. Sanayi devriminin getirdiği makineleşme, tüketim çılgınlığı, ekonomi, kültür endüstrisi gibi birçok şeyden sanatçılar da etkilenmiştir. Kendilerini ifade etmek isteyen sanatçılar çağın getirmiş olduğu bir dille geleneksel sanat anlayışını bir kenara bırakmak durumunda kalmıştır. Marcel Duchamp'ın seri üretim nesnelere getirdiği hazır-nesne anlayışı ile

nesne kendi anlamından çıkarak imgeye yani sanat nesnesine dönüşmektedir. Sanat nesnesinin mekanla bir anlam kazanarak izleyicinin de bu sürece dahil olmasıyla enstalasyon kavramı ortaya çıkmıştır.

Mekânın özelliğine, nerede olduğuna, o mekânın yapısına uygun tasarlanan sanat nesnelere katılımcının da anlam yüklemesiyle kavramsal bir anlatım meydana gelmektedir. Disiplinler arası bir sanat pratiği olan enstalasyonda, birçok sanatçı malzeme olarak seramiği tercih etmektedir. Makalede seramiğin enstalasyon sanatındaki yeri sorgulanmış, mekanla ilişkisi irdelenmiş ve çağdaş sanat kapsamında geleneksel bir anlayışın hâkim olduğu seramiğe yeni bir bakış açısı getirilmiştir. Örnek sanatçılar ve eserleri üzerinden okumalar yapılmıştır. Sonuç olarak disiplinler arası bir malzeme olarak kullanılan seramiğin çağdaş sanattaki önemi vurgulanmış, mekân ve katılımcı arasındaki ilişki irdelenerek kavramsal bir dil oluşturduğu gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akgün, Süleyman. (2019). "Minimal Sanat Bağlamında Donald Judd'un Eserlerinde Biçim ve Anlam İlişkisi." *The Journal of International Lingual, Social and Educational Sciences*, Sayı: 1, s.21-29.
- Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artan Oskay, Bahar. (2018). "1960 Sonrası Kavramsal Sanatının Günümüz Resim Sanatına Etkileri", *İdil Dergisi*, Sayı: 47, s.803-809
- Aslan. F., Aslan, E. ve Atik, A. (2015). "İç Mekânda Algı". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 11, s.139-151.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Çev. Zeynep Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Ataseven, Olcay. (2012). "Dan Flavin'in Mekânı Dönüştüren Işığı ve Minimalizme Yaklaşımı", *Art-e Sanat Dergisi*, Sayı:9, s. 85 -96
- Avcı, Mehmet Aydın (2012). *Soyut Resmin Günümüz Resim Sanatı Pratiğinde Süreç Sanatına Dönüşümü*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.
- Avşar Karabaş. P., ve İşleyen, F. (2016). "Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları". *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 2, s.340-350.
- Balseçen, Haydar. (2018). "Yves Klein'in Antropometrilerindeki Bedenler".*Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Sayı:2, s.12-20.
- Biol, Şahinde Göksu (2021). *Enstalasyonda Sergileme Alanı Olarak İç Mekan*.Yüksek Lisans Tezi Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Boz, Gamze (2011). *İroni Kavramının Postmodern Dönüşümü ve Postmodern Seramik Eserlerde İroni*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Çetintürk, Burcu (2017). *Çağdaş Seramik Sanatında Enstalasyonun Yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Danabaş, Nalan. (2019). "Türk Seramik Sanatında Yerleştirme ve Mekân İlişkisi". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 87, s.191-206
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev. Zeynep Demisü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fidan, Birol (2021). *Üç Boyutlu Geometrik Şekillerin Seramik Form ve Yüzeyle Uygulanması*. Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Uşak.

- Gençer, Duygu (2022). Kavramsal Sanat ve Enstalasyon: Sarkis Zabunyan Örneği. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Hakan. E, Martinez, V ve Demiral A. (2014). "20. ve 21. yy'da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı". Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 6, s.180-201.
- Huntürk, Ö. (2016). Heykel ve Sanat Kuramları. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İrgin, Süleyman. (2017). "Kültür ve Sanat Diyalektiği". İdil Dergisi, Sayı: 33, s.1503-1511.
- Kalay, Leman (2013). Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kayahan, Zeliha. (2018). "Çağdaş Sanatta Saplantılı Emek Bilinci". Akdeniz sanat dergisi, Sayı: 22, s.63 – 69.
- Kurşuncu, Ayşe. (2019). "Seramik Sanatında İzleyici Katılımı". İdil Dergisi, Sayı: 53, s. 41-47
- Oğuz, Güler (2022). Sanat Nesnesi Olarak Seramik Kaplar.Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Öner, Segâh Beste (2018). Sanat Eseri Olarak Mekân: Sanatta Alternatif Barınak Üretimleri. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Salman, Naile (2006). Hacılar Antik Yerleşkesinde Bulunan Seramik Kaplar Üzerindeki Bezemelerin Plastik Açısından İncelenerek Artistik Yüzey Değerlendirmesinde Bireysel Etkileri. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Salomon, David. (2014). "Fluorescent architecture or Dan Flavin at the supermarket". The Journal of Architecture, Sayı:6, s.949-974.
- Sevim. S., ve Marmara, T. (2020). " 'Öteki' Kavramının Çağdaş Seramik Sanatına Yansıması". Sanat Dergisi, Sayı: 36, s. 77-102.
- Susamoğlu, Funda. (2014). "Modernizm Sonrası Seramik Geleneği ve Malzemeye Sadakat". Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 14, s.121-129.
- Şahbaz, Hasan (2006). Modern Seramik Sanatında Minimalizm. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Şan Aslan, Perihan. (2018). "Seramikte Dekor Tekniklerinin Kavramsal Bir İfade Aracı Olarak Kullanımı", İdil Dergisi, Sayı:51, s.1369-1376.
- Tandoğan. O ve Es, B.E.(2018). "Dünyada ve Türkiye'de Arazi Sanatı (Land Art)". İdil Dergisi, Sayı: 51, s.1359-1368.

Topaçoğlu. Ö., ve Ünal H. (2021). "Pop Art Akımının Etkisinde Ev Tekstili Tasarım Önerileri". Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Sayı:13, s.138-150.

Tunç, Arif Ziya. (2003). "Tüketici Toplumun Sanatı Pop-Art Ve Kaynakları Açısından Kitle İletişim Araçları". Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 8, s. 113-121.

Uğur, Ayça (2020). Sanatta İfade Aracı Olarak Seramik Malzeme. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Uysal, Mehmet Ali (2009). Sanatta Mekân Algısı (Mekanla Oynamak). Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Uzun Aydın, Derya. (2018). "Modernizmin Benzer Akımları İçinde Kendine Yer Bulmaya Çalışan Bir Sanat Üslubu: Arte Povera". Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 19, s.217-33.

Yağmur, Önder. (2016). "Doğayı Şekillendiren Sanat: Land Art". İdil Dergisi, Sayı: 27, s.1977-1988.

Yavuz, Ayşe Tuba (2019). Dadaizm ve Günümüz Heykel Sanatına Etkisi. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

Yelkenli Madencioğlu, Aylın (2020). 1960 Sonrası Heykelde Yapıt İzleyici İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Yıldız, Bülent. (2016). "Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Readymade'lerindeki Anti-Topografi". Art Sanat, Sayı:6 s.133-146.

Zümrüt, Yeşim. (2018). "Çevresel Sanat ve Seramik Uygulamalar". Journal of Arts, Sayı: 2, s. 1-16.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: "Charles de Gaulle Meydanı"(Fransa).(1836). 20.05.2023, <https://www.galaksirehberim.com/2023/02/pariste-gezilecek-ve-gorulecek-yerler.html>

Görsel 2: "Sistina Şapeli". (1483). 20.05.2023, <http://pustoodunya.com/resim-michelangelo-ve-vatikan/>

Görsel 3: "Üçüncü Enternasyonel Anıtı".(1919).20,05,2023, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>

Görsel 4: "Pisuar". (1917). 20.05.2023 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Görsel 5: "Brillo Kutusu". (1964). 20.05.2023, <https://www.myartbroker.com/artist-andy-warhol/10-facts/10-facts-about-warhols-brillo-boxes>

Görsel 6: Donald Judd." İsimsiz".(1969). Guggenheim Müzesi.

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/donald-judd>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 7: Dan Flavin. "The diagonal of May 25". (1963). New York.

<https://www.flickr.com/photos/77402657@N06/7018680847>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 8: Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye". (1965). Modern Sanatlar Galerisi, New York.

<https://www.moma.org/collection/works/81435>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 9: Michelangelo Pistoletto. "Çaputların Venüsü- veya Paçavralar içinde Venüs". (1974).Tate Modern, Londra.

<https://www.simonleegallery.com/news/215/>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 10: : Robert Smithson. "Spiral Jetty". (1970). Great Salt Lake, Utah.

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/minimalism-and-earthworks/a/smithsons-spiral-jetty>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 11: Yves Klein. "Mavi Dönemin Antropometrisi." (1960). Paris.

<https://tr.pinterest.com/pin/381046818446977522/>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 12: Marina Abramovic."Balkan Baroque." (1997). Venedik Bienali.

https://arthive.com/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635192~Balkan_Baroque. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 13: Robert Morris." Adsız keçe." (1967). New York

<https://www.sfmoma.org/artwork/2013.14/>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 14: Antony Gormley." Field". (1994). Tate Galeri.

<https://www.datathistle.com/event/1527883-exhibition-tours-antony-gormley-field-for-the-british-isles/>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 15: : Clare Twomey. "Bilinç/Vicdan". (2001-2004). Kore.

http://www.claretwomey.com/projects_-_consciousnessconscience.html. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 16: Clare Twomey. "Time Present Time Past". (2016). William Morris Galerisi, Londra.

<https://www.johnson-tiles.com/blog/2016/06/clare-twomey-time-present-and-time-past/>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 17: Ai Weiwei."Sunflower seeds". (2010). Tate Modern, Londra.

<https://publicdelivery.org/ai-weiwei-sunflower-seeds-video-jingdezhen-mary-boone-gallery/>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 18: Edmund De Waal. "A Thousand Hours". (2012). Alan Cristea Galeri, Londra.

https://ceramica.fandom.com/wiki/Edmund_de_Waal. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 19: Judy Chicago. "Akşam Yemeği Partisi/The Dinner Party".(1974-1979). Brooklyn Müzesi, New York.

<https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/why-judy-chicagos-dinner-party-still-matters-nearly-40-years-later/>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 20: Satoru Hoshino. "Beginning Form- Spiral 17". (2017). New Castle Art Galeri, Avustralya.

<https://twitter.com/zaki48/status/909676983155515392>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Görsel 21: Neil Brownword. "Taking Time". (2009). İngiltere.

<https://thingnessofthings.wordpress.com/contributors-2/neil-brownword/>. Erişim Tarihi: 23.04.2023

Çağdaş Seramik Sanatında Mozaik Tekniği*

* Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat dalında, 2022 yılında tamamlanan "Mozaik Tekniği ve Uygulamalar" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* Bu çalışmanın ilk hali 23.11.2022 tarihinde Afyonkarahisar'da düzenlenen XI. Uluslararası Katılımlı Seramik kongresinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Gönderim Tarihi: 12.03.2023 – Kabul Tarihi: 04.06.2023

Betül Küplemez

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı YL Öğrencisi, İzmir, Türkiye
betulkuplemez@gmail.com - ORCID: 0000-0002-3446-1951

Doç. Memduha Candan Güngör

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye,
candan.gungor@deu.edu.tr - ORCID: 0000-0002-4850-7447

Özet

Bu çalışmada; öncelikli olarak mozaik tekniğinin anlam ve kökenine, yapım tekniklerine, kullanılan malzemelere, tarihsel süreç içerisinde kullanım alanlarına ve antik çağlardan günümüze kadar uzanan bu tekniğin çağdaş sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığına değinilecektir. Bu çalışma ile tek başına anlam ifade etmeyen seramik, cam, taş, ahşap, kumaş gibi parçaların yan yana kullanımıyla ortaya çıkan ve mozaik olarak isimlendirilen bu tekniğin geleneksel bir teknik olarak kullanılmasının dışında, çağdaş tasarımlarda geçmişten günümüze ulaşan evrim sürecinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bunun yanı sıra başta Antoni Gaudi olmak üzere çağdaş sanatçılardan Niki de Saint Phalle, Nek Chand, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Marco Bravura, Cleo Mussi, Monica Machado, Dino Maccini, Mohammed Banawy ve Rashid Johnson'un yaptığı çalışmalar üzerinden mozaik tekniğinin incelenmesi ve mozaik çalışacak kişilere referans olarak gelecek nesillere aktarılması hedeflenmiştir. Mozaik tekniğinin tek bir malzemesinin olmaması mozaik sanatçılarına geniş bir özgürlük alanı sağlamaktadır. Mozaik tekniği antik çağlarda doğada bulunan malzemelerle oluşturulabiliyorken günümüzde seramik, cam, mermer, ahşap, kâğıt ve kumaş başta olmak üzere birçok malzeme kullanılarak oluşturulabilir. Mozaik tekniği resim sanatından sonra ortaya çıkmasına rağmen yıllar içinde birçok alanda uygulanmaya başlanmıştır. Pek çok malzeme ile mozaik yapılabilir ancak bu araştırma kapsamında seramik malzeme ile mozaik çalışmalar yapan sanatçılar incelenecektir. Seramik sanatının dallarından biri olan mozaik tekniğinin geçmişe dayanan bu uzun serüveni araştırılarak, bulunan kaynakların derlenip ileriki araştırmalara kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mozaik tekniği, seramik, sanat, mozaik sanatçıları.

Küplemez, B. ve Güngör, M.C. 2023. "Çağdaş Seramik Sanatında Mozaik Tekniği". Görünüm, 14, 41-60.

Mosaic Technique in Contemporary Ceramic Art

* This study was produced from the master's thesis titled "Mosaic Technique and Applications" completed in 2022, in the Ceramic and Glass Design Department of Dokuz Eylül University Fine Arts Institute.

* The first version of this study was the XI. It was presented as an oral presentation at the Ceramics Congress with International Participation.

Sending Date: 12.03.2023 – **Acceptance Date:** 04.06.2023

Betül Küplemez

Dokuz Eylül University, Institute of Fine Arts, Ceramic and Glass Design Graduate Student, Izmir, Turkey
betulkuplemez@gmail.com - **ORCID:** 0000-0002-3446-1951

Assoc. Prof. Memduha Candan Güngör

Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramics and Glass Design, Izmir, Turkey
candan.gungor@deu.edu.tr - **ORCID:** 0000-0002-4850-7447

Abstract

In this study; First of all, the meaning and origin of the mosaic technique, the construction techniques, the materials used, the areas of use in the historical process and how this technique has been interpreted by contemporary artists from ancient times to the present will be mentioned. In this study, it is aimed to examine the evolution process from the past to the present in contemporary designs, apart from the use of this technique, which is called mosaic, which is created by the side-by-side use of small pieces that do not make sense on their own. In addition, the mosaic technique will be examined and mosaic will be studied through the works of contemporary artists, especially Antoni Gaudi, Niki de Saint Phalle, Nek Chand, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Marco Bravura, Cleo Mussi, Monica Machado, Dino Maccini, Mohammed Banawy and Rashid Johnson. It is aimed to be passed on to future generations as a reference to individuals. The lack of a single material of the mosaic technique provides mosaic artists with a wide area of freedom. While the mosaic technique could be created with materials found in nature in ancient times, today it can be created using many materials such as ceramics, glass, marble, wood, paper and fabric. Although the mosaic technique emerged after the art of painting, it has started to be applied in many areas over the years. Mosaics can be made with many materials, but within the scope of this research, artists who make mosaic works with ceramic materials will be examined. This long adventure of the mosaic technique, which is one of the branches of ceramic art, is researched and it is aimed to compile the found sources and form a source for future research.

Keywords: Mosaic Technique, ceramic, art, mosaic artists.

GİRİŞ

Birbirinden farklı, iki boyutlu veya üç boyutlu parçaların bir yüzey üzerinde yan yana getirilerek resmetme tekniğine ve ortaya çıkan betimlemelere mozaik adı verilir. Mozaik kelimesinin kök olarak nereden geldiği tam olarak bilinmemektedir. Etimolojik olarak bakıldığında Yunaca abaiskai, Latince abacui veya tesserae, İtalyanca mosaico, Farsça rize-senk ya da rize-nigari, Osmanlıca fuseyfis olarak adlandırılmaktadır. Fakat mozaik kelime olarak Yunan mitolojisinde güzel sanatları simgeleyen ilham perileri olarak adlandırılan Mousa'ların ismiyle alakası olduğu söylenilmektedir. "Musivim opus" olarak adlandırılan mozaik kelimesi, Orta Çağ'a kadar farklı şekillerde adlandırılmıştır. Zaman içerisinde Musivum kelimesi, mozaik adıyla kullanılmaya devam etmiştir (Ödekan, 1997: 1300). Genel anlamda küçük boyutlu taş, seramik, cam, kâğıt vb. tesseraların kullanıldığı, belirli figür veya desenlere göre farklı renk ve ebatlarda olan bu parçaların bir araya gelmesinden anlam kazanması mozaikğin temelini oluşturur. Mozaik yapımı, özünde, uygulanacak desenin çizimi, tasarımı, mozaik parçalarının döşenmesi ve sabitlenmesi için yapım tekniğine göre alçı ya da diğer sabitleyici maddelerin kullanılmasıyla oluşturulur.

1. Mozaik Tekniği

"İnsanların mekanlarını güzelleştirme çabası ve isteği günümüzde hala devam etmektedir" (Tülek, 1998: 44). İnsanlar temel ihtiyaçlarından sonra içinde yaşadığı mekâna güzellik katmaya başlamıştır. Bu estetik dokunuşların içinde yer alan mozaik tekniği geçmişten gelen geleneksel alt yapısıyla günümüz teknolojisi, fikirleri ve becerilerinin gelişmesiyle hala kamusal, özel, iç ve dış mekân, dinsel mekân fark etmeksizin kullanılabilen bir tekniktir. Günümüze kadar ulaşabilmiş modern yapısını bozulmadan koruyabilmiş nadir sanat dalları arasındadır. Tek başına anlamlandırılmayan küçük boyutlu parçaların bir arada kullanılmasıyla meydana gelen ve mozaik olarak isimlendirilen bu teknik, çok eski dönemlerden bugüne kadar gelmektedir. İlk başlarda sadece malzeme, taş ile kısıtlı olarak uygulanan bu teknik zamanla seramik, cam, ahşap, mermer, kâğıt ve kumaş gibi çeşitli malzemeyi ve dolayısıyla çeşitli yapım teknikleriyle birlikte kullanılmaya devam etmiştir (Şahin, 2010: 12).

Geçmişten günümüze gelen mozaik tekniğinin tarihsel süreci incelendiğinde, bu tekniğin ilk örneklerine M.Ö. IV. ve III. binli yıllara tarihlenen Mezopotamya'da yer alan Al Ubaid ve Uruk-Warka adlı Sümer bölgelerinde karşılaşılmıştır. Pişmiş topraktan yani seramik parçalardan yapılan ve çiviye anımsatan huni şeklindeki parçaların sivri kısımları uygulama yapılacak yüzeye, düz olan kısmın ise dekoru tamamlamak amacıyla üst kısımda kalacak şekilde uygulanması ile

oluşturulan bu teknik duvar mozaiklerinin öncüsü olarak kabul edilmiştir (Ekincioğlu vd., 2018: 84).

Mozaik tekniğinin genel anlamda kullanım alanları düz zemin üzerine oluşturulan resimsel anlatım biçimidir. Geçmişten günümüze kadar duvar, taban, tavan başta olmak üzere oluşturulmuş iki boyutlu mozaiklerle karşılaşmaktadır.

Mozaik yapımında kullanılan malzemeler, yapılan eserin niteliğine göre çeşitlilik gösterse de genel anlamda kullanılan malzemeler doğal taş, seramik ve cam ağırlıklıdır. Mozaik yapımında kullanılacak malzeme genellikle uygulanacak desenin özelliklerine ve uygulanacak olan alanın koşullarına göre tespit edilir. Bundan dolayı cam veya seramik gibi kolay yıpranan malzemeler sıklıkla tonoz veya duvar mozaiklerinde tercih edilmiştir. Mozaik teknik olarak incelendiğinde, genel anlamda yapım aşamalarının olduğu belirlenmiştir. Fakat mozaik tekniğinin birçok yapım süreci bulunmaktadır (Aygüneş, 2006: 5). Uygulamadaki değişiklikler, kullanılan materyallerin farklı yapılandırma ve yerleştirme temeline dayanır. Bir mozaik yapımı uygulanacak dekorun çizimi, tasarımı, parçaların yerleştirilmesi ve sabitlenmesi için yapım tekniğine göre alçı ya da diğer sabitleyici maddeler kullanılır. Mozaik, ilk uygulandığı antik dönemlerden günümüze kadar farklı şekillerde kullanılabilirliğini sürdürmüştür.



Görsel 1. M.Ö. 3000 Yılına Ait Bulunan İlk Duvar Mozaığı, Seramik Mozaik, Irak.

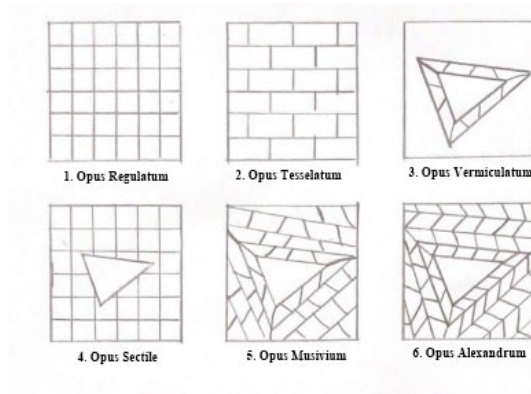
Helenistik Dönem 'de mozaikte cam kullanımı başlamıştır. Camda her renk elde edilebileceği için mozaik sanatçıların kullanacağı renk skalası da doğal olarak sınırsız hale gelmiştir. Bu dönemin en çok dikkat çeken örnekleri Delos, Bergama, Pompei ve Thmuis'da yer almaktadır. Mısır'da Tel-el-Yedhudia'da bulunmuş sütun başlıklarının dekorasyonunda fildişi bölmelerde küçük taşlar, lapis-lazuli ile renklendirilmiş ufak boyutlu camlar kullanılmıştır (Pekel, 2009: 7).



Görsel 2. Seramikten Yapılan ve Çiviye Anımsatan Huni Biçimli Parçalar.

Antik dönemlerde yapılan mozaiklerde çeşitli yerleştirme teknikleri uygulanmıştır. Bu teknik farklılıklar ise desenin oluşmasında ortaya çıkan yerleştirme şekilleridir. Genel olarak bu yerleştirme tekniklerine Latince adlar verilmiştir. Bu teknikler; (Çelik ve Andemir, 2003: 406).

- Opus Regulatum
- Opus Tessellatum
- Opus Vermiculatum
- Opus Sectile/Florentine
- Opus Musivum
- Opus Alexandrum



Görsel 3. Mozaik Döşeme Teknikleri.

1.1 Opus Regulatum

Adına ızgara deseni de denilen bu teknik; mozaik desenini meydana getiren tüm tesseralar aynı ebatlarda olup hem yatay hem de dikey olarak yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur

(Bkz. şekil 3.1). Genel anlamda kullanım alanları, oluşturulan yüzeyin arka planını veya geometrik desenleri oluşturmak için kullanılmıştır. Büyük boyutlardaki mozaik çalışmalarının arka planlarında ve bordür döşemelerinde tercih edilen bir döşeme şeklidir (Üstüner, 2002: 74).

1.2 Opus Tessellatum

Bir alttaki tesseranın bir üstteki tesseranın tam ortasına gelecek şekilde yerleştirilme şeklidir. Genel anlamda tuğla döşemesi olarak adlandırılan mozaik döşeme yöntemidir (Bkz. şekil 3.2). Geçmiş dönemlerde uygulanan çakıl taşı mozaikleri Opus Tessellatum mozaiklerinin temelini oluşturmaktadır. Opus Tessellatum döşemelerde işlenmiş çakılların yerini, düzenli kesilmiş ufak boyutlu seramik, taş, mermer ya da camdan yapılmış küp biçiminde kesilmiş tesseralar almıştır. Roma döneminde genellikle zemin ve duvar döşemelerinde kullanılmıştır. Mozaik parçalarının ebatları ve biçimleri genel olarak aynı boyutlardadır (Üstüner, 2002: 70)

1.3 Opus Vermiculatum

Kıvrımlı bir döşeme oluşturulmak için kullanılan bu teknikte, desenin tasarımına uygun olarak genellikle solucanı andıran bir yapı şeklinde yerleştirilme yapılmaktadır (Bkz. şekil 3.3). Solucan veya kurtçuk adı verilen Opus Vermiculatum tekniği Yunanistan, Mısır ve Roma'da genel olarak mobilya ve mücevher yapımında çokca tercih edilen tekniklerdendir. Mozaik döşeme teknikleri arasında en çok iş gücü ve beceri gerektiren bir tekniktir. Diğer mozaik döşeme tekniklerine kıyasla izleyicilerde uyandırdığı etki daha yüksek orandadır. Genel olarak insan silüeti ve doğa manzaraları işlenen konular arasındadır. Tesseraların boyutları ise oluşturulacak desene göre tercih edilse de diğer döşeme yöntemlerine oranla daha ufak boyutlardadır (Şahin, 2010: 16).

1.4 Opus Sectile

Diğer mozaik döşeme tekniklerinden biraz farklı olan opus sectile, görüntü olarak daha kaba ve büyük tessera parçalarının yan yana getirilmesinden oluşturulmuştur (Bkz. şekil 3.4). Tessera parçalarında genellikle granit, mermer ve bazalt ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Oluşturulan desen çoğunlukla tek parça şeklinde desenin odak noktasını oluşturur. Örneğin; insan, kuş veya kalp gibi parçalar desenin büyük bir kısmında tek parça olarak yer almaktadır. Opus Sectile (Pavimentum Sectile), bir çeşit mimari kakmacılık olarak isimlendirilmektedir. Opus Sectile tekniği, desene göre farklı biçim, renk ve boylardan oluşan mermer mozaik çeşididir (Erkan, 2006: 56).

1.5 Opus Musivum

Duvar mozaiklerinin öncüsü niteliğindedir. Bu tekniği diğer mozaik tekniklerinden ayıran en

önemli özellik oluşturulan bezeme ve desenin çok etkileyici ve gösterişli olarak yapılmasından gelmektedir (Bkz. şekil 3.5). Bu teknikte oluşturulan mozaikler özellikle burjuva kesimin yaşam alanlarında ve ibadethanelerde görülmektedir. Opus Musivum tekniği Opus Vermiculatum tekniğine benzerdir. Opus Vermiculatum tekniği ile benzerlik sağlayan bu teknikte cam parçalar kullanılmaktadır. Cam tesseralar genellikle kubbelerde, tonozarda ve duvarlarında uygulanmıştır. Bu kavram ilk olarak M.S. 190'lı yıllarda Pescennius Niger'in yazmış olduğu eserlerinde karşımıza çıkmıştır. Opus musivum olarak isimlendirilmiştir (Özkaymak, 2013: 27, 28).

1.6 Opus Alexandrum

Karmaşık ama zengin bir teknik olarak adlandırılan Opus Alexandrum tekniğinde zengin renk skalasını elde edebilmek için mermer haricinde başka malzemelerden de yararlanılmaktaydı (Bkz. şekil 3.6). Bunlardan bazıları; cornelian, alabaster, lapis lazuli v.b. Opus Alexandrum tekniğinin ortaya çıkmasında iki farklı şekilde olduğu belirtilir. İlk ortaya çıkış fikrinden sonra mozaik ustalarının göç etmesiyle bu teknik Akdeniz sahillerinden Suriye kıyılarına ve Anadolu'dan adalara daha sonra Bizans'a kadar ulaşmış ve çokça kullanılmıştır. Diğer ikinci çıkışı ise Roma'ya ve Yunanistan'a ulaşmıştır. Opus Musivum tekniği Kostantin I. döneminden sonra Bizans döneminde sıklıkla kullanılmış, özellikle kilisenin desteğiyle gelişmiştir (Argunhan, 2019: 33).

2. Kamusal Alan Mozaikleri

İnsanlığın yerleşik hayata geçmesinden sonra başlayan kent yaşantısı kamusal alan ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Bu alanlar insanların sosyalleştiği, vakit geçirdiği, dinlendiği alanlar olmasının yanında, göze hitap etmesi, estetik algıyı geliştirmesi bakımından da büyük önem taşımaktadır. Ayrıca, yaratıcı güce sahip kişilerin kamusal alanlara uyguladıkları çalışmalarla kamusal alanların daha görünür hale gelmesini sağlamaktadır.

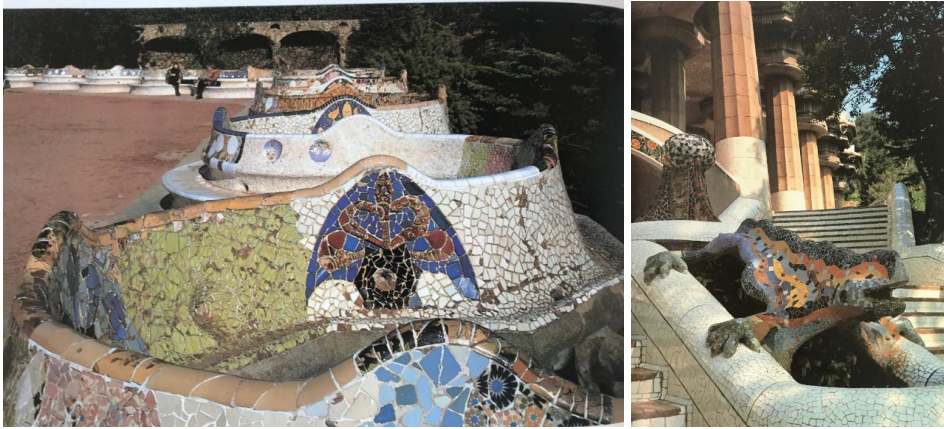
2.1 Antoni Gaudi, Güell Park

İspanyol mimar olan Gaudi, 1825 yılında dünyaya gelmiştir. Sadece bir mimar olmadığını kanıtlayan Gaudi, özgün yeteneği ve sanatçı tarafıyla da tanınmaktadır. Daha sonraki yıllarda çamur ve alçı kullanarak dekoratif öğeler üretmeyi, marangozluk, demircilik, seramik yapımı ve sır tekniklerini öğrenmiştir.

Güell Park'ta, ana giriş tek başına estetik bir kritere göre tasarlanmıştır. İlk etapta ana girişte iki adet yapı (pavilion: bahçe ve parklarda bulunan kulübe) ile sanki sihirli bir ormandan gelmiş bahçe görünümündedir. Fakat oval zeminli bir plana sahip olan park kulübeleri ve duvar

bütünleşmiş şekilde uygulanmıştır. Bu yapılarda, duvarlar gibi taşlardan oluşmuş ve üstleri seramik mozaiklerle kaplanmıştır. Güell Parkın en önemli özelliklerinden biri, sıradan bir park değil, gerçekten yaşayan bir açık alan olmasıdır. Dış merdivenlerin göze çarpan yüksekliği, düşük duvarlarla sınırlandırılmış ve büyük organik heykellere ayrılmış, birbirine paralel iki merdivenle parkın merkez kısmına ulaşılabilir.

Parkın ortasında yer alan mekânda ise kenardan geçenlerin düşmesini önlemekle kalmayarak, aynı zamanda bank olarak tasarlanmıştır. Gaudi insana ve doğaya yakın olması açısından seramik malzemeyi kullanmıştır ve binlerce kırılmış seramik parçalarla artistik bir görünüm elde etmiştir. Aynı zamanda bank, mozaikle kaplandığı için hem su geçirmez hem de hijyenik bir yapıdadır. Gaudi'nin seramik malzemeyi tercih sebeplerinden biri; seramik malzemenin ekonomik olmasıdır. Gaudi kullandığı seramikleri fabrikalarda üretilen hatalı ürünlerin atık parçalarını kullanarak elde etmiştir. Gaudi'nin, tasarımlarında renk önemli ölçüde rol oynamaktadır. Seramik malzeme renk çeşitliliğini sağlama konusunda kolaylık sunmaktadır ve dayanıklı olması sebebiyle de tercih edilmektedir. 1984'de Güell Park UNESCO'nun talimatıyla uluslararası bir koruma altına alınmıştır. Mimar Gaudi, bu projeye ilk doğa üzerinde ikinci yeni bir doğa yerleştirmiştir (Akyazı, 2005: 57, 89).



Görsel 4. Güell Park, Seramik Mozaik, 1926, Barselona, İspanya.

2.2 Niki de Saint Phalle, Tarot Garden

Gaudi'den etkilenen Niki de Saint Phalle, heykel ve mimaride yapısal elemanlar olarak bulunan çeşitli malzeme ve nesne kullanımı konusunda daha önce hayal edilmemiş birçok olasılık ile karşılaşmıştır. De Saint Phalle özellikle Gaudi'nin onu bir gün hem sanatı hem de doğayı birleştirecek kendi bahçe işini yaratmaya ikna eden Park Güell'den etkilenmiştir (Amersfoort, (1) 2005).

Gaudi'nin Barcelona'daki Park Güell'inden ve Bomarzo'daki bahçeden etkilenen de Saint Phalle, benzer bir şey yapmak istediğine karar vermiştir. Bu anıtsal heykel parkını inşa etmek için 1979'da kıyı boyunca Roma'nın yaklaşık 100 km kuzeybatısında, Toskana'daki Garavicchio'da bir arazi satın almıştır. 1978 yılında sanatçı arazideki ilk çalışmalarına başlamıştır. 21 adet çalışmadan oluşan bu bahçenin yapımında malzeme olarak seramik, cam, boya, ayna, çakıl taşı gibi çeşitli malzemeler kullanmıştır. Sanatçı çalışmalarında öğretmeni Venera Finocchiaro'u ile ilerleme sağlamıştır. Büyük boyutlu çalışmaların içlerinde dayanıklılık sağlamak için çelik borular kullanılmış ve bu borular püskürtme beton ile kaplanmıştır. Küçük boyutlu heykeller ise polyesterden üretilmiştir (Çınar, 2019: 4, 6).

İtalyanca Giardino dei Tarocchi olarak adlandırılan bahçede, Tarot kartlarında bulunan sembollerin heykelleri yer almaktadır. Bahçenin tamamlanması uzun yıllar ve hatırı sayılır miktarda para harcanmıştır. 20 yılı aşkın bir çalışmanın ardından 1998 yılında açıldı (Amersfoort, (2) 2005).



Görsel 5. Tarot Garden Genel Görünüm, Seramik Mozaik, 1998, İtalya

2.3 Nek Chand, The Rock Garden

Nek Chand, Hindistan'da kendisine küçük bir bahçe alanı yapmak için ormanın bir kısmını temizlemeye başlamıştır. Çevresini taşlarla çevirdiği alana elinde bulunduğu malzemelerle geri dönüştürülmüş birkaç figür inşa etmiştir. Yavaş yavaş yaratıcı fikirleri gelişmiş, çok geçmeden birkaç dönümlük alana birbirine bağlı yüzlerce heykel yapmıştır. (Chand, (1) 2015).

Chand'ın bahçesini keşfeden yetkililer yerel hükümetle tartışma içine girmiştir. Heykeller tamamen yasadışı ve yasak bir alanda yer almaktaydı ve kanunlar gereği yıkılması gerekmektedir. Fakat sonuçta, Nek Chand'a tam zamanlı olarak çalışmalarına devam edebilmesi için bir maaş ve elli işçiden oluşan bir ekip verilmiştir. Daha sonra Nek Chand'ın eserleri kabul görmüş ve Chandigarh'da The Rock Garden olarak açılmıştır (Chand, (2) 2015).

Günümüzde Nek Chand'ın eserleri duvarlarla çevrili yollar ve derin geçitlerle birbirine bağlanan büyük mozaik avlulara yerleştirilmiş birkaç bin heykelden oluşan yirmi beş dönümden

fazla, devasa binalarla birbirine bağlı bir şekilde oluşmaktadır. The Rock Garden dünyanın modern harikalarından biri olarak kabul edilmektedir. Her gün yaklaşık olarak 5000'den fazla ziyaretçi bu muazzam eserlerin etrafında dolaşmaktadır. Tac Mahal'den bu yana Hindistan'da görülen en büyük sanatsal başarıdır (Chand, (3) 2015).



Görsel 6. The Rock Garden, Seramik, Taş ve Evsel Atıklar, 1965, 16 ha, Hindistan.

3. Yapıtlarında Çağdaş Mozaik Tekniği Kullanan Sanatçılar

Mozaik tekniği kullanarak üretim yapan sanatçıların eserleri incelendiğinde, tek bir malzeme ya da çeşitli malzemeleri bir araya getirerek, farklı renkler ve yüzeyler üzerinde iki boyutlu veya üç boyutlu çalışmalar yapıldığı görülmektedir. İncelenen sanatçılar arasında mozaik tekniği alanına farklılık katmış ve yenilik getirmiş olan sanatçıların eserleri ele alınmıştır.

3.1 Bedri Rahmi Eyüboğlu

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Trabzon'da 1911 yılında dünyaya gelmiştir. İbrahim Çallı ve Nazmi Güran'ın öğrencisi olmuştur. Eyüboğlu, Gauguin, Cezanne ve Van Gogh gibi sanatçılardan ilham almıştır. Eyüboğlu'nun mozaik sanatına ilgisi 1950'li yıllarda Kariye Camii'nin restorasyon çalışmalarında yer alması ile başlamıştır. Cami'de yer alan Bizans mozaikleri dikkatini çekmeye başlamıştır. Eyüboğlu, boyalar ile mozaik hissinde resim çalışmaları yapmıştır. Dokuma, yazma, nakış, kilim gibi Anadolu desenlerini kendine özgü bir tarz ile harmanlayarak, mozaik çalışmalar yapmaya başlamıştır. Daha sonra sanatçı Uluslararası ödüllü Brüksel Sergisi'nde yer alan çalışmasıyla ödül kazanmıştır. Bu çalışma 227 m² ölçülerindeydi. 1959'da Paris Nato merkezine ise 50 m² büyüklüğünde bir pano hazırlamıştır (Güvener, 2015: 128).

Ankara'da bulunan Eti Maden İşletmeleri Genel Müdürlüğü için hazırladığı 30 m² mozaik pano ise Eyüboğlu'nun ilk çalışması olmuştur. Eyüboğlu bu panoda Hitit uygarlığının sembollerini, hayvanlarını ve figürlerini kullanmış, yaptığı çizimlerde de mozaik tekniğine uygun çalışmıştır (Güvener, 2015: 129).



Görsel 7. Bedri Rahmi Eyüboğlu, NATO Genel Merkezi için Hazırladığı 50 m² Mozaik Pano, Seramik, Cam, Taş, 1959, Paris.

3.2 Eren Eyüboğlu

Eren Eyüboğlu güzel sanatlar eğitimini Romanya'da tamamlamıştır. Resim eğitimi alan Eyüboğlu, 1929 yılında mezun olduktan sonra Paris'e gitti. Julian Akademisi'nde 4 yıl André Lhote'un asistanı ve stajyeri oldu. 1930 yılında Bedri Rahmi ile tanışmıştır ve 1936 yılında hayatlarını birleştirerek Türkiye'ye taşınmıştır. İki sanatçı eş olarak Türkiye'nin her tarafını gezerek Anadolu kültürünün yaşam tarzını çalışmalarında sanatsal çalışmalarını izleyicilerle buluşturmuştur. Eyüboğlu'nun, Etibank mozaigi olarak adlandırılan ve Ankara'da hastane duvarlarında onun mozaik çalışmalarına rastlanılmaktadır. Örnek olarak; Ankara Hacettepe Tıp Fakültesi çocuk bölümünde bulunan 15 m² lik mozaik pano ve Hacettepe morfoloji bölümünde bulunan 4 m² lik mozaik panodur. Eyüboğlu'nun çalıştığı diğer mozaik panolarda ise İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda yer alan 35 m² olan panodur. Resim sanatının yanında mozaik çalışmalarda yapan Eyüboğlu, 1957 yılında 4. Levent Konut Duvarları, 1978 yılında Ankara Çocuk Hastanesi, 1956 yılında Etibank, Cerrahpaşa Hastanesi ile 1979 yılında Haydarpaşa Göğüs Hastalıkları Hastanesi için tasarladığı panolar üretmiştir (Güvener, 2015: 108).



Görsel 8. Eren Eyüboğlu Etibank Mozaik Panosu, Seramik, 1965, Ankara

3.3 Marco Bravura

Marco Bravura, 1949 yılında dünyaya gelmiştir. Ravenna Devlet Sanat Enstitüsü'nde mozaik bölümünde eğitim almıştır ardından eğitimine Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam etmiştir. Sanatçı, 1987'de Ravenna'da bir mozaik atölyesi açmıştır ve Ravenna Belediyesi, Revanna Eyaleti Mesleki Eğitim Merkezi ile iş birliği yaparak Beyrut şehrinde bir mozaik okulu kurmuştur. Moskova'daki IV. Çağdaş Sanat Bienali dahil olmak üzere pek çok sayıda sergide yer almıştır. Eserleri Avrupa, Rusya ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki müzelerde, çeşitli kurumlarda, bankalarda ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır (Bravura, 2022).



Görsel 9. İsimsiz, 2008, Karışık Teknik.

3.4 Cleo Mussi

Cleo Mussi, geri dönüştürülmüş kumaşlara olan ilgisini desen, baskı, dokuma ve dikiş bilgisi ile seramik üzerine uygulayan bir sanatçıdır. Sanatçı çalışmalarını oluştururken genellikle geri dönüştürülmüş malzeme ile çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı İngiliz seramik tarihi tasarım stilleri ile kumaş bilgisini harmanlayarak mozaik alanına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Mussi, çalışmalarında moda, seyahat ve ticarete kültürler arası referansları bünyesinde barındıran tasarımlar ve endüstriyel seramik tarihinin hikayesini temsil eden tasarımlara yer vermektedir. Cleo Mussi, mozaik yapımına yönelik özerk yaklaşımı nedeniyle uluslararası alanda tanınmış bir sanatçıdır (Mussi, 2017).



Görsel 10. All Consuming, Seramik Mozaik, 100x47x2 cm, 2017, İtalya.

3.5 Monica Machado

Monica Machado, Fransa Ulusal Güzel Sanatlar okulundan mezun olmuştur. Machado'nun fantastik, ayrıntılı heykelleri seyircide etkileyici bir dünya yaşatmaktadır. Sanatçı topladığı malzemeleri ve seramik kırıklarını bir araya getirerek yenilikçi bir şekilde günlük yaşamını, çocukluk ve büyü konuları ele alarak yorumlamaktadır. Sanatçı çalışmalarında, gerçeküstü ve yaratıcı karakterlerden ilham alarak formlar oluşturmaktadır, oluşturduğu parçalar desteklerin üzerinde yüzüyormuş gibi görünmektedir ve ortaya çıkan figürler renkli bir birliktelik içindedir. Seramik parçalar sadece dekoratif bir unsur olarak değil, aynı zamanda oluşturulan çalışmayı destekleyen bir malzeme olarak kullanılmaktadır. Monica Machado'nun işlerinde, her küçük ayrıntının dikkatli bir şekilde incelenmesi gerekir ve ayrıca hiçbir şey doğru sırada olmadığı için etraflarında gezinilerek incelenmesi gerekmektedir. Machado Fransa, İsviçre, Belçika, Portekiz, İspanya hasta olmak üzere birçok sergide yer almıştır (Dijk, 2022).



Görsel 11. Natürmort, Seramik ve Taş Mozaik, 1999, 100x160x60 cm, Portekiz

3.6 Dino Maccini

Dino Maccini, yaşayan en iyi İtalyan mozaikçi olarak kabul edilir. Dino Maccini, büyük bir dışavurumcu sanatçısıdır. Sanatçı, antik mozaik ustalarının ilhamı ve becerisiyle mermer, cam ve sırlı tesseraları sofistike ve modern şekillerde birleştirmektedir. Mozaik tekniğinde malzeme olarak çok fazla tercih edilmeyen cam macunu, ahşap kıymıklar, mermer tessera ve metal malzemeler gibi ürünler Maccini'nin işlerine kazandırdığı farklılıkları ortaya çıkarmaktadır. Dino Maccini'nin çalışmaları, iç dekorasyon ve tasarım için çağdaş, dini, antik Roma ve Bizans mozaikleri ve parçalarının yaratılmasına kadar uzanmaktadır (Maccini, 2022).



Görsel 12. Sıcak Rüzgâr, Seramik Mozaik, 2020, 160x110x7 cm, İtalya

3.7 Mohammed Banawy

Mohammed Banawy, Kahire'de bulunan Helwan University Faculty of Fine Art resim ve mozaik bölümünü okumuştur. Çalışmalarında, Banawy'nin sanatsal olarak mozaikle sınırlı olmadığı görülmektedir. 2001'den beri Banawy Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisidir. Banawy, bugün The Valley adlı eseriyle Mısırın çağdaş sanat ortamının bir parçası olmuştur. Banawy, geleneksel sert ve simetrik taş malzemeler yerine, doğal form ve malzemelerle yaratıcı bir bağ kurmuştur (Banawy, 2022).



Görsel 13. Vadi (The Valley), Seramik ve Cam, 150x500 cm 2013 Venedik Bienali

3.8 Rashid Johnson

Rashid Johnson, Chicago Sanat Enstitüsü'nde fotoğrafçılık bölümünde eğitimini tamamlamıştır. Fakat Johnson, sadece fotoğrafçılıkla ilgilenmeyip aynı zamanda heykel, mozaik, resim, film yapımı gibi geniş bir alanda üretimler yapmıştır. Johnson, sembolizm ve sembolizmle zengin, çeşitli malzemeleri bir araya getiren karmaşık ve çok disiplinli uygulamalar gerçekleştirmiştir. Johnson, eserleri bireysel ve ortak kültürel kimlikler, sanat tarihi, felsefe ve edebiyat, kişisel sorunlar ve tarih temaları başta olmak üzere geniş bir medya yelpazesi kullanan çağdaş Amerikan sanatçılarından oluşan etkili isimlerden biridir. Sanatçı çalışmalarında genellikle çocukluğuyla ilişkilendiren ve genellikle Afro-Amerikan tarihi ve kültürel kimliğinin ona kattığı kolektif alanlarına eleştiride bulunan, materyal ve nesnenin anlatısını yaptığı çalışmalara yansıtmasıyla bilinmektedir. Her nesnenin çağrışım alanını dönüştürme ve genişletme arzusunun Johnson'a verdiği ilham ve seyirciye aktardığı duygular, sanat alanında onu başka bir noktaya getirmiştir (Katy, 2022).



Görsel 14. Kırık Beş, Seramik Karo, Ayna, Sprey, Emaye, Siyah Sabun, Balmumu, 2020, 250,2x430,5x7,6 cm

Sonuç ve Öneriler

Mozaik tekniği, resim alanının bir dalı olarak adlandırılmaktadır ancak kullanılan malzemenin çoğunlukla seramik olması, seramik alanıyla da bir bağı olduğunu göstermektedir. Sanatçılardan verilen örnekler bakıldığında ise mozaik tekniğinin kullanımı, resim alanının da dışına çıkılarak üç boyutlu formlarında çalışılabilme özgürlüğünü sağlamaktadır. Bu nedenle heykel sanatına da yakınlığı bulunmaktadır. Mozaik tekniği, tarih boyunca uygulanan geleneksel bir teknik olarak kullanılmasının yanında, modern tasarımlarda da yer almıştır. Ayrıca, mozaik günümüze kadar ulaşan teknik özelliklerini koruyabilmiş sanat dallarından biridir ve gelişen teknolojiyle birlikte günümüzde de kullanımı devam etmektedir. Bu çalışmada mozaik malzeme ve teknik çeşitliliğinin yanı sıra kullanılan alanlarda diziliş sırasına göre çeşitli etkileri olduğu gözlemlenmiştir. Mozaik, uygulamalarındaki çeşitlilikler, kullanılan malzemenin farklı

yerleştirme ve yapıştırma temeline dayanır. Mozaik tekniği ilk uygulandığı antik dönemlerden günümüze kadar farklı biçimlerde kullanılabilirliğini sürdürmüştür.

İç ve dış mekân fark etmeksizin birçok alanda kullanılabilen bu teknik tasarımcıya geniş bir olanak sunmaktadır. Yapılan araştırmalara göre tarih boyunca mozaik tekniğinin farklı biçimlerde kullanıldığı arkeolojik kazılarda bulunan mozaik parçaların çokluğu bu çalışmanın oluşturulmasındaki başlıca sebeplerinden biridir.

Mozaik tekniğinde seramik malzemenin kullanılmasının tercih edilmesinin birçok sebebi vardır. Bunlar; geri dönüşüm ve doğaya olan saygının yanı sıra, malzemenin, geniş bir renk yelpazesi, istenilen boyuta getirilmesi, dış mekandaki dayanıklılığı, hijyenik olması, maliyetinin uygun olması gibi olumlu özelliklerinin olmasıdır.

Araştırmalar neticesinde mozaik tekniğinin uzun yıllardan beri çeşitli yüzey, iç mekân ve dış mekân fark etmeksizin pek çok endüstriyel ve organik malzemeler ile kullanım imkânı sağlamaktadır. Farklı disiplinlerden birçok sanatçının dikkatini çeken mozaik tekniği, çeşitli malzemeler ve yöntemlerle geniş bir yelpazede üretilerek hem iki boyutlu hem de üç boyutlu eserlerde geçmişte olduğu gibi gelecekte de kullanılmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Akyazı, S. (2005). *Art Nouveau Mimarisinde Seramik Malzeme Kullanımı ve Antoni Gaudi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İzmir.
- Amersfoort, (1-2) (2005), "Mosaic Art Source", <https://mosaicartsource.wordpress.com/2007/01/01/who-was-niki-de-saint-phalle/> Elde edilme tarihi: 10 Mayıs 2022
- Argunhan, A. (2019). Antakya Mevsimler Mozağının Arkeometrik Yönden İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Batman.
- Aygüneş, M. F. (2006). *Roma Dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz Mozaik Sanatında Dionysos Betimlemeleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı, İzmir.
- Banawy M, (2012), "Banawy", <https://banawy.tumblr.com/> Elde edilme tarihi: 30 Mayıs 2022
- Bravura M, "Biografia", <https://www.marcobravura.com/marco-bravura/> Elde edilme tarihi: 9 Mayıs 2022
- Chand N, (2015), *Nek Chand: Kaya Bahçesi Heykelleri*, <https://pallant.org.uk/whats-on/nek-chand-rock-garden-sculptures/> Elde edilme tarihi: 10 Mayıs 2022
- Çelik, Mustafa Yavuz, & Andemir, M. Bağcı. (2003). Dekoratif mermer mozaik yapım teknikleri. In *Türkiye IV Sempozyumu*.
- Çınar, H. (2019). *Niki de Saint Phalle'in Nana Heykelleri ve Sanatçının Ütopyası Bir Sergi "Fantastik Orman"* Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Kocaeli.
- Dijk Siewert Van, (2022), "Monica Machado Mosaique Sculptures", <https://www.monica-machado.com/about> (4 Elde edilme tarihi: 3 Mayıs 2022
- Ekincioğlu, G., Başbüyük, Z., Gölbaş, A., & Akbudak, ilkey kaydu. (2018). Geçmişten Günümüze Doğaltaş Mozaik Sanatı ve Geleceğe Aktarılması. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3(4), 81–91. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijia/issue/40265/522778>
- Erkan, O. (2006). *Mozaik Sanatı ve Büyük Saray Mozaikleri Restorasyon Çalışmaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Fen bilimleri Enstitüsü, Mimarlık

Anabilim Dalı, İstanbul.

Güvener, Y. (2015). *Eren Eyüboğlu'nun Sanatı*. In *Ekp* (Vol. 13, Issue 3). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.

Katy C, (2020), "*Rashid Johnson Mixes Painting and Ceramic Tile Mosaics to Express The Anxiety and Escapism of "Broken Men"*".
<https://www.creativeboom.com/inspiration/waves/> Elde edilme tarihi: 23 Eylül 2022

Maccini Dino, (2018), "*L'arte del Mosaico Nella Nostra Contemporanetiâ*",
<https://dinomaccini.it/biografia/> Elde edilme tarihi: 10 Mayıs 2022

Mussi C, (1), (2017), *Mozaik*, <https://www.mussimosaics.co.uk/> Elde edilme tarihi: 22 Nisan 2022

Ödekan, A. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. In *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Yapı-Endüs, p. 1300).

Özkaymak, B. (2013). İstanbul Büyük Saray Mozağı'nın İmgesel Analizi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Arkeoloji Anabilim Dalı Klasik Arkeoloji Bilim Dalı, Konya.

Pekel, F. (2009). *Mozaik betimlemelerinde görülen ev eşyaları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Bölümü Klasik Arkeoloji Ana Bilim Dalı, Konya.

Şahin, M. (2010). Mozaik Sanatı Antakya ve Zeugma Mozaiklerinin Resim Analizleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Eskişehir.

Tülek, F. (1998). *Berlin pergamon müzesi'ndeki millet orpheus mozaığı* (N. Başgelen (ed.); Kanaat mat).

Üstüner, A. C. (2002). *Mozaik Sanatı*, İstanbul: (Engin Beksaç (ed.); Engin Matbaa).

Görsel Kaynakça

Şekil 1: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/> Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil 2: <https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=> Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil 3: Betül Küplemez

Şekil 4: Zerbst Rainer, Antoni Gaudi, Fotoğrafçı François René Roland, İspanya

Şekil 5: <https://i.pinimg.com/564x/5f/fb/3f/5ffb3f63a049035d31dba58f08e26681.jpg> Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil6:<https://i0.wp.com/diaryofatileaddict.com/wp-content/uploads/2020/11/nekchandheader.jpg?resize=1920%2C675&ssl=1> Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil 7: <https://kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2014/01/ttt1.png> Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil 8: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezEreneyuboglununsanatiYeni.jsp> Elde edilme tarihi: 20 Kasım2022

Şekil 9: <https://www.marcobravura.com/wp-content/uploads/2015/05/Ardea-Beirut-1600x2450.jpg> Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil 10: <https://mosaikashop.com/2018/04/11/to-moscow-and-tarusa-russia-with-love/> Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil 11: <https://mosaikashop.com/2018/04/11/to-moscow-and-tarusa-russia-with-love/> Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil 12: https://www.1stdibs.com/furniture/decorative-objects/sculptures/figurative-sculptures/sculpture-shanty-2004-monica-machado/id-f_17944372/ Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil 13: https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/archive/naYLZGkawfpkYiFV50iX_mosaicbirds06.jpg Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

Şekil 14: https://static01.nyt.com/images/2021/09/23/arts/23rashid-mural-8/merlin_195182253_572d59f1-9385-4443-9c3b-e7fe5b7dc3e9-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp Elde edilme tarihi: 20 Kasım 2022

ETİK ve BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine riayet edildiğini yazar(lar) beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk makale yazarlarına aittir. Yazarlar etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgileri (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca burada belirtmişlerdir.

Kurul adı: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tarih: 13.12.2022

No:

ARAŞTIRMACILARIN MAKALEYE KATKI ORANI BEYANI

1. yazar katkı oranı : % 50

2. yazar katkı oranı: % 50

Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat dalında, 2022 yılında tamamlanan "Mozaik Tekniği ve Uygulamalar" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Matematik ve Sanat*

Bu çalışmanın ilk hali 23.11.2022 tarihinde Afyonkarahisar'da düzenlenen XI. Seramik Kongresinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Gönderim Tarihi: 27.02.2023 – Kabul Tarihi: 17.05.2023

Semiha Atabey

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı
semihatabey9@gmail.com, **ORCID:** 0000-0003-3956-2433

Özet

Matematik, evrenin temel bir bilimidir ve sanat gibi doğayı inceler. Matematik, doğadaki olayları, doğadaki organik ya da inorganik yapılardaki düzen ve dizilimleri inceleyerek teoriler oluşturur. Matematik düşünsel bir süreç olarak, bilgiyi esas alır ve soyut özelliğe sahiptir. Matematikteki soyut olma özelliği sanatı da etkilemiş ve sanatın da soyuta doğru yönelmesinde etkili olmuştur. Yakın tarihte sanat doğayı taklit etmekten uzaklaşarak şeylerin ardındaki özü anlama ve sorgulama yolunda ilerler. Sanatın soyuta yönelmesinde, sanatçının, matematik alanındaki gelişmeleri inceleyerek ya da doğada gözlemlediği geometriyi, yapıtlarına yansıtarak yorumlaması etkili olmuştur. Modern sanatçı, yapıtlarında matematiksel kavram ve kuramları yorumlaması, doğanın soyut olarak yorumlanmasına ve çağdaş sanatta geometrik yorumların ortaya çıkmasında, sanat ile matematiksel kavram ve kuramların birbirleriyle ilişki içinde olduğunu göstermektedir. Birbirleriyle güçlü bir etkileşimde bulunan sanat ve matematik, birbirlerinin temelini oluşturarak birbirlerini destekler. Birbirini destekleyen bu iki olgu, "matematiğin estetik yönü" ile "sanatın ölçülebilir yönü" birbirlerine sarmal bir özellik gösterdikleri gibi aynı zamanda, birbirlerinden bağımsız özellikler de taşırlar. Sanatın sonsuz çeşitliliği ve uygulama olanakları içerisinde matematiğin bilinçli olarak kullanılabilirliği ile yeni üretimler yapılabilir ve salt sanat için matematik kullanılabilir. Makalede, matematiksel kavramlar olarak, fibonacci sayıları ve altın oran, mobius şeridi ve klein şişesi, çokyüzlüler, hilbert uzay doldurma eğrisi, fraktal geometri, helisoid eğrisi, sabun baloncukları ve kuantum teorisinin tanımına ve bu kavramlara ait resim, seramik, heykel ve mimari alanlarda örnek çalışmalara yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Fibonacci sayıları, Mobius şeridi, Fraktal geometri, Kuantum teorisi

Mathematics and Art*

The first version of this study was held in Afyonkarahisar on 23.11.2022.

Presented as an oral presentation at the Ceramics Congress.

Sending Date: 27.02.2023 – **Acceptance Date:** 17.05.2023

Semiha Atabey

Kocaeli University, Institute of Social Sciences, Department of Sculpture, Master's Program
ozge.tatli.4698@gmail.com, **ORCID:** 0009-0006-8809-2625

Abstract

Mathematics is a fundamental science of the universe and, like art, it studies nature. Mathematics creates theories by examining events in nature, the order and sequences in organic or inorganic structures in nature. The feature of being abstract in mathematics has also affected the art and has been effective in the art's orientation towards the abstract. In recent history, art moves away from imitating nature and moves towards understanding and questioning the essence behind things. The artist's interpretation of the geometry he observed in nature, by examining the developments in the field of mathematics or by reflecting it on his works, has been effective in the tendency of art to abstract. Art and mathematics, developments in science and artistic creation, which interact strongly with each other, support each other by forming the basis of each other. With the conscious use of mathematics within the endless variety of art and its application possibilities, new productions can be made and mathematics can be used only for art. In the article, as mathematical concepts, fibonacci numbers and golden ratio, mobius strip and klein bottle, polyhedra, hilbert space filling curve, fractal geometry, helisoid curve, soap bubbles and the definition of quantum theory and examples of these concepts in painting, ceramics, sculpture and architectural fields. studies will be included.

Keywords: Fibonacci numbers, Mobius strip, Fractal geometry, Quantum theory

GİRİŞ

İnsanlık varoluşundan bugüne en çok doğa ile ilgili konuları araştırmıştır. Matematik ve sanat kaynağını doğadan alır. Matematiğin doğada var olmadığını savunan bazı matematikçiler de bulunmaktadır. Bu konuyu şu şekilde tartışmaya sunmaktadırlar: Doğada matematik kavramı olarak bir nokta yoktur, matematiksel olarak nokta boyutsuzdur, elle tutulamaz, gözle görülemez. Kalem kâğıda dokundurulduğunda oluşan nokta boyutludur. Aynı şekilde “Doğada sonsuz da yoktur pi sayısı da” şeklinde açıklama ile matematiğin tamamen insan yaratımı olduğunu savunmuşlardır. Doğada doğrudan çizilmiş bir doğrusal çizgi ya da nokta görülmez. Fakat doğada nokta, bir kelebeğin kanadında, bir uğur böceğinin deseninde, doğrusal çizgi de bir ağacın gövdesinde görülebilir. Doğada rakamlar veya diğer başka matematiksel ifadeler de görülmez. Sayılar ve diğer matematiksel kavramlar, doğadaki canlıları, nesnelere sayıca betimlemek ve doğa olaylarını açıklamak için ortaya atılmış olan kavramlar ve teoremlerdir. Doğada gözle görülen veya görülemeyen her şeyde belli bir düzen ve dizilim vardır. Bilimde teoriler ve kanıtlar, sanatta ise sanatçının duygularının dışavurumu ve sezgileri yön verir. “Güzeli yaratmada matematiğe ihtiyacımız var mıdır?” sorusuna cevap olarak Galilei’nin “Doğanın kitabı matematikle yazılmıştır” sözü verilebilir. Matematiğin sanat ile birbirlerini tamamlayan iki öge olduğunu belirten Galileo şu ifadeleri kullanmıştır: “Evren her an gözlemlerimize açıktır; ama onun dilini ve bu dilin yazıldığı harfleri öğrenmeden ve kavramadan anlayamaz. Evren matematik diliyle yazılmıştır, harfleri üçgenler, daireler ve diğer geometrik biçimlerdir.” (Koçak vd., 2018). Matematik doğadaki nesnelere biçimsel özelliklerini, işleyiş tarzlarını, ölçme ve hesaplamayı sağlayarak doğayı daha iyi tanımamızı ve dolayısıyla mimari ve sanat dallarında başarılı tasarımlar yapılmasına olanak sağlar. Sanatın içeriğinde bulunan tasarım, düzen, güzellik ve estetik gibi kavramların temelini matematik ve geometriyle doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Sanatçının eserini tasarlarken göz önünde bulundurduğu kavramlar, matematik kavramını içermektedir. Dolayısıyla güzellik kavramının, matematik ile ilişkili olduğu görülmektedir. Aynı zamanda matematik alanı için de yaratıcı düşünce geliştirmek önemlidir. Bu bağlamda, matematik alanının ve sanatın ile iç içe olduğu görülmektedir.

On yedinci yüzyılda Avrupa’ da oluşan bilimsel gelişmeler sonucunda evrenin ve doğanın matematik kavramlarla anlaşılabilirliği düşüncesini doğurmuştur. Bu durum Rasyonalizmin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Rasyonalizm, gerçeğe ulaşmada ve hakikatin bilgisini edinmede matematiksel yöntemi temel edinir. On dokuzuncu yüzyılın başlarında gelişen endüstri, yeni bilimsel matematiksel bulgular yeni bir kent yaşamı, yeni bir yaşam, yeni bir bakış açısını getirmiştir. Bu yeni bakış açısı ile sanatçı ve sanat olgusu da değişim içine girmiştir. Empresyonizm ile başlayan bu değişim tüm sanat akımlarında gözlenmiştir. Kandinsky, matematiksel ve bilimsel gelişmeler ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade eder: Bilimsel bir gelişmenin algılarını değiştirdiğini, atomun

bölünmesi ile tüm algılarının çöktüğünü belirterek 'Her şey şüpheli oldu, belirsiz ve hayali' ifadelerini kullanır. Mondrian, Dr. Schoenmakers'in matematik teorilerinden yararlandığını ifade ederken, Malevich ise Süprematizm akımını zamanı ifade eden dördüncü boyutla ilişkilendirmiştir. (Çelikkan, 2018; 48-54). Einstein'in görelilik kuramıyla, boşluğun (uzayın) madde gibi bir enerji olduğu ve dördüncü boyut olan zamana karşılık geldiği ile ilgili buluşu konstrüktivizm'de karşılığını bulmuştur. "Tatlin, Gabo ve Pevsner gibi konstrüktivist sanatçılar, yaptıkları heykellerde, boşluğu somut bir madde olarak ve heykelin tamamlayıcı bir parçası şeklinde kullanmışlardır." (Özer, 2009: xv).

Doğada, güzellikleriyle kendine hayran bırakan bitki, nesne ve canlıların yapılarına bakıldığında matematiksel ve geometrik özellikler dikkat çeker. Sarmaşık dallarında, deniz salyangozlarında görülen spiraller, arı kovanlarındaki düzgün altıgenler akla gelen ilk örneklerdir. Mineral kristallerinde görülen simetri ise şaşırtıcı bir güzellik sunmaktadır. Çevremizde gördüğümüz ağaçlar, çiçekler, kelebekler ve gözümüzle göremediğimiz hücrelerimizde bulunan DNA sarmallarına kadar her şeyde belli bir düzen ve dizilim bulunmaktadır. Matematikçiler, bilim adamları bu düzen ve dizilimlerden yola çıkarak matematiksel formüller geliştirmişlerdir. Bu formüller sayılarla ifade edilebildiği gibi geometrik şekillerle de ifade edilmektedir. Bu çalışma, Fibonacci sayıları, Altın oran, Mobius şeridi, Klein şişesi, Polihedra (çokyüzlüler), Hilbert uzay doldurma eğrisi, Fraktal geometri, Helisoid eğrisi, Sabun baloncukları ve Kuantum teorisinin açıklanması resim, heykel, seramik ve mimari alanında bu konularla ilgili verilen örnek eserler ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Bu araştırmada, çeşitli literatür, internet kaynakları, basılı kaynaklar, yayınlanmış makaleler, görsel kaynaklar, dergiler, yüksek lisans, sanatta yeterlik tezleri araştırılarak oluşturulmuştur.

Matematiksel Kavramlar ve Sanatsal Çalışmalar

Fibonacci Sayıları

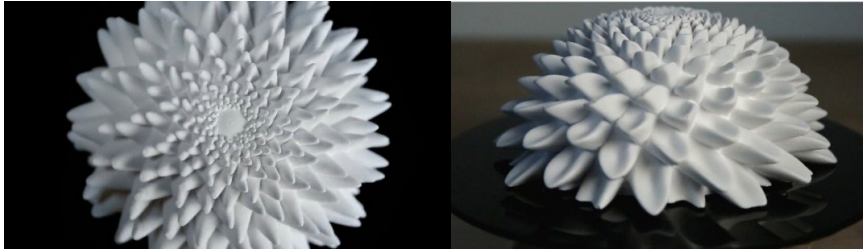
Leonardo Fibonacci da Pisa (1170-1250) tarafından 1202 yılında yayımlanan Liber Abaci isimli cebir ve hesaplama kitabında tanımlanan bu sayı dizisinde her sayı kendisinden önceki iki sayının toplanmasıyla elde edilir. 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597 Bu dizide 12. terim olan 144 sayısından sonraki tüm ardışık terimlerin oranları 1,61803 olan altın oranla özdeşleşir. (Atabey ve Terviel, 2020: 130).

Dizideki ardışık iki sayının oranı sayılar büyüdükçe Altın Oran'a yaklaşır. Doğada görülen birçok oluşumda bu dizi rahatlıkla görülebilir. Bu sayılar bir ağacın ve bitkinin dal ve yaprak sarmalında, bitki tohumlarında ve kozalaklarda sıkça görülmektedir. Bir bitkiyi incelediğimizde bir yaprağın alttaki yaprağı kapamayacak şekilde yani güneş ışınlarının ve yağmur damlalarının her bir yaprağa gelecek şekilde dizildiği görülür. (Çakar, 1992: 9).

Bilgisayar teknolojisinin gelişimi ve yaygınlaşması ile doğadaki geometrik oluşumların cebirsel ifadeleri de incelenmiştir. 1990 yıllarında eğrelti otunun fraktal geometri özelliği taşıdığı fark edilerek doğanın geometrisi yani fraktallar açıklanmıştır. Fraktal yapılardaki sarmallar Fibonacci sayı dizilimi ve altın oran ile açıklanabilir. Fibonacci sayı dizisi doğada bulunan en küçük yapıyı bile matematiksel olarak açıklamaya olanak sağlamaktadır. Fibonacci sayı dizisi, canlı ve cansız yapılarda bulunan altın oranı da ifade eder. Örnek olarak, insanın işaret parmağındaki kemiklerin oranında, fibonacci sayı dizilimi bulunmaktadır. İnsan vücudunda bulunan yapılar da simetrik özellik ve altın oranı barındırmaktadır. Doğa oluşumları ve evrendeki gezegenlerin hareketleri de fibonacci sayı dizisinin geometrik biçimi olan sarmalla açıklanabilmektedir. (Cengiz vd., 2020: 565-566).



Görsel 1. Ayçiçeği (Akdeniz, 2007:105)



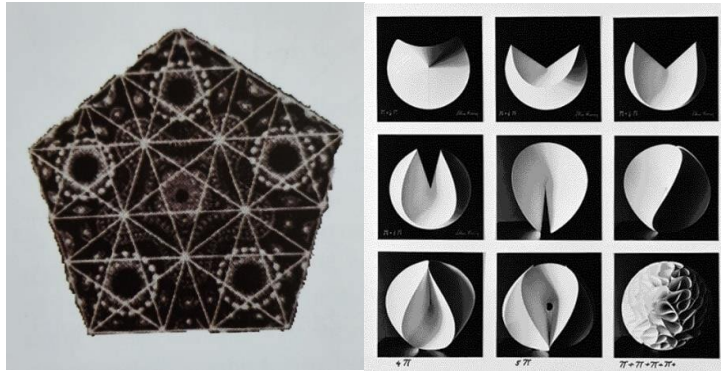
Görsel 2. John Edmark, Creating Never-Ending Bloom (Serim, 2015).

John Edmark, Stanford Üniversitesinde tasarım eğitimi veren bir sanatçıdır. Görsel 2'yer alan çalışmayı Fibonacci sayıları ile tasarlamıştır. Algılarla gerçekliği karıştırarak hareketli ve yanıltıcı eserler üretir. 3 boyutlu yazıcı ile yaptığı heykeller 137.5^0 eksenine geldiğinde mükemmel açılar oluşturuyorlar. Sanatçı, matematiği, 3 boyutlu yazıcıları ve animasyonun en eski tekniklerinden olan zoetrop tekniğini birleştirerek etkileyici bir sunum yaratmaktadır. (Serim, 2015).

Altın Oran

Matematikte iki miktardan büyük olanın küçüğe oranı, miktarların toplamının miktarların büyük olanına oranı ile aynı ise altın orandır. Altın oran aynı zamanda antik çağdan bu yana sanat ve mimaride en iyi uyum ve oranları veren düzen bağıntısı olarak kabul edilmekteydi. (Altın Oran, t.y.).

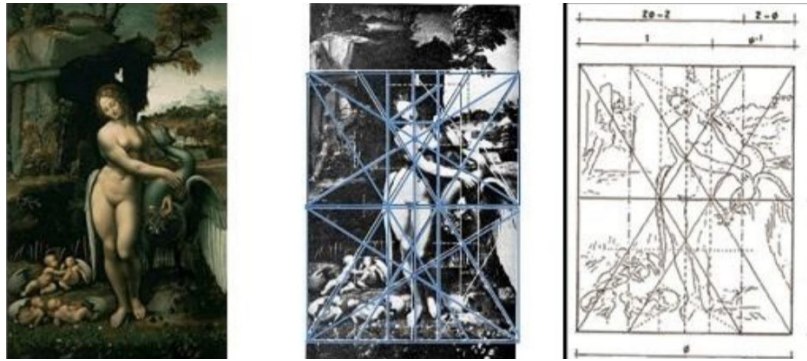
Altın Oran doğada, salyangoz, asma filizleri, çam kozalağı, sarmaşıklar, ayçiçeği, deniz kabuğu, tütün bitkisi, eğrelti otu, insan bedeninde ve bedeninin ayrıntıları olan yüzde, kollarda, parmak izlerinde, keçi, koç ve diğer boynuzlu hayvanların boynuzlarında ve DNA sarmallarında görülmektedir. Doğada böylesine yaygın olarak görülen Altın Oran yüzyıllardır matematik, mimari ve sanat dallarında estetik değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Altın oranlı geometrik şekillerin fraktal yapılar oluşturmaya yatkın oldukları görülmektedir. (Akdeniz, 2007: 21). Altın oran tarihte, Eski Mısırlılar ve Yunanlılar tarafından heykel ve mimaride yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Altın oran, özellikle Rönesans döneminde güzellik anlayışı olarak görülmüş ve kullanılmıştır. Sanatçılar, altın oranı kullanarak eserlerinde güzelliği elde etmeye çalışmışlardır.



Görsel 3. Deniz hıyarı kesiti (Akdeniz, 2007: 27).

Görsel 4. İlhan Koman, Pi Serisi, 1980-1983 (Aydemir, 2020).

İlhan Koman, Türkiye'nin Da Vinci'si olarak da anılmaktadır. İlhan Koman, heykellerini tasarlarken matematik formüllerini kullandığı bilinmektedir. Birden fazla pi sayısı bulunan yüzeyler oluşturarak tasarladığı heykelerde (Görsel 4), dairenin ölçülerini değiştirmeden, yüzeyde pi sayısının katlarını artırarak kıvrımlardan oluşan bir seri çalışma yapmıştır. Sonsuz sayıda pi kullanılınca, yüzeyler katlanarak, kavisler yaparak iç içe geçmiştir. Ortaya çıkan şekil, en dış yüzeyi ve merkezi birbirine bağlayan katmanlarca yüzeyden oluşan, baş döndürücü bir küre olmuştur. (Aydemir, 2020).



Görsel 5. Leonardo da Vinci, Leda, 1505, Borghese Galerisi, Roma (Beyoğlu, 2016: 375).

Leonardo'nun mitolojiden konu edindiği Görsel 5'te bulunan Leda isimli eserinde, iki yatay altın dikdörtgen bulunmaktadır. Gövde, bel, bacaklar, kuğu, melekler ve tüm detaylar Yunan

ölçülerine göre düzenlenmiştir. Leonardo altın oranı perspektifle birleştirerek sayıların ardı ardına $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$ oranlarında olacak şekilde yerleştirmiştir. Görselde görülen diyagonaller kesik noktalar halinde altın oran ölçülerini göstermektedir. Simetrik olarak karşı karşıya düşen biçim ve lekeler aynı zamanda ton farkları ile birbirlerine kontrast değerler yaratmaktadır. (Beyoğlu, 2016: 375-376).

Çokyüzlüler

Yüzeyleri çokgenlerden oluşan ve bütün yüzeylerin eşit olduğu üç boyutlu geometrik formlara polihedra (çokyüzlüler) adı verilmektedir. Çok yüzlüler birden fazla simetrik özelliğe sahiptirler. Her bir düzlem parçasına yüz, yüzlerin birleşimine ayrıt, üç veya daha çok ayrıtın birleştiği noktaya ise köşe denir. Çokyüzlüler yüzey sayılarına göre adlandırılır. Kübik çok yüzlülere örnek olarak elmas kesim ve pırlanta biçimleri verilebilir. Çok yüzlülerin mükemmel bir simetriye sahip olması, matematikçilerin ve sanatçıların ilgisini çekmiştir. (Gündüz, 1998: 26).



Görsel 6. Bal peteği, (<https://istockphoto.com/arilarpetek>).

Görsel 7. Çokyüzlüler, (A) Dört kenarlı dörtyüzlü (tetrahedron), (B) Altı yüzlü küp, (C) Sekiz kenarlı sekizyüzlü (octahedron), (D) On iki kenarlı on ikiyüzlü (dodecahedron), (E) Yirmi kenarlı yirmiyüzlü (ikosaedron), (F) Yirmiyüzlünün içinde dönen onbeş altın dikdörtgen (şekilde sadece üçü görünmektedir), (G) İkosidodekahedron, (H) Uçları kesilmiş yirmiyüzlü ya da köşeleri kırılmış yirmiyüzlü, (I) Geodesate ya da tamamen kaplanmış on ikiyüzlü, (J) Yıldız on ikiyüzlü, (K) Yıldız yirmiyüzlü, (L) Altın piramit. (Atalay, 2006: 105).



Görsel 8. Piet Blom, Küp Evler, Kubuswoningen (Milliyet Emlak, 2021).

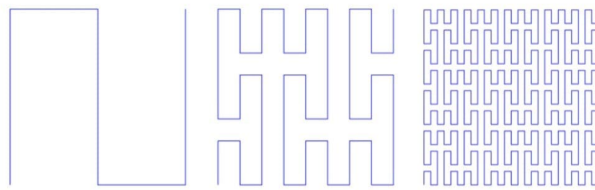
Görsel 9. Lale Demir Oransay, Strüktür 5 Varyasyon 2, 55x32x48 cm, Döküm Yöntemi ile Şekillendirme, Eskişehir, 2006. (Oransay, 2006: 140).

Küp Evler, Hollanda'nın Rotterdam Kubuswoningen şehrinde yer almaktadır. Hollandalı mimar Piet Blom tarafından 1970 yıllarının sonunda tasarlanan bu evler (Görsel 8), 45 derece eğimli küplerden oluşmaktadır. Küp Evlerin 45 derece eğik olmasının nedeni mevcut alanı en verimli şekilde kullanmak için tasarlanmıştır. Blom daha önce Hollanda'nın Helmond şehrinde kübik mimariyle ilgili deneysel çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bir ormanı temsil ediyormuş gibi planlanarak tasarlanan Rotterdam'daki Küp Evler, her bir kübün tepesi bir ağaç tepesini andıracak şekilde asimetrik olarak inşa edilmiştir. Yapısal olarak, küpler altıgen bir direk üstüne oturtulmuştur. Küp Evler, beton zeminler, beton sütunlar ve ahşap çerçevelerden oluşmaktadır. (Milliyet Emlak, 2021).

Lale Demir Oransay, 'Strüktür 5 Varyasyon 2' isimli yapıtında (Görsel 9), dört yüzü olan altı adet çok yüzlü formu, bir araya getirerek, üçlü kompozisyon halinde, sekiz yüzlü bir 'octahedron' olarak ifade edilen bir form oluşturduğu görülmektedir. Dört yüzlü formlardan oluşan bu eserde, birimler arttıkça farklı varyasyonlarda bir araya geldiğinde farklı biçimlerde çok yüzlü formların oluşabileceği izlenimi oluşmaktadır. (Bebek ve Coşar, 2021: 402).

Hilbert Uzay Doldurma Eğrisi

Uzay doldurma eğrisi bir doğru parçasından bir düzleme tanımlanan bir fonksiyon olarak ve kendisini sürekli tekrar eden bir eğrinin oluşturduğu düzlem olarak tanımlanır. Bu işlem sonsuz çoklukta tekrarlandığında tek boyutlu eğri iki boyutlu düzleme dönüşmektedir. Bu ve buna benzer eğriler fraktal yapıların temelini oluşturmuşlardır. Adını, matematiğin biçimsel temellerinin oluşmasında önemli katkıları olan, Alman matematikçi David Hilbert'ten almıştır. (Atabey, 2022: 63).

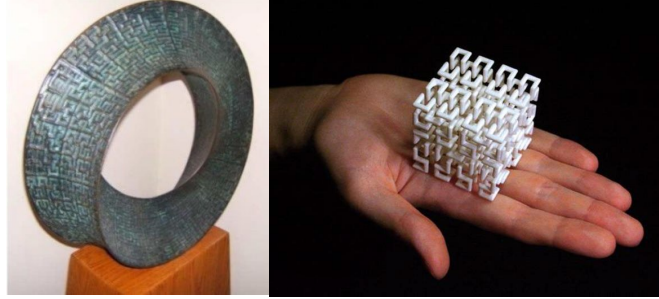


Görsel 10. Hilbert uzay doldurma eğrisi (Boşluk Doldurma Eğrisi, t.y.).

Heleman R. P. Ferguson, Hilbert uzay doldurma eğrileri üzerinde çalışan Amerikalı matematikçi ve sanatçıdır. Sanat eğitimini Hamilton kolejinde resim ve heykel üzerine yapmıştır. Washington Üniversitesinde matematik dalında profesörlük derecesini almıştır. Ferguson, yaşamını heykel yaparak sürdürür ve matematiğin estetik bir özellik taşıdığına inanmaktadır. (Koç, 1995: 45-46).

Heykellin en ilginç yanı ise onun yaratılış sürecidir. Bilgisayar destekli üretim tekniklerinin uygulandığı $ax^3+bx^2y+cxy^2+dy^3$ kübik reelbinom denkleminde elde edilir. Heykelin formu ve doku belirlendikten sonra gerekli koordinatlar hesaplanarak bilgisayara aktarılır

ve sayısal kontrollü oyma makinesi ile pozitif çıktı alınır. Bu pozitif çıktı geleneksel heykel teknikleriyle bronza dökülerek son halini alır (İrhan, 2013: 38). (Görsel 11).



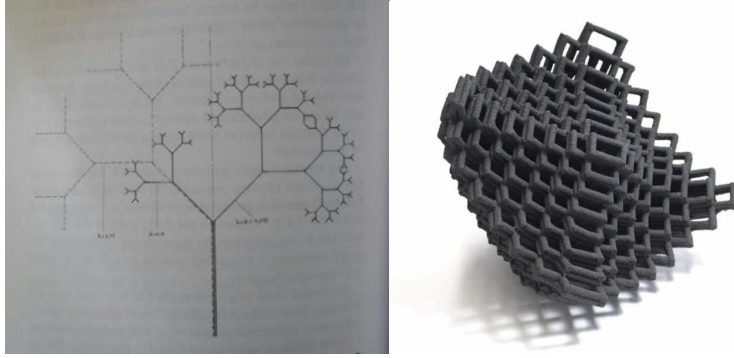
Görsel 11. Heleman R. P. Ferguson, Umbilic Torus (Koç, 1995: 45-46).

Görsel 12. Henry Segerman, Hilbert Curve (<https://www.shapeways.com/product>).

Henry Segerman Avustralyalı matematikçi Henry Segerman, Oxford Üniversitesi'nde yüksek lisans öğrencisi ve Stanford Üniversitesi'nde doktora çalışması yapmıştır ve Oklahoma Üniversitesi'nde bir profesördür. Matematiği daha iyi ifade edebilmek için matematiksel formülleri üç boyutlu modeller haline dönüştürmektedir. Görsel 12'de yer alan çalışma plastik malzeme ve 3D yazıcıları ile üretilmiştir. Segerman çalışmaları hakkında şu şekilde ifade etmektedir: "Matematiğin dili genelde sanatın dilinden daha az ulaşılabilir, fakat matematiksel bir fikri ifade eden resim ya da heykel üreterek birinden diğerine tercüme etmeye çalışabilirim." (Segerman, t.y.).

Fraktal Geometri

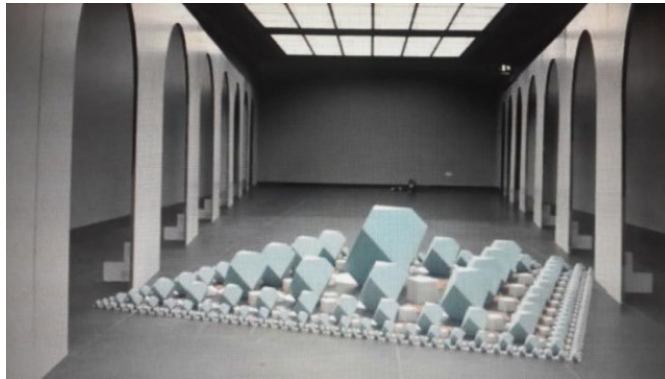
Latince kırıklı, parçalanmış, bölünmüş anlamına gelen "fraktus" sözcüğünden türetilmiştir. Kelime anlamından anlaşıldığı gibi fraktal geometri sürekli kendini tekrar eden, giderek küçülen ve sonsuza kadar devam eden birimlerin bütünü oluşturmaktadır. Bir yapıda fraktaldan bahsedebilmek için birimlerin tekrarı, benzerlik ve ölçü olmak üzere üç temel özelliğin bulunması gerekir. Fraktalı oluşturan birimlerin her biri yapının bütününe benzerdir. Desenler giderek küçülen ölçeklerde ya da giderek büyüyen ölçeklerde yinelenir ve soyut nesnelere sonsuza kadar sürebilir ve yine nesnenin bütününe benzemesi olayıdır. Her bir parçanın bütüne benzemesi fraktalların önemli bir özelliğidir. Doğada gördüğümüz hemen her elemada farklı ölçeklerde kendine benzer fraktallarla karşılaşmaktadır. Doğadan örnek olarak kar taneleri, deniz kabukları, vücutta bulunan damarlar, galaksiler, galaksi kümelerinin diziliş şekli ve buna benzer daha birçok varlıkta fraktalları görmek mümkündür. (Gündüz, 1998: 42-43).



Görsel 13. Fraktal geometriye göre çizilmiş bir ağaç (Çakmak, 2011: 70).

Görsel 14. Marga Boogaard, Spinel, Elle Şekillendirme, 27x30x30 cm (Boogaard, 2021).

Marga Boogaard, çalışmalarına dair şu ifadeleri kullanmıştır; Geometrik formlar çalışıyorum çünkü onunla pek çok şekilde oynayabilirim. Ruloları farklı katmanlara koyup formu oluşturuyorum. Form üzerinde çalışırken aklıma bir sonraki fikir geliyor. Yıllardır geometriyi esin kaynağı olarak kullanıyorum. Çalışmamın konusu, nesnemin içinin görülebilmesi ve daha sonra daha yakından bakmaya davet edilmenizdir, çünkü görülecek çok şey var. Renkler çok temeldir, en önemlisi formun şeklidir. Görsel 14'te yer alan, benzer birimleri küçükten büyüğe doğru yerleştirdiği çalışmasında fraktal yapılar görülebilmektedir. (Boogaard, 2021).



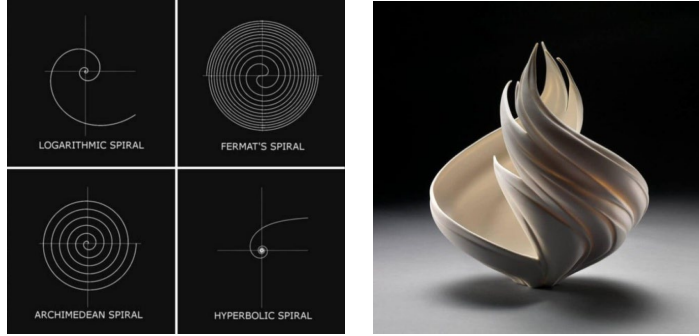
Görsel 15. Tommy Stockel, Yaşam Güzel Değil Midir? (Borello, 2008).

Tommy Stockel, Danimarkalı sanatçı için gerçeklik sıradan bir kavramdır. Matematiksel bir düzene sahip olan düzenlemelerinde kâğıt, kart ve strafor gibi malzemeler kullanıyor. Mimarlardan ve yazarlardan, diğer sanatçılar kadar ilham alan Stockel çalışmalarında, orantıları ve boyutları yeniden tasarlarken karışıklığa düzen katıyor. İzleyiciyi mekân ve yapılar hakkındaki anlayışlarını sorgulamaya zorluyor. (Borello, 2008). Düzenlemesinde aynı şekillerdeki parçaları büyükten küçüğe doğru sıralaması, fraktal geometrinin kurallarını yansıttığı görülmektedir.

Helisoid Eğrisi

Spiral, merkezinden uzaklaşarak ve merkezi etrafında dönmesi ile oluşan bir eğridir. Spirali ilk tanımlayan Arşimed'dir. Bir nokta etrafında sabit bir hızla ve açı ile hızla dönen bir doğru Arşimed spirali. Bu spiralın sarımları birbirinden eşit uzaklıktadır. Spiralın yarıçapı $a+2a+3a+4a+...+na$

olarak büyür. İkinci tip spiral 1638'te Descartes tarafından bulunmuştur. Bu spirale logaritmik ya da eşit açılı spiral denmektedir. Spiralin sarımları arasındaki uzaklık $a+2a+4a+8a+16a+...$ olarak büyür. (Deligeorge, 1998: 47). Helis ve spiraller, doğada moleküllerden tutun gökadalara, güneşin manyetik alanına, parmak izleri, içkulak salyangozu, göbek kordonu, mamutların dişleri, fillerin hortumları, fizikte maddenin en küçük parçalarının hızlı ve serbest haldeyken çizdikleri yol spiral biçimindedir. Asma filizleri, sarmaşıklar, bazı mikroplar, bazı yaprakların dal etrafında dizilişi ve canlıların kalıtım molekülü DNA ise sarmal biçimindedir.



Görsel 16. Spiral Örnekleri, (Matematiksel, 2021). **Görsel 17.** Jennifer McCurdy (McCurdy, t.y.).

Jennifer McCurdy; Bir çömlekçi olarak çalışmalarım çevremdeki hayatın dengesini yansıtmaya çalışıyorum. Çevremde gördüğüm kalıpların formlarımla uyumlu olması benim için önemli. Güzel bir yüzeye sahip olduğu ve ifade etmek istediğim ışık ve gölge niteliklerini aktarabilmek için yarı saydam bir porselen gövde kullanıyorum. Çömlekçi çarkında şekillendirirken, yumuşak bir gölge hareketi oluşturmak için biçimi değiştiriyorum. (McCurdy, t.y.). Çalışmalarında dengeyi yansıtmak için helisoid eğrisi, spiral biçimli formlar yaratması, ying ve yang enerjilerinin birbirlerini dengeleyerek ve tamamlayarak akıp gitmesi gibi etkiler uyandırmaktadır.



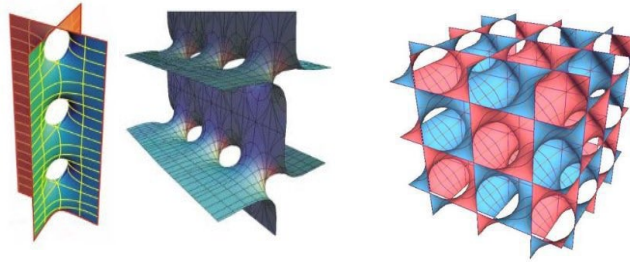
Görsel 18. Philipp Nikandrov, Evrim Kulesi, (2011-2014), (Evrin Kulesi, t.y.).

Evrin Kulesi, Gorprouekt şirketi (2011-2014) tarafından tasarlanmıştır ve projenin baş mimarı Philipp Nikandrov'dur. Helisoid eğrisine örnek olan ve Görsel 18'de yer alan kule, en üstteki 51 katının her biri bir öncekine göre 3 derece döndürülür, bu nedenle bina 156 dereceden fazla bükülür. Aynı zamanda, merkezi çekirdek ve eksenler arasında 15 metre açıklık bulunan sekiz sütun, tüm yükseklik boyunca dikey kalır. Spiral geometri sadece binanın dört köşe destekleri ile tekrarlanır.

2016 yılında Yüksek Binalar ve Kentsel Çevre Konseyi tarafından dünyanın en yüksek 30 spiral gökdeleni listesine dâhil edilmiştir. (Evrinm Kulesi, t.y.).

Sabun Baloncukları

On dokuzuncu yüzyılda Belçikalı Fizikçi Joseph Plateau, sabun baloncuklarının yapısı ve özellikleri ile ilgili pek çok deney yapmış ve dört maddelik bir sonuca ulaşmıştır: Bir sabun zarı düzgün parçalar topluluğundan oluşur, herbir düzgün parçanın ortalama eğriliği sabittir, üç sabun baloncuğunun yüzeyleri birleştikleri yerde düzgün bir eğri meydana getirir ve 120 derecelik bir açıyla herbir yüzeyi böler, ortaya çıkan altı eğri birbirlerine yaklaştıkları yerde bir nokta oluştururlar ve bu noktada her çift arasındaki açı eşittir. Plateau bulduğu sabun baloncuklarından farklı sabun baloncukları elde etmek için küp ya da sekiz yüzlü baloncuk elde etmek için birçok deney yapsa da, elde ettiği dört sonucu bulmuştur. Sabun zarlarını model alan matematiksel yüzeyler, en küçük alana sahip yüzeylerdir ve matematikçiler bu yüzeylere 'minimal yüzeyler' adını vermektedir. Sabun baloncukları ile yapılan deneyler matematik alanında deneysel matematik olarak adlandırılan yeni çalışma disiplini ortaya çıkartmıştır. (Özsöylev, 1998: 46).



Görsel 19. Tek yönlü, iki yönlü ve üç yönlü periyodik minimal yüzeylere örnekler (Güner ve Çağdaş, 2019: 42).



Görsel 20. Eva Hild, 2020 (Hild, 2019).

Görsel 21. Frei Otto, Münih Olimpik Parkı, 1972, (Güner, 2016: 35).

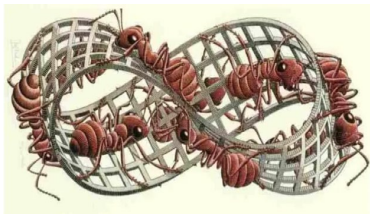
Eva Hild'in eserleri, Görsel 20'de görüldüğü gibi boşluk ve doluluk, kırılma ve dayanıklılık, varlık ve yokluk gibi zıt kavramları aynı anda kendisinde barındıran bir özelliğe sahiptir. Sanatçı,

yapıtlarında belirli bir basıncı ve hareketi anlatır. New York Albany Üniversitesi'nde Matematik profesörü olan Nat Friedman, Eva Hild'in eserleri için, yüzeyler temelde hiperbolik bir geometriye sahip olduğundan minimal yüzeylere sahip zarif topolojik formlar olarak nitelendirir. Zarafet onun eserlerinde durmaksızın akar ve farklı derecelerde içsel ve dışsal basınçlar ve gerilimler ile iç ve dış mekân algısını yok ederek sürekli bir dönüşüm yaratır. (Hild, 2019).

Frei Otto, deneysel mimarlık çalışmalarıyla ün kazanmış Alman bir mimardır. Münih Olimpik Parkı, minimal yüzeylerin mimarlıkta kullanılması Frei Otto'nun. tasarımlarının çıkış noktası olarak yaptığı deneyler mimarlık alanı için önemlidir. Frei Otto örümcek ağlarından sabun köpüklerine varıncaya kadar doğadan ilham alarak, az enerji ve az malzemeyle tasarımlar yapmaya çalışmıştır. Frei Otto'nun yaptığı deneyler, onun mimari anlayışının temelini oluşturmaktadır. Otto, 1961 yılında sabun köpükleri ile yaptığı deneylerinde teller ile oluşturduğu dikdörtgen çerçeveyi, sabunlu suya daldırıp çıkartarak, ince bir film halinde sabun köpüğü tabakası oluşturarak yaptığı deneylerinden elde ettiği minimal yüzeylerle oluşan formlar Görsel 21'de görülen mimari gibi onun birçok tasarımına ilham olmuştur. (Güner, 2016: 35).

Möbius Şeridi

Alman matematikçi August Ferdinand Möbius (1790-1868) matematiksel tanımını vermiştir. Möbius şeridi, geometrik olarak uzunca bir şeridin bir ucunu 180 derece bükerek diğer ucu ile birleştirilmesiyle elde edilir. Normal bir şeridin iki yüzü olmasına karşın Möbius şeridinin bir yüzü vardır. Diğer bir ifadeyle, Möbius şeridinin üzerindeki bir noktadan hareket edildiğinde yine aynı noktaya geri dönlür. (Baytaroğlu ve Bayhan, 2019: 20).



Görsel 22. Maurits Cornelis Escher Sonsuzluk II, 1963, 45,3 x 20,5 (İstanbulsanatevi, t.y.).

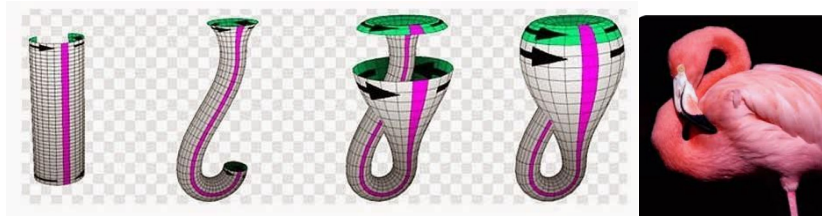
Görsel 23. Fenella Elms, Free Standing: Moody Möbius, 2017, (Milena, 2013).

Maurits Cornelis Escher (1898-1972) Hollandalı bir sanatçıdır. Teknik ressam, kitap ressamı, duvar kilimi tasarımcısı, duvar ressamı ve baskı ressamıdır. Escher'in matematikle tanışması, 1937'de çalışmalarını inceleyen jeoloji profesörü olan kardeşi Berend'in, tavsiyeleri ile olmuştur. Escher, kendisinin oluşturduğu tekniği kullanarak matematiksel yaklaşımı simetri çalışmalarına uyarlamıştır. (Yazıcı, 2011: 65-66). Escher'in tasarladığı möbius şeridi ile sonsuzluğu ifade eder.

Fenella Elms'in eserleri, parçalar tek tek birleştirilerek, bir etkileşim içinde elle şekillendirilmektedir. Işık ve görüş açısıyla değişen bileşenler bir bütün oluştururlar. Elms şöyle açıklıyor: "Üretim süreci, önceki psikanalitik çalışmalardan aktarılan bir uygulamadır: Birçok bileşeni bir araya getirmenin tekrarlayan doğası bir ritim yaratır." (Milena, 2013). Görsel 23'teki heykelinde de, mobius şeridindeki devingenlik ve tekrar bulunmaktadır.

Klein Şişesi

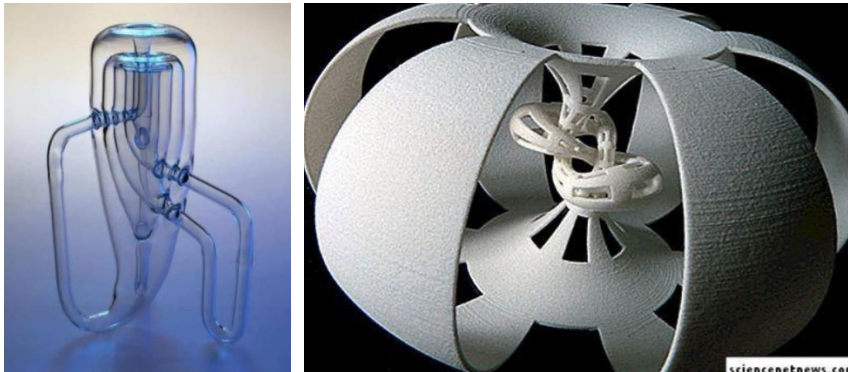
Klein şişesi, 1882 yılında Felix Klein Möbius şeridinde bulunan özelliği kullanarak tek yüze sahip kapalı bir yüzey meydana getirmiştir. Klein şişesi, bir küre gibi kapalıdır ve yüzeyinde bir karıncanın yürüdüğü düşünülürse karınca herhangi bir sınır ile karşılaşmadan sonsuza dek yürüyebilir. Klein şişesi, mobius şeridinin özelliklerini taşıyan üç boyutlu geometrik bir formdur. Klein şişesinin de Mobius şeridi gibi tek yüzeyi vardır. Klein şişesinin özelliği yüzeyinin kendisiyle kesişiyor olmasıdır. Ancak dört boyutta tanımlandığında çözülebilen süreksizlik problemi ile ilgilidir. (Kurtuluş, 1997: 29).



Görsel 24. Klein şişesinin oluşturulma aşamaları (Çağlar, 2017).

Görsel 25. Klein Şişesine doğadan bir örnek, (liputan6.com, 2018).

Alan Bennett İngiltere'de yaşayan bir cam üfleyicisidir. Topolojide ortaya çıkan mobius şeridi ve klein şişesinden etkilenmiş ve çok sayıda klein şişesi üretmiştir. Yaptığı çalışmalar Londra Bilim Müzesi'nde sergilenmektedir. (Alsan, 1998: 31).



Görsel 26. Alan Bennett, Birbirine geçmiş üç klein şişesinden oluşur. (Ahmet, 2008).

Görsel 27. Henry Segerman, Klein Şişesi, (Segerman, t.y.).

Kuantum Teorisi

Kuantum teorisi, Latince “quantus” (ne kadar, ne büyüklükte) kelimesinden gelir. Kuantum mekaniği veya kuantum fiziği atom altı parçacıkları inceleyen bir bilim dalıdır. Kuantum teorisi, moleküllerin, atomların ve bunları meydana getiren elektron, proton, nötron, kuark, gluon gibi parçacıkların özelliklerini açıklamaya çalışır. (Kuantum Mekaniği, t.y.).

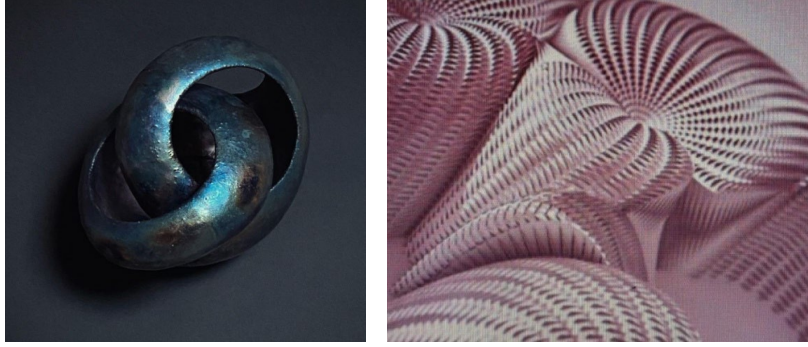
Kuantum teorisinin en önemli deneyi olan çift yarıık deneyinde, elektron tabancasından gönderilen elektronlar tek bir yarııktan geçirildiğinde, gözlem plakasında tek bir çizgi oluşur. Aynı şekilde yarığa ışık gönderildiğinde de yine düz bir çizgi oluşur. Yarıık sayısı ikiye çıkarıldığında ışııkta olduğu gibi elektronda da girişim deseni oluşturmuştur. Deneye elektronların hareketlerini gözlemlemek için dedektör eklenmiş ve deney tekrarlanmıştır. Elektronlar bu kez bir parçacık gibi davranmış ve iki sütun oluşturmuşlardır. Bir mikroskobik sistem olan elektronun da dalga fonksiyonu bulunmakta olup kendisi bir potansiyeller dalgasıdır. Yani yarııkların her ikisinden de aynı anda geçerek girişim deseni oluşturur. (Haliki, 2018). Bu deney, gözlem yapmanın gözlemin yani bilincin önemini vurgular. Sayısız potansiyelin bulunduğu evrende, bilicinin seçim yapması ile potansiyeller çöker.

Kuantum teorisinin belirsizlik ilkesi ile ilgili olarak, “Konumu belli bir anda kesin olarak bilinen bir parçacığın momentumu sonsuz belirsizliktedir ve bu yüzden parçacık kısa sürede o noktadan ayrılır ve uzaya dağılır. Benzer şekilde momentumu kesin olarak bilinen bir parçacığın konumu sonsuz belirsizliktedir, yani böyle bir parçacık uzayın her köşesinde bulunabilir.” (Turgut ve İpekoğlu, 2000: 46). Kuantum kuramının belirsizlik ilkesi, dalga ve parçacık özelliklerinin ikisinin de kesin olarak belirlenemeyeceğini söyler.

Kuantum teorisinin ortaya çıkışı ile kuantum teorisinin getirdiği, kuantum teorisini anlamaya yönelik sorularla madde ile aramızdaki bağı ve evrenin oluşumu ile ilgili birçok soruyu gündeme getirmiştir. Kuantum fiziği, klasik fiziğin neden sonuç ilişkisini yıkararak yerine belirsizlik, olasılık gibi kavramların gelmesine neden olmuştur. Kuantum kuramı, klasik fiziğin temelini oluşturan olayları neden-sonuç ilişkisi yerine, gözlemci ile gözlemlenen ilişkisine dikkat çeker. Kuantum fiziğindeki ‘Gözlemci’, ‘Gözlemlenen Olgu’ gibi kavramlar felsefede yeniliklerin yaşanmasına neden olduğu gibi sanatta da yenilikler getirmiştir.

Toru Kurokawa, 1984, Kyoto, Japonya doğumlu olan sanatçının son dönem çalışmaları matematik hesaplamalı, geometrik çalışmalardır. Çalışmalarının pişirimlerini yüksek sıcaklıkta geleneksel fırında ve dumanlı pişirim olarak yapmaktadır. (Mirviss, t.y.). Yannick Paget’in büyük ölçekli müzikal çalışmasının ikinci bölümü ve Fizikçi Koji Hashimoto ve Toru Kurokawa’nın, Movement II. Quantum isimli çalışması ile izleyiciyi mikroskobik maddeyi ve salınımını keşfetmek için bir yolculuğa çıkarıyor. (Toru, 2022). Kurokawa, izleyiciye adeta, bu birlikte oluşturulan çalışma ile farklı alanların, evrendeki her şeyin bir olduğu ve her şeyin birbirini etkilediği olgusunun fark

edilmesini vurgulamaya çalıştığı hissini vermektedir.



Görsel 28. Toru Kurokawa, Movement II. Quantum, 2022, (Toru, 2022).

Görsel 29. Alisa Andresk, Biothing, Serioussi Pavyonu (Turhan, 2018: 77).

Alisa Andresk'in çalışması olan Biothing, Serioussi Pavyon'un, Görsel 29' da görülen tasarımında işlevselliğe önem verilmiştir. Tasarımda, doğada ortaya çıkan süreçleri aynalayan fakat farklılaşan özyinelemeli algoritmaların potansiyelini araştırılmıştır. Basit, bilgisayar kodlu girdiler ile yeni sistemler üretilmiştir. Gen kütüphanesi ve atom dünyasına, atom ve atom altı etkileşimlerinin katkısı gibi fikirler bu çalışmada ana temeli oluşturur. Seroussi Pavyonu ile amaçlanan, Parisli galerici Natalie Seroussi'nin 'sanatla yaşayabileceği' gerçek bir binanın oluşması ve sanat sergisinin mekânla birlikte değişerek, mekân alçalıp yükseldikçe serginin de yön değiştirdiği bir yapı haline gelmesidir. Bu, atom altı fiziğin ve mezonların varlığının ortaya konduğu bir fikirdir. Fizikten mimarlığa geçen mezon, aradaki durumların, potansiyellerin ve karşılıklı ilişkilerin bir konusu haline gelir. (Turhan, 2018: 77).

SONUÇ

Makalede yer verilen matematiksel kavramlara ve bu kavramlara ait verilen örnek sanatsal çalışmalarda, matematiksel kavramların sanatsal çalışmalarda özgün, estetik, amaca yönelik tasarım yapma gibi konularda sanata farklı bir bakış açısı getirdiği gözlenmiştir. Birbirleriyle güçlü bir etkileşimde bulunan sanat ve matematik, bilimdeki gelişmeler ve sanatsal yaratı birbirlerinin temelini oluşturarak birbirlerini destekler. Birbirini destekleyen bu iki olgu, "matematiğin estetik yönü" ile "sanatın ölçülebilir yönü" birbirlerine sarmal bir özellik gösterdikleri gibi aynı zamanda, birbirlerinden bağımsız özellikler de taşırlar. Matematik, mimari ve sanat tartışmasız ölçülebilir özellikler içerir. Oran-orantı, simetri, perspektif, düzen ve harmoni sadece ölçünün değil aynı zamanda estetiğin de temelini oluşturur. Bu kavramlar matematiğin ve aynı zamanda mimari ve sanatın tüm dallarının da hem temeli hem de sürekliliği ile ilişkili alanlardır. Matematiği anlamak estetik anlayışın gelişimine ve farklı yorumların ortaya çıkmasına katkı sağlayabilir. Bu konuda yapılacak olan araştırmalar, deneyim ve yeni bakış açıları geleceğe yönelik farklı buluşların da ön adımlarını oluşturabilir. Matematik, bilim ve teknolojiye gelişimler sanat ve matematik arasındaki ilişkiyi daha da güçlendirerek sanatta yaratıcılığın ve yeniliklerin, yeni ifadelerin önünü açabilir.

KAYNAKÇA

Akdeniz, F. (2007). *Doğada, Sanatta, Mimaride Altın Oran ve Fibonacci Sayıları*, İzmir: Nobel Kitapevleri.

Alsan, S. (1998). "Cam Klein Şişeleri", *Bilim ve Teknik*, sayı:368, s.30-31.

Altın Oran, (ty). Elde Edilme Tarihi: 06.10.2022, https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n_oran.

Aydemir, Eda (2020). Matematik & Sanat; İlhan Koman. Elde Edilme Tarihi: 11.08.2021, <https://funmathfan.com/post/matematik-sanat-ilhan-koman>.

Atabey, S. ve Terviel, C. (2020). "Reflection of Mathematical Concepts and Theories on Art", *Global Journal of Arts Education*, Volume 10, Issue 2, (2020) 129-137, www.gjae.eu, s. 130-137.
Atabey, S. (2022). "Matematiksel Kavramların Sanata Yansımaları", *Sanat Yazıları*, Mayıs, e-ISSN 2458-8903.

Baytaroğlu, N.T. ve Bayhan S. (2019). "Geometrik Bakış Açısıyla Topoloji", *Göller Bölgesi Aylık Hakemli Ekonomi ve Kültür Dergisi*, Cilt 7, Sayı 76, s.18-21.

Bebek, O. ve Coşar, M.Y. (2021). "Seramik Sanatında Çokgen (Poligon) Anlatımlar", *BŞEÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 6 (2), 391-408, e-ISSN:2548-088X, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bseusbed>.

Beyoğlu, A. (2016). "Sanat Eğitiminde Altın Oran ve Leonardo da Vinci'nin Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi", *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2016,Cilt:XIII, Sayı:1,360-382, ISSN:1305-2020, <http://efdergi.yyu.edu.tr>.

Boogaard, M. (2021). Elde Edilme Tarihi:10.06.2021, <https://facebook/MargaBoogaard/>.

Borello, M.H. (2008). Mellem Kontrol Og Kaos, Elde Edilme Tarihi: 20.05.2023, <https://kunsten.nu/journal/mellem-kontrol-og-kaos/>.

Cengiz, Ö., Uluşık, D. ve Kara F. N. (2020). "Çağdaş Sanat Yapıtlarında Fraktal Geometri Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme", *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sonbahar 2020, Sayı Number 26, 563-576, DOI:10.9775.

Çakar, Öner (1992). "Doğanın Güzellik Ölçüsü Altın Oran", *Bilim ve Teknik*, cilt:25, sayı:297, s.6-11).

Çelikkan, Ş. G. (2018). *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*, İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.

Deligeorge, S. (1998). "Hayvanlar Dünyasının Başdöndürücü Şekilleri Sarmal ve Spiralleri", (Çev. Selçuk Alsan), *Bilim ve Teknik*, sayı: 364.

Evrin Kulesi (t.y.). Elde Edilme Tarihi: 29.04.2023, <https://factum-info.net/tr/interesnoe/puteshestviya/1090-bashnya-evolyutsiya-odno-iz-vysochajshikh-spiralevidnykh-neboskrjbov-mira>.

Gündüz, D. (1998). "Üçüncü Boyutun sakinleri Çokyüzlüler", *Bilim ve Teknik*, sayı: 370, s. 26-29).

Gündüz, D. (1998). "Fraktallar Dünyasında Küçük Bir Gezinti", *Bilim ve Teknik*, sayı: 365, s. 40-43).

Güner, Yusuf Reşat (2016). Üç Yönlü Periyodik Minimal Yüzeyler İle Oluşturulan Bir Tasarım Önerisi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bilişim Anabilim Dalı, İstanbul.

Haliki, E. (2018). Maddenin Dalga Parçacık İkiliği: Çift Yarık Deneyi ve Varyasyonlar, Elde Edilme Tarihi:14. 06.2021, <https://rasyonalist.org/yazi/maddenin-dalga-parcacak-ikiligi-cift-yarik-deneyi-ve>

varyasyonları.

Hild, E. (2019). Ceramic Sculptures, Elde Edilme Tarihi:17.07.2021, <https://evahild.com>.

İrhan, Aslı (2013). Matematik ve Geometrinin Heykel Sanatına Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.

Koç, S. (1995). "Mathart: Matematiksel Sanat", *Bilim ve Teknik*, sayı: Kasım, s. 44-47.

Koçak, Z. F., İşler N. ve Atmaca, S. P. (2018). Estetik ve Matematik. Elde Edilme Tarihi: 26.07.2021, <https://www.docplayer.biz.tr/6634987-Estetik-ve-matematik.html>.

Kuantum Mekaniği (t.y.). Elde Edilme Tarihi: 08.06.2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Kuantum_mekaniği.

Kurtuluş, Ö. (1997). "Bir matematikçinin Sihirli Oyuncağı Klein Şişesi", *Bilim ve Teknik*, sayı: Şubat, s. 28-30.

McCurdy, J. (t.y.). Elde Edilme Tarihi: 16.07.2021, <https://www.lafontsee.us/jennifer-mccurdy>.

Milena, (2013). Fenella Elms Ceramics. Elde Edilme Tarihi:17.07.2021, <https://ardesiadesign.blogspot.com/2013/10/fenella-elms-ceramics.html>.

Milliyet Emlak (2021). Rotterdam'ın Sıradışı Tasarıma Sahip Evleri: Kübik Evler, Elde Edilme tarihi: 20.04.2023, <https://www.milliyet.com.tr/emlak/rotterdam-in-siradisi-tasarima-sahip-evleri-kubik-evler-63449>.

Mirviss, J.B. (t.y.). Kurokawa Toru, Elde Edilme Tarihi:12.06.2022, <https://www.mirviss.com/artists/kurokawa-toru>.

Özer, Yıldız (2009). Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Özsöylev, H. N.(1998). "Sabun Baloncuklarıyla Deneysel Matematik", *Bilim ve Teknik*, sayı:367.

Serim, M. (2015). 3B Basılan Hareketli Heykeller, Elde Edilme Tarihi: 08.05.2023, <https://bigumigu.com/haber/3b-basilan-hareketli-heykeller/>.

Toru, K. (2022). Elde Edilme Tarihi:12.06.2022, https://www.instagram.com/kurokawa_toru/.

Turgut S. ve İpekoğlu Y. (2000). "Kuantum Fiziğinin Garip Söylemleri", *Bilim ve Teknik*, Sayı: Ekim, s.46-49.

Turhan, Kartal (2018). Fraktal Geometrinin İç Mimari Kurguda Kullanımına Yönelik Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, Ankara.

Segermen H. (t.y.). Henry Segerman ve Matematik Çalışmaları, Elde Edilme Tarihi: 23.05.2020, <https://tr.sciencenetnews.com/henry-segerman-ve-matematiksel-calismalari/>.

Yazıcı, Y. E. (2011). "Matematikten Sanata Yansımalar: M.C. Escher", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 1 Sayı: 8, 59 – 75.

Görsel Kaynakçası

Ahmet, E. (2008). "Alan Bennet'in Klein Şişesi", Elde Edilme tarihi: 04.09.2021, <https://erdemahmet.blogspot.com/2008/09/alan-bennettin-klein-iesi.html>.

Akdeniz, F. (2007). *Doğada, Sanatta, Mimaride Altın Oran ve Fibonacci Sayıları*, İzmir: Nobel Kitapevleri.

Atalay, B. (2006). *Matematik ve Mona Lisa Leonardo Da Vinci'nin Sanatı ve Bilimi*, (Çev. Özge Özgür, Kosta Sarioğlu), İstanbul: Albatros Yayıncılık.

Aydemir, E. (2020). Matematik & Sanat; İlhan Koman. Elde Edilme Tarihi: 11.08.2021, <https://funmathfan.com/post/matematik-sanat-ilhan-koman>.

Beyoğlu, A. (2016). "Sanat Eğitiminde Altın Oran ve Leonardo da Vinci'nin Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi", *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2016,Cilt:XIII, Sayı:1,360-382, ISSN:1305-2020, <http://efdergi.yyu.edu.tr>.

Boogaard, M. (2021). Elde Edilme Tarihi: 10.06.2021, <https://facebook/MargaBoogaard/>.

Borello M. H. (2008). Mellem kontrol og kaos, <https://kunsten.nu/journal/mellem-kontrol-og-kaos/>.

Boşluk Doldurma Eğrisi (t.y.). Elde Edilme Tarihi: 20.03.2022, <https://stringfixer.com>.

Çağlar, S. (2017). Mobius Şeridi ve Klein Şişesi: Gerçeklik Algımızı Zorlayan İki Nesne, Elde Edilme Tarihi: 25.09.2021, <https://www.matematikselsel.org/mobius-seridi-klein-sisesi-ve-matematiksel-illuzyon/>.

Çakmak, S. (2011). *Evrenin Geometrik Şifresi Altın Oran Kaos Fraktal Simetri*, İstanbul: Griffin Yayınları.

Evrin Kulesi (t.y.). Elde Edilme Tarihi: 29.04.2023, <https://factum-info.net/tr/interesnoe/puteshestviya/1090-bashnya-evolyutsiya-odno-iz-vysochajshikh-spiralevidnykh-neboskrjobov-mira>.

Güner, Yusuf Reşat (2016). Üç Yönlü Periyodik Minimal Yüzeyle İle Oluşturulan Bir Tasarım Önerisi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bilişim Anabilim Dalı, İstanbul.

Güner, Y. R. ve Çağdaş, G. (2019). "Biçim Bulma", *JCoDe*, cilt: 1, sayı: 1.

Hild, E. (2019). Ceramic Sculptures, Elde Edilme Tarihi: 17.07.2021, <https://evahild.com>,

İstanbulsanatevi (t.y.). Maurits Cornelis Escher Sonsuzluk II, Elde Edilme Tarihi: 21.04.2023, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-e/escher-mc/mc-escher-sonsuzluk-ii-7001/>.

Koç, S. (1995). "Mathart: Matematiksel Sanat", *Bilim ve Teknik*, sayı: Kasım, s. 44-47.

Liputan6.com (2018). Mengapa Burunk Flamingo Berwarna Pink?, Elde Edilme Tarihi: 28.07.2021, <https://www.liputan6.com/citizen6/read/3469942/mengapa-burung-flamingo-berwarna-pink->.

Matematikselsel (2021). Spiral, Elde Edilme Tarihi: 07.11.2021, <https://msmy.facebook.com/matematiksel.org/photos/>.

McCurdy, J. (t.y.). Elde edilme Tarihi: 16.07.2021, <https://www.lafontsee.us/jennifer-mccurdy>.

Milliyet Emlak (2021). Rotterdam'ın Sıradışı Tasarıma Sahip Evleri: Kübik Evler, Elde Edilme Tarihi: 21.04.2023, <https://www.milliyet.com.tr/emlak/rotterdam-in-siradisi-tasarima-sahip-evleri-kubik-evler-63449>.

Milena, (2013). Fenella Elms Ceramics. Elde Edilme Tarihi:17.07.2021 ,
<https://ardesiadesign.blogspot.com/2013/10/fenella-elms-ceramics.html>.

Oransay, L. (2006). Doku, Strüktür Ve Tekrar İlkelerinin Seramik Alanında Kullanım Olanakları, Sanatta Yeterlik Tezi Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Segermen H. (t.y.). Henry Segerman ve Matematik Çalışmaları, Elde Edilme Tarihi: 23.05.2020,
<https://tr.sciencenetnews.com/henry-segerman-ve-matematiksel-calismalari/>.

Serim, M. (2015). 3B Basılan Hareketli Heykeller, Elde Edilen Tarih: 08.05.2023,
<https://bigumigu.com/haber/3b-basilan-hareketli-heykeller/>.

Toru, K. (2022). Elde Edilen Tarih:12.06.2022, https://www.instagram.com/kurokawa_toru/.

Turhan, Kartal (2018). Fraktal Geometrinin İç Mimari Kurguda Kullanımına Yönelik Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, Ankara.

<https://www.shapeways.com/product>.

<https://istockphoto.com/arilarpetek>.

Mekana Özgü Politik Sanata Örnek Olarak Jr: Face 2 Face, Women are Heroes, Unframed

Gönderim Tarihi: 12.12.2022 – Kabul Tarihi: 17.01.2023

Arş. Gör. Yalın Keser

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, Kocaeli, Türkiye

yalimmm@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9228-9195

Özet

Sanat tarihinin geniş kapsamı içerisinde eser ve yer aldığı mekân arasında ilişki kurulabilecek sayısız örnek mevcut olmasına rağmen, “mekâna özgü” nitelemesi 1970’lerde çoğunluğu heykel üreten çağdaş sanatçılar tarafından ortaya atılmıştır. Sanat tarihindeki önceki örneklerin aksine eser artık mekânla sadece fiziksel bir ilişki kurmanın ötesine geçerek, çağdaş sanatın genelinin alamet-i farikası olacak bir şekilde tarihsel, toplumsal ve politik bir anlam bağı kurar. Eserin, bulunduğu mekanla kurduğu bu çok yüzlü ilişki, toplum genelinden yalıtık ve heterotopik sergi mekanları, galeriler ve müzeler ile hesaplaşılması ile de örtüşerek sokaklar ve duvarlar gibi kamusal mekânları mesken tutan mekâna özgü politik eserlerin ortaya çıkışını müjdelir.

Çalışmalarında mekana özgülük ve politik söylevin en belirgin olduğu sanatçılardan biri olarak JR, eserlerinde samimiyet, içerik ve kapsamda çağdaşlarından ayrışır. Çalışmaları; beyaz küpün içerisinde, bankaların ve holdinglerin sponsorluğundaki bienallerde ve seçkin bir toplumun bakışlarına hitap edecek koleksiyonlarda değil, eserlerinin aynı anda hem öznesi hem de nesnesi olan halkın gözü önünde sokaklarda ve dış cephelerdedir. Çağdaş sanattan beklenen zararsız sahte-politikliğin aksine her çalışması samimi birer politik manifestodur. Bu çalışma JR’in *Face 2 Face*, *Women are Heroes – Brazil* ve *Unframed – Ellis Island* çalışmaları üzerinden sanatçının eserlerindeki mekâna özgü ve politik karakteri irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Sanatlar, Mekana Özgü, Politik, JR

JR As An Example Of Site-Specific Political Art: Face 2 Face, Women Are Heroes, Unframed

Sending Date: 12.12.2022 – **Acceptance Date:** 17.01.2023

R.A. Yalım Keser

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

yalimmm@gmail.com, **ORCID:** 0000-0001-9228-9195

Abstract

Although within the large scope of art history, there are countless examples of relation between artwork and the site it occupies, the term “site-specific” is suggested by artists that are mostly sculptors in 1970s. Unlike the previous examples in art history, artwork now surpasses the physical relation with the site and creates a historical, social and political bond, becoming the telltale sign of contemporary art. This multifaceted relation artwork sustains with the site it occupies, overlapping with the criticism of isolated and heterotopic exhibition venues, galleries and museums, heralds the site-specific political artworks that occupy public spaces like streets and walls.

As one of the most prominent artists regarding to site-specific and political works, JR dissociates himself from his contemporaries by sincerity, content and context. His works are not in the white cube, in biennales sponsored by banks or holdings or in collections that appeals to elites but rather in front of the public (being both object and the subject) on streets and facades. Unlike the harmless pseudo-political contemporary art, his every work is a sincere political manifest.

This study aims to address the site-specific and political character of JR regarding his *Face 2 Face*, *Women are Heroes – Brazil* and *Unframed – Ellis Island* projects

Keywords: Visual Arts, Site Specific, Political, JR

Sanat eserinin mekânla ilişkili olması, sanat tarihinin geniş kapsamı düşünüldüğünde yeni bir olgu değildir. Lascaux mağara resimlerinden Vatikandaki Raphael fresklerine, Sistine Şapelin meşhur tavanından günümüzün parlamento binası frizlerine; görsel sanatların tarihi boyunca bulunduğu mekan ile ilişki kuran eserlerle karşılaşılır. Ancak 1970'lerde ortaya çıkan mekâna özgülük kavramı, eser ile onu kapsayan mekan arasındaki fiziksel ilişkiyi ve sipariş özelliklerini aşacak bir toplumsallık içermeye başlar.

TATE'in internet sitesinde mekâna özgülük, söz konusu sanat eserin bulunduğu mekândan koparıldığında anlamının tamamını ya da bir bölümünü kaybedecek olması üzerinden tanımlanır (2022). Her ne kadar fazlasıyla indirgenmiş bir tanımlama olsa da, mekâna özgülüğü belirlemek için turnusol hizmeti görece önemli bir koşul belirlenmiş olur. Sadece kamusal alanda bulunmak, mekâna özgülük için açıkça yeterli değildir. Anıt heykellerin neredeyse tamamında karşılaşabileceğimiz gibi, atın üstündeki kahraman heykeli konulduğu meydan ile yerel bir anlam ve biçim ilişkisine sahip olmaz. O şehrin bir başka meydanına, hatta bir başka şehre taşınsa dahi, andığı ve yücelttiği figür açısından bir şey değişmeyecektir. Hünkâr Yılmaz'ın 2011 tarihli tezinde yaptığı mekâna özgü yapıta dair tanımlama sağlıklı bir yola çıkış noktası olacaktır:

Mekâna özgü yapının oluşum süreci 'o' mekânın fiziksel kimliğini oluşturan elemanların ve mekânın anlam bağlamının ön analizi ile başlar. Mekânın fiziksel verileri yanında, sosyal yapısı ve siyasi geçmişi, özellikleri yaratım sürecine dâhil olur. Böylece mekân yaratıcı sürecin bir parçası haline gelir ve bunun sonucunda sanat yapıtı o yere ait kültürel ve fiziksel verilerle çözümlenir (Yılmaz, 2011: 2).

Açıkça anlaşılacağı üzere kastedilen sadece fiziksel bir uyum, mimari ve heykelde antik dönemde bile örneklerini görebileceğimiz bir proporsiyon arayışının ötesinde söz konusu mekânın tarihi, sosyal yapısı vb. beşeri özelliklerin de dikkate alındığı bir arayışla karşı karşıya kalınır.

Mekâna özgü olarak formülize edilen ve esas olarak karşımıza 1970'ten itibaren çıkan çeşitli eserler incelendiğinde, ki çoğunluğu heykel uygulamasıdır; bir olgu olarak söz konusu eserlerin önemli bir bölümünün kamusal alanda bulunduğu gerçeği ile karşılaşılır. Dolayısıyla kavramsal olarak betimlenmesi gereken bir başka öbek olarak, kamusal alan ile yüzleşilir. Elbette ki, kamusal alan kavramı da tıpkı mekâna özgülük gibi tarihi ve evrimiyle beraber incelenerek hakkında başlı başına bir tez yazılacak bir konu fakat böylesi derinlemesine bir inceleme bu makale için söz konusu değildir. Kamuyu içeren öznelerin etkenliği-edilgenliği, devlet ya da diğer otoritelerin söz konusu alan üzerindeki belirlemesi, özel-kamu ayırımının nasıl yapıldığı, bütünleşik bir kamu tanımının sağlamlığı vs. gibi sayısız tartışma başlığı içeren bu mesele, yapısı gereği kuramsal bir genelleme içermek yerine bir sanatçının bir çalışmasını incelemek maksadındaki bu çalışmanın sınırlarını fazlasıyla aşmaktadır. Hem Batı dillerinde hem

de dilimizde başlı başına bir sorun olan alan, yer, site, mekân, uzam, uzay kelimeleri arasındaki nüanslar için de LeFebvre'in *Mekânın Üretimi* adlı çalışması incelenebilir.

Seval Yücel'in 2014 tarihli tezindeki betimleme bir yola başlangıç oluşturacaktır:

Genel olarak kamusal alan kavramını kent plancıları, planda kamu hizmetlerine ayrılmış alan olarak tanımlıyorlar. Onlar, kamusal alanı ev dışında kalan alanların bütünü olarak algılamaktadır. Bu alanlar serbestçe kullanımı olan, erişilebilir boş alanlar anlamında kullanılmaktadır. Hukukta, sahipsiz mallar ve hizmet malları ya da orta malları olarak yer alır. Kamusal alanlar, kentin hem fiziksel, hem sosyo-ekonomik hem de siyasal yapısı hakkında bilgi alınacak yerlerdir. Hukukçulara göre de kentlerin kamusal alan varlıkları, kent meydanları işlevleri açısından önemlidir. Aynı şekilde mimarlıkta, "kamusal alan" ve "kamusal mekân" kavramları, konut gibi özel bazı mekânların dışında kalan, meydanlar, sokaklar, parklar, kafeler gibi insanların toplanabileceği, bir araya gelebileceği her yer "kamusal" olarak ele alınır (Yücel, 2014: 26).

Fakat burada özellikle üzerinde durulması gereken kendine has mekânlar söz konusu tanımın sınırlarını zorlayacaktır. Bu mekânlar; sergi salonu, galeri ve müzelerdir. İnsanların özgürce girip çıkabilecekleri "kamusal" tanımına uyan yapısıyla söz konusu yerler ne kadar kamusaldır?

Bu mekânlar ülkemizde ya da dünya genelinde incelendiğinde, kültürel farklılıklara göre elbette değişecek oranlarda, bir tektiplilik ile tanımlanabilir. Hem modernizmin hem de post-modernizmin aşamadığı bir problem olarak kapsam, burada bir çıkış noktası olarak ele alınabilir. 14 Kasım 2014'te açılışı gerçekleşen, aynı zamanda akademisyen de olan sanatçı Prof. Yusuf Murat Şen'in yıllara yayılmış bir projesini içeren *Islak Kent* sergisi, kapıdan alınmış resmi rakama göre 750 kişi civarında izleyici ağırlamıştır. Bu sayının hatırı sayılır bir miktarının söz konusu sanatçının öğrencileri, arkadaşları ve tanıdığı diğer sanatçılardan oluştuğu tahmin edilebilir. İçinde bulunduğu şehrin yaşadığı bütünlüklü dönüşüme dair sosyal bir eleştiri içeren söz konusu projenin, izleyicilerin zaten çoğunluğunun (belki de hepsinin) hemfikir olduğu bu eleştiriye yaymak ya da görünür kılmak açısından başarılı olduğu söylenebilir mi?

Burada kamusal alan üzerine yazılmış en çok alıntı yapılan kaynaklardan birine başvurmak anlamlı olacaktır. Hannah Arendt "kamu" terimi söz konusu olduğunda birbiri ile benzer ama tamamen aynı olmayan iki görüngenüye dikkat çeker. Bunlardan ilki; herkes tarafından ulaşılabilir, en yaygın anlamı taşıyandır. İkincisi ise; şahsa ait olanın dışında, hepimiz için ortak olan dünya anlamı taşıyır (Arendt, 2006: 92-103). Bu iki yakın tanımlama açısından ele alındığında önceki örnekteki kapsamı tekrar değerlendirmek anlam kazanacaktır. Gayri resmi nüfusu 18 milyon civarı olan bir şehirdeki en geniş

katılımlı sergi ya da müzenin bile söz konusu ulaşılabilirliği ya da ortaklığı içermediği ortadadır.

Elbette ki söz konusu sergi, galeri ya da müze olduğunda Brian O’Doherty’nin o etkileyici betimlemesini de anmak gerekir:

İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat edilecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galeri mekânı bu yönüyle, belli değerler üzerine inşa edilen, bir takım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzer. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım bulunduğu, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkar. (...)

Bir ortaçağ kilisesini inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekânının inşası için uygulanan kurallar da aynı özene sahiptir. Dış dünyayla her türlü temas engellenmelidir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilir. Duvarlar beyazdır. Ana ışık kaynağı tavadadır. Sanat, hani derler ya, “kendi dünyasında” bir olgudur (O’Doherty, 2010: 30-31).

O’Doherty’nin de vurguladığı gibi galeri mekânını diğerlerinden farklı kılan en önemli özellik dışarıdan, gerçek hayattan ya da adlı adınca kamudan yalıtılmışlığa ihtiyaç duymasıdır. Kapsam konusu sihirli bir şekilde çözülecek olsa dahi, galeri mekânının bu kendine has ideolojik yapısı kamusal bir alan olarak değerlendirilmesine engel oluşturmaktadır.

JR Örneği ve *Face 2 Face*

JR takma ismini kullanan sanatçı söz konusu bağlamda özellikle incelemeye değer bir figür olarak karşımıza çıkıyor. Paris’te 1983’te doğan sanatçı getto olarak niteleyebileceğimiz bir sosyal çevrede büyümüş ve genç yaşında grafitti yapmaya başlamış. Sonrasında metroda bulduğu bir fotoğraf makinesi ile Paris’in önemli grafitti ekiplerine eklenmiş ve onları belgeleyerek fotoğraf ile ilk temasını sağlamıştır. 2006 yılında *Portrait of a Generation* adlı çalışmasında genelde “serseri” olarak bilinen varoş insanlarını fotoğraflar ve Paris’in burjuva mahallelerine dev boyutta baskılar olarak yapıştırır (JR, 2022). Bu yöntem sonrasındaki birçok projesinde de tekrarlanacak hale gelen bir *modus operandi*¹ oluşturur. Dev şerit parçalar halinde oluşturulan ve tıpkı afiş asarmış gibi herhangi bir izin almadan duvarlara yapıştırılan fotoğraf yerleştirmeleri alamet-i farikası haline gelir. 2007’de *Face 2 Face* ismini verdiği projesi için arkadaşı

¹ Çalışma biçimi

Marcus ile birlikte yola çıkar. Sekiz İsrail ve Filistin şehrine dev fotoğraf yerleştirmeleri yapar. İsrail'in ünlü duvarında bir imam, bir rahip ve bir haham portresi dev boyutlarda yan yana durur.



Görsel 1: JR, Face 2 Face, Filistin, 2007

JR'ın sanatı gençliğinden beri politiktir. Gerek Paris burjuvazisinin o ölümüne korktuğu varoş gençliğini karşılarına çıkartırken, gerek dünyanın en eski jeopolitik çatışmasının anavatanı olan kutsal topraklarda kardeşlik peşindeyken, JR'ın grafitti'den yola çıkarak oluşturduğu kendine has üslubu gerilla sanatını kucaklar. Günümüz sanatında çok sık karşılaştığımız ikiyüzlü protestlikten eser yoktur. Memleketin en zengin holding grupları tarafından desteklenen "protest" sanatın ya da türlü insan hakları ihlallerinin görselleştirildiği bir serginin açılışındaki şarap içen süslü toplamın dışındadır. Çağdaş sanatın politik yapısından kaçamadığı için, trendler yüzünden mecburen politik eser üreten toplamın aksine samimi bir duruşu vardır JR'ın. *Face 2 Face* projesi için hazırladığı davetiyede söz konusu etkinliği "actistic" olarak niteler. Activism ve Artistic kelimelerini bir araya getirerek oluşturduğu bu tanım belki de sanatını betimlemek için en doğru tanım olabilir. Zaten İsrail'de tutuklanır ve sınır dışı edilir.

Yine aynı davetiyede bir başka şey dikkat çekicidir. Kullanılan görsel mock-up² olarak tanımlanır ve gerçek yapıtırma eyleminin gelecek insanlarla beraber

² eskiz

yapılacağını duyurur. Pasif, sadece alımlayan izleyicinin yerini katılımcı alır. Beyaz kübün içindeki eserlerin aksine idealist bir sanatçı ve erişilemez sanat eseri tanımları alt üst olur.



Görsel 2: JR, Face 2 Face, Filistin, 2007

JR and Marco invite you to **FACE 2 FACE** opening
 وجها لوجه פנים אל פנים

An "actistic" event in the Middle-East on the separation wall / security fence

This is a mock-up : the real pasting will be done with you on the following dates

Sunday March 4 from 9:30 am to 4:00 pm (**Palestinian side**)
 >> after the Bethlehem checkpoint

Wednesday March 7 from 9:30 am to 4:00 pm (**Israeli side**)
 >> at the Abu Dis gas station at the end of Jericho Road

This actistic event is not sponsored or authorised by any State, political party, NGO, yogurt brand or lobby.

FACE2FACEPROJECT.COM

Görsel 3: JR, Face 2 Face davetiyesi, 2007

Davetiye bir başka önemli bilgi daha içermektedir. Mizahi bir şekilde belirttikleri gibi bu “actistic” etkinlik herhangi bir Devlet, siyasi parti, STK, yoğurt markası ya da lobi tarafından desteklenmemektedir. Aynı durum JR’ın 2011’deki TED konuşmasında diğer projeleri de dâhil olacak şekilde açıkça dile getirilmiştir. Telegraph gazetesine verdiği röportajda şöyle der; “Markalar her şeyi ele geçirdi, burası artık son savunma” (Harvey, 2018)

Women are Heroes – Brazil

2008 yılında uluslararası kapsamdaki projesi *Women are Heroes*’a başlar. İlk durak, bizim de esas ilgi alanımızı oluşturan Brezilya’dır. Bırakın Avrupa’dan gelen turistleri, yerlisi için bile ciddi anlamda tehlikeli Morro da Providencia favelasını kendisine yer seçer. *Women are Heroes* projesi için çok temel bir motivasyonu vardır JR’ın. Proje, toplumda kritik bir role sahip olduğu halde savaşın, suçun, tecavüzün ve politik ya da dini fanatizmin birincil kurbanları olan kadınlara bir saygı duruşudur (JR, 2022). Rio’nun en eski favelası olarak bilinen Morro da Providencia’da da tıpkı dünyanın geri kalanında olduğu gibi birincil kurbanlar kadınlardı.

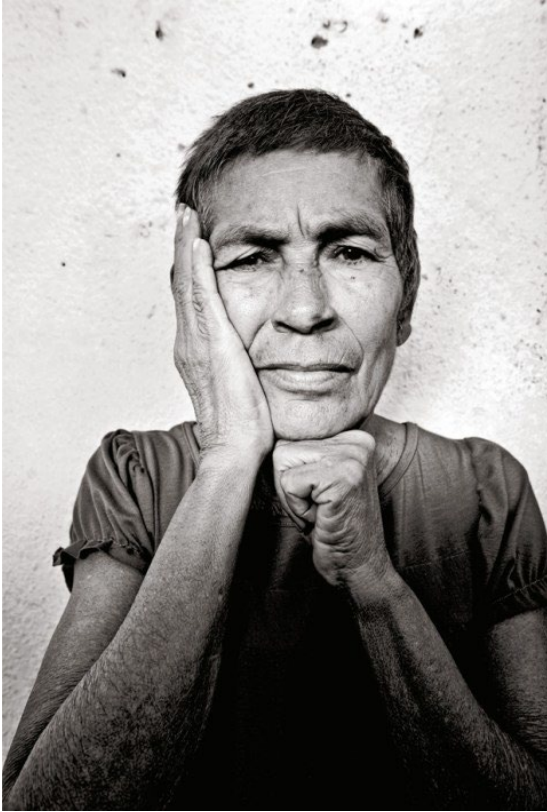
JR’ın sokak tecrübesi ve varoş deneyimi projesini gerçekleştirmesinin anahtarı olur. Akli başında hiçbir turistin gitmeyeceği bu şiddet dolu varoшта JR kişisel deneyimi ve azmi sayesinde projesine hayat verir. Yerel uyuşturucu baronları ve diğer suç öğeleri ile de temasa geçerek projesinin onları ilgilendirmediğine ikna eder. JR, toplumun en fakir ve en şiddet dolu kısmına dahi nüfuz edebilir.



Görsel 4: JR, *Women are Heroes*, 2008

Rio de Janeiro'nun en eski ve en tehlikeli gecekondu mahallesini; orada yaşayan, şiddetin ve fakirliğin birinci elden kurbanı olmuş kadınların portreleri ile kaplar. Uyuşturucu çetelerinin birbirleriyle ve devlet güçleriyle çatışması ile haber olma fırsatı bulan favela JR'ın sayesinde sanat ile anılır olur. Öyle ki, yaptığı çalışma fark edilince bile haber kanalları fotoğraflamak için mahalleye gelmez, uzaktan helikopter ile çekim yapar.

Yeryüzündeki sayısız mekân arasında bu favelaya yönelmesine sebep olan durum da bu anlamda değerlendirilmelidir. 3 genç bu favelada güvenlik güçleri tarafından meydanda çevrilir, yasalara ve insanlığa alenen aykırı olacak şekilde bu gençler düşman çetenin yeri olan Mineira favelasına bırakılır. Sadece düşman çetenin mahallesinde yaşıyor oldukları için vahşice öldürülürler ve cesetleri parçalanarak çöpe atılır. Çalışmanın bir kısmında bu çocuklardan bir tanesinin büyükannesinin fotoğrafı, gençlerin gözaltına alındığı yerdeki merdivenlere yapıştırılır. (Bknz: Görsel 5-6)



Görsel 5 ve 6: JR, Benedita Florencio Monteiro'nun portresi, 2008

JR'ın bu çalışması birkaç başlık açısından özellikle önem kazanmaktadır. Bu başlıklar, kamusal alanda sanat, geçici sanat eseri ve mekâna özgünlük başlıklarıdır. Bu üç inceleme konusu birbiri ile iç içe geçer. O mekânın yaşayanları fotoğraflanmış, o mekânda açık havada dev boyutta sergilenmiş, ilk izleyicileri ve ev sahipleri yine o favelanın yaşayanları olmuştur. Mekâna özgünlüğe dair yaptığımız bütün tanımlar karşımıza çıkar. İşlenen, mahallenin kendi sosyal gerçekliğidir, vurgu yapılan mahallenin tarihidir. İstanbul ya da Londra'daki soylulaştırma çalışmalarının bir parçası haline gelip buldukları mahallenin "değerini" artıran murallerin aksine bu çalışma söz

konusu gecekondü mahallesini soylulaştırılmaz. Zaten JR için çalışmanın önemli bir kısmı sonrasında gerçekleştirilen video kayıdır. Nihayetinde duvara yapıştırılan kâğıtlar doğa olayları ve insan eylemleri ile paralanıp gidecektir. Kalıcı bir değer katma, sanat eseri olarak pazarlanma fırsatına sahip değildir. Herhangi bir galeri ya da müzede sergilenecek portre fotoğrafları olarak kurgulansalar kesinlikle sınırlı sayıda ve belli bir toplumsal konumdaki insanlara ulaşacak bu çalışma, hem kamusal alandaki bir eser olması hem de internetin muazzam gücü sayesinde milyonlar ile ifade edilebilecek bir izleyici sayısına ulaşmıştır. Söz konusu video sanatçının mekânı sadece bir tuval olarak kullanmadığının da kanıtıdır. Timelapse tekniği ile çekilen video, eserden daha çok mahallelilere, yaşantılarına, evlerine ve sokaklarına dikkat çeker. Mahalle, eseri taşıyan bir kaide değil, bizzat eserin kendisidir.



Görsel 7: Aynı eserin üzerinden zaman geçmiş hali

Projeye ait video çalışmasında favela sakini bir kadının da dediği gibi “Caramba! Tepenin gözleri açıldı”

Unframed – Ellis Island

2014 yılında ise kendisi göçmen bir ailenin çocuğu ve kendi deyimiyle rüyalarında duvar görece kadar duvar tutkunu JR, artık alamet-i farikası haline gelmiş tarzıyla 1892'den 1954'e kadar ABD'ye göçen 12 milyon insanın geçtiği bir göçmen işlemleri ofisi ve 60 yıldan uzun süredir yasak bölge olan Ellis Adası'na sanatçı olarak davet edilir. Ülkeye giriş sırasında yapılan sağlık kontrolü sonucu hasta bulunan göçmenlerin ülkeye adım atmadan önce tedavi edildiği bir hastane kompleksi da bulunduran ada, Amerika Birleşik Devletleri'nin göçmen kökenini yansıtan en önemli sembollerdendir (Ellis Island Foundation Inc, 2022). Yeni bir hayat arayışında kötü koşullardan kaçan ve uzun yolculuklar sonucu Ellis'e gelen göçmenlerin kayıtlara göre yaklaşık yüzde 10'u söz konusu hastanede tedavi görür (Ryzik, 2014).

JR bu hastane kompleksini, Ellis Adası arşivlerinden ulaştığı 100 yıllık fotoğrafları yarı geçirgen bir kâğıda bastığı, göçmen ve tıbbi personel fotoğraflarıyla donatır. Projeyi yöntem olarak benzer bir yaklaşım izlediği, Marsilya, Sao Paulo ve Washington'da arşiv fotoğraflarını kullanarak gerçekleştirdiği serisine dâhil eder. Bu seri çerçevesinden çıkartılmış anlamına gelen *Unframed* adını taşımaktadır.

Bu çalışma göçmenliğe bir saygı duruşudur. New York Limanı'nda bulunan Özgürlük Anıtı manzaralı bu ada 60 küsur yıllık terk edilmişliğinden sonra 100 sene önceki misafirlerine bir kez daha ev sahipliği yapar.



Görsel 8: Ellis Adası, JR, 2014



Görsel 9: Ellis Adası, JR, 2014



Görsel 10: Ellis Adası, JR, 2014

Takvimler 2017'yi gösterdiğinde JR'ın göçmenliğe dair yaklaşımına tam zıt Trump dönemi başlar. Obama döneminden kalma bir program olan, yasadışı göçmen olsalar dahi çocuk göçmenleri koruyan "Deferred Action for Childhood Arrivals" programının Trump yönetimi tarafından iptal edilmesinin üzerinden bir hafta geçmeden JR bambaşka bir çalışmayla ortaya çıkar. Trump yönetiminin belki de en popüler başlığı olan Meksika sınırına duvar inşası fikri, ergenliğinden beri sanatına ev sahipliği yapan duvarlara takıntısı olan sanatçı için kaçırılmayacak bir bağlam yaratır. Meksika'da sınırın dibinde yaşayan bir kadının beşikteki bebeğini fotoğraflar ve projeyi anlatarak aileden izin alır. Artık Meksika tarafından 20 metre yüksekliğinde bir iskelenin üzerine yerleştirilmiş devasa bir bebek fotoğrafı yükselmektedir. Beşiğinin demirlerine tutunurcasına sınırı ayıran duvara tutunmuş merakla ilgisini çeken bir şeylere bakmaktadır. Devletleri, sınırları, politikayı ve duvarları anlaması mümkün olmayan bu ufaklık sınırın iki tarafı için de bir diyalog başlığı haline gelir (Dwyer, 2017).



Görsel 11: ABD-Meksika sınırı, JR, 2017

2018 yılında Ellis Adası'na bu sefer dış mekânda çalışması için tekrar davet edilen JR, projede günümüz göçmenlerine ait fotoğraflarla çalışmak ister fakat olumlu karşılanmaz ve sadece arşiv fotoğraflarını kullanmasına izin verilir. Vazgeçmeyen JR, Ürdün'de Suriyeli göçmenlere ev sahipliği yapan Zaatari Göçmen Kampı'nda Ellis Adası

arşivindeki fotoğraflardaki insanlara benzeyen insanlar arayıp bulur ve onlara dikkatlice poz verdirerek sanat hayatında hiç yapmadığı bir şeyi yapar: Ellis Adası arşivinden bir göçmen grubu fotoğrafına Suriyeli göçmenlerin yüzlerini fotomontajlar (Lesser, 2018).



Görsel 12: Ellis Adası, JR, 2018

Bunu serginin açılışından çok sonra verdiği bir röportaja kadar sır olarak saklar JR. Sanatçıya göre abartılacak bir şey yoktur. Zaten onun dikkat çekmek istediği farklı yüzyıllara, farklı ülkelere ait bu insanlar arasında ayırımdan çok benzerlik olduğudur. JR, Amerikan halkına ataları ile savaştan kaçan Suriyeli göçmenlerin fazlasıyla benzer olduğunu hatırlatır (A.g.e).

İrdelenen örneklerden bariz bir şekilde farkedileceği üzere JR mekâna özgüluğe dair çağdaş gerekleri yüzeysel olmayan bir şekilde yerine getirirken, samimi ve belirgin politik duruşuyla çağdaşı olan sanatçılardan ayrı bir yerde durmaktadır. Heterotopik karakterli kamusal olmayan mekânlardan kasıtlı kaçışı, eserlerine sadece nesne olarak değil özne olarak da geniş kitleleri dahil etmesi, sponsorlardan uzak göstermelik olmayan bariz politik duruşu, ailesinin göçmen ve getto kökeninden beslenen toplumsal başlıkları ve etkileyici görsel tarzıyla JR, genç sanatçılara sanat piyasasının belirlenimi dışında bir sanatın hala mümkün olduğunu gösteriyor.

KAYNAKÇA

ARENDDT, Hannah (2006), **İnsanlık Durumu**, Çev: Bahadır Sina Şener, İletişim Yayıncılık, 3. Baskı, İstanbul

DWYER, Colin (2017), <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2017/09/08/549491208/as-boy-peers-curiously-over-border-wall-his-artist-asks-what-is-he-thinking>

ELLIS ISLAND FOUNDATION INC, Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023, <https://www.libertyellisfoundation.org/ellis-island-history>

HARVEY, Chris (2018), <https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/rise-jr-french-graffiti-artist-xerox-conquered-art-world/>

JR, Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023, <https://www.jr-art.net/about>

JR, TED, 2011, Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023, https://www.ted.com/talks/jr_s_ted_prize_wish_use_art_to_turn_the_world_inside_out?language=en

LESSER, Casey (2018), <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jr-mounts-towering-monument-refugees-armory>

O'DOHERTY, Brian (2010), **Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi**, Sel Yayıncılık, İstanbul

RYZIK, Melena (2014), <https://www.nytimes.com/2014/09/25/arts/design/jr-brings-ellis-islands-abandoned-hospital-to-life.html>

TATE, Elde edilme tarihi 15 Nisan 2023, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific>

YILMAZ, Hünkâr (2011), **Mekâna Özgü Heykel Bağlamında Oluşturulmuş Heykel Parkları**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul

YÜCEL, Seval (2014), **Günümüz Sanatı, Politika ve Kentsel Mekân İlişkisi: Türkiye'de Güncel Sanat Tartışmaları**, Yüksek Lisans Tezi, Bilgi Üniversitesi, İstanbul

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://agencevu.com/en/serie/face-2-face-2007/> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 2: <https://agencevu.com/en/serie/face-2-face-2007/> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 3: <http://www.woostercollective.com/post/face2face-from-jr-and-marco> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 4: <https://agencevu.com/en/serie/women-are-heroes-brazil-2008-2009/> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 5: <https://www.themarginalian.org/2012/05/24/women-are-heroes-jr-book/> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 6: <https://www.themarginalian.org/2012/05/24/women-are-heroes-jr-book/> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 7: <https://agencevu.com/en/serie/unframed-ellis-island-2014/> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 8: <https://agencevu.com/en/serie/unframed-ellis-island-2014/> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 9: <https://agencevu.com/en/serie/unframed-ellis-island-2014/> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 10: <https://agencevu.com/en/serie/unframed-ellis-island-2014/> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 11: <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2017/09/08/549491208/as-boy-peers-curiously-over-border-wall-his-artist-asks-what-is-he-thinking> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Görsel 12: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jr-mounts-towering-monument-refugees-armory> Elde edilme tarihi: 15 Nisan 2023

Sahne Tasarımının Gelişiminde Öncü Yaklaşımlar: Bertolt Brecht ve Caspar Neher'in Weimar Dönemi Oyunları ve Epik Sahne Tasarımının Temelleri

Gönderim Tarihi: 06.06.2023 – Kabul Tarihi: 15.06.2023

Dr. Öğr. Üyesi Lütfiye Başak Özdoğan

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Sahne Dekorü ve Kostümü Bölümü, İstanbul, Türkiye

basak.ozdogan@msgsu.edu.tr, **ORCID:** 0000-0002-1064-3750

Özet

Yirminci yüzyıl tiyatrosunun sahne estetiği, yirminci yüzyıl sanat akımları içinde oluşan farklı disiplinler ile etkileşim içinde gelişir. Bu yüzyılda sahne tasarımında mekân anlayışı klasik fonksiyonelliğinin dışına çıkarak dramaturjik bir yaklaşımla ele alınır. Bu açıdan Bertolt Brecht ve Caspar Neher'in çalışmaları sahne tasarımının işlevini radikal bir şekilde dönüştürür. Yaratım sürecinde geliştirdikleri epik tiyatro metodu ile yönetmen ve tasarımcı ortaklığına yepyeni bir yaklaşım ve bakış açısı getirirler. O güne kadar hâkim olan Aristotelesçi tiyatro anlayışına karşı durarak geliştirdikleri diyalektik tiyatro düşüncesi bu yaklaşımın temelini oluşturur. Bu incelemede her iki sanatçının Augsburg'da geçen çocuklukları sırasında başlayan dostlukları, Birinci Dünya Savaşı sürecinde devam eden ilk gençlikleri, Weimar Cumhuriyeti'nin sanatsal ortamı içinde gerçekleştirdikleri tiyatro oyunları ve bu oyunlarda ortaya koydukları sahne tasarımı kuramı araştırılmaktadır. 1933 yılında Weimar Cumhuriyeti'nin son bulması ile siyasi atmosferin zorunlu kıldığı sürgün dönemi öncesindeki üretimleri on dört yıllık bir süreyi kapsar. Bu süre içinde birlikte çalıştıkları sahnelemeler kronolojik olarak ele alınarak bir oyunun yapım sürecine, sahne tasarımı ve sahneleme ilişkisi açısından nasıl bir metotla yaklaştıkları irdelenecektir. Sahne ve kostüm tasarımı yaratım sürecini oyuncu ve seyirciyi de içine alarak bütünsel bir bakış açısıyla ele aldıkları sahneleme anlayışları, tiyatro tarihinde devrim yaratan bir tasarım kuramı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sahne, Epik Tiyatro, Caspar Neher, Weimar, Bertolt Brecht

Özdoğan, L.B. 2023. "Sahne Tasarımının Gelişiminde Öncü Yaklaşımlar: Bertolt Brecht ve Caspar Neher'in Weimar Dönemi Oyunları ve Epik Sahne Tasarımının Temelleri". Görünüm, 14, 97-122.

Pioneering Approaches in the Development of Stage Design: Bertolt Brecht and Caspar Neher's Plays of the Weimar Period and the Foundations of Epic Stage Design

Sending Date: 06.06.2023 – Acceptance Date: 15.06.2023

Dr. Lütfiye Başak Özdoğan

Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Fine Arts,
Stage Decoration and Costume Department, Istanbul, Turkey
basak.ozdogan@msgsu.edu.tr, **ORCID:** 0000-0002-1064-3750

Abstract

Theatrical aesthetics of 20th century develops in interaction with various disciplines in the 20th century art. In this century, the concept of space in stage design is handled with a dramaturgical approach that is outside its classical functionality. In this respect, the works of Bertolt Brecht and Caspar Neher radically transform the function of stage design. They bring a brand new approach and perspective to the cooperation between the director and the designer with the epic theater methodology they developed throughout the creation process. The conception of dialectical theater that they developed opposing the Aristotelian mentality, which was predominant up until that day, constitutes the base of this approach. This study examines the two artists' friendship that began during childhood in Augsburg, their adolescence during First World War, the plays they wrote and designed in the artistic atmosphere of Weimar Republic and the stage design theory they put forth in these plays. The productions of the two artists that are prior to the exile period that is forced by the political atmosphere with the ending of Weimar Republic compasses a fourteen years' time. This paper will study how they approached the process of creating a play in the sense of stage design and staging relations by chronologically handling the stagings that the two artists worked on together. Their concept of staging where they handle stage and costume design with a holistic view involving the actor and the audience has been a revolutionary design theory in the history of theater.

Keywords: Stage, Epic Theatre, Caspar Neher, Weimar, Bertolt Brecht

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl sanatın her alanında dönüşüm ve yenilenme çağıdır. Bu yüzyılda sanat akımlarının pek çoğu modernizm ekseninde resim, heykel, mimari ve müzik gibi disiplinlerin yanı sıra tiyatroya yönelik arayışları da barındırır. Yirminci yüzyıl tiyatrosunun sahne estetiği, bu arayış içindeki farklı disiplinler ve sanat akımlarıyla ortak bir dil oluşturur. Bu yüzyılda pek çok mimar, ressam, heykeltıraş aynı zamanda sahne tasarımı yapmıştır. Sahne tasarımında görülen yeni yaklaşımlar o güne dek tiyatrodaki alışlagelen sahneleme biçimlerine yönelik farklı sorular üretilerek ilerler. Oyun yazımından oyunculuk metotlarına, dramaturjiden sahne, kostüm ve ışık tasarımına, tiyatro mimarisinden sahne tekniğine dek tüm unsurlar yepyeni bir arayış içerir.

On dokuzuncu yüzyılda Richard Wagner'in Gesamtkunstwerk (Birleşik Sanat Yapıtı) yaklaşımı ile bütüncül sanat anlayışı ortaya çıkar. Bu anlayışın etkisiyle, Saxe Meiningen Dükü'nün prodüksiyonlarındaki oyuncuk çalışmaları ve sahne tasarımına getirdiği yenilikler oyuncu ve mekânın iç içe geçmesine neden olur ve fon ile zemin yeni bir işlev kazanır. Adolph Appia ve Gordon Craig'in sahneye getirdiği plastik yenilikler oyuncunun eylemiyle birleşerek sahnedeki iki boyutlu mekân algısı üç boyutlu bir hale dönüşür. Böylelikle Rönesans'tan beri süre gelen ve genellikle kumaş fona bir manzarayı ya da mekânı sahnenin arka planını kapsayacak şekilde perspektif görünümde çizerek renklendirilen sahne resmi geleneği terk edilir.

Yirminci yüzyılda yönetmen ve sahne tasarımcısının bir arada geliştirdiği yeni sahneleme metotları ile metindeki atmosferi oyun alanının gerisinde (fonunda) bırakan ve metindeki mekânı resimsel bir dünya şeklinde aktaran "dekor" sözcüğü yeni bir içerik kazanır. Sınırlı ve betimleyici bir çevre düzeni yerine sahnenin tüm hacmi oyuna hizmet eden bir uzam olarak ele alınır ve oyunun görsel dünyası sahne tasarımcısı tarafından tasarlanan plastik bir yaratıma dönüşür. Bu sayede sahne tasarımında mekân anlayışı klasik yanılsamacı fonksiyonelliğinin dışına çıkarak metnin kavramsal ve dramaturjik bir yaklaşımla ele alınan, üç boyutlu bir karşılığı haline gelir. Böylesi arayışların olduğu bir evrede Bertolt Brecht ve Caspar Neher'in çalışmaları sahne tasarımının işlevini radikal bir şekilde dönüştürecektir. O güne kadar hâkim olan Aristotelesçi tiyatro anlayışına karşı olarak geliştirdikleri diyalektik tiyatro metodu ve epik tiyatro kuramı bu dönüşümün temelini oluşturur. Bu açıdan yapılan incelemenin amacı; sahne tasarımcısı tanımının ne olduğuna, çalışma prensiplerine ve tasarımcı ile yönetmen arasındaki iletişime dair temel veriler oluşturmaktır. Caspar Neher'in bir sahne tasarımcısı olarak epik tiyatro metodunun gelişimindeki işlevi ve Brecht ile çalıştıkları oyunlarda izledikleri çalışma üslupları bir oyunun yaratımında sahne tasarımcısının varlığına ve tanımına yönelik en kuvvetli örneklerden biridir.

Weimar Cumhuriyeti'nde Siyasi ve Sanatsal Atmosfer

Weimar Cumhuriyeti, Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşadığı mağlubiyetin ardından 1918'de kurulur ve 1933'te Adolf Hitler'in iktidara gelişi ile son bulur. Savaşın sonucunda imzalanan Versailles Antlaşması'nın itilaf devletlerince hazırlanan ağır koşulları Almanya'yı askeri, siyasi ve ekonomik açıdan zor durumda bırakır. Savaş pek çok insanın ölümüne, askerlerin çoğunun fiziksel ve ruhsal olarak hasar görmesine ve büyük ölçüde ekonomik çöküşe sebep olur. II. Wilhelm İmparatorluğu'nun son bulmasıyla yönetim biçimi monarşik düzenden parlamenter cumhuriyete geçer. Bu geçişin savaşın hemen ardından gelmesi beraberinde sancılı bir süreci de getirir.

Savaşın son yılında, barışın sağlanması ve ekonominin düzeltilmesi adına ülke çapında işçilerin başlattığı eylemler toplu grevlere dönüşür ve işçi konseyleri kurulur. Ordunun savaştaki mağlubiyetini görerek ateşkes sürecinde yenilgiyi daha ılımlı bir geçişle yönlendirmek isteyen General Hindenburg ve Ludendorff şansölye olarak prens Max von Baden'in başa geçmesini sağlarlar. Sokaklarda büyüyen isyanların etkisi ile imparatorluğun toplum üzerindeki itibarının sarsılmaması adına hükümette ilk kez sosyal demokrat temsilciler yer alır. Bir yandan da hükümet eylemleri bastırmak için polis gücü kullanır. 1917 Rus Devrimi'nin de etkisiyle işçi sınıfı ve radikal sol partiler rejimin değişmesini talep eder (Storer, 2019: 35).

İmparatorluk rejimine güven kaybı olan bir süreç yaşanırken savaş yenilgisini kabul etmeyen Alman deniz subaylarının İngiliz donanmasına karşı intihar saldırısı düzenleyeceği haberi Kiel'de bulunan Alman donanma üssünde isyana sebep olur. Yirmi binden fazla denizci ve liman işçisi birleşerek bu isyana destek olur. Asker ve işçi konseylerinin kurulmasıyla eylemler ülke geneline yayılır. Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg'un öncü olduğu Spartaküs Birliği, eylemleri yakından destekleyen siyasi bir güç olur. Olaylar başkente ulaştıkça Şansölye Maximilian görevini, bu isyanları gönüllü olarak önlemek isteyen Sosyal Demokrat Parti (SPD) Başkanı Friedrich Ebert'e devreder. Fakat yine de imparatorluk sarayının işgali engellenemez. Komünist Parti kurucu üyesi Karl Liebknecht Sovyet Cumhuriyetinin kurulduğunu ilan eder. Aynı anda SPD üyesi Philipp Scheidemann da Ebert'in yer aldığı sosyalist bir hükümetin kurulduğunu haberini kalabalığa bildirerek eylemcileri cumhuriyet rejimine yönelmeye davet eder. Farklı zamanlarda ilan edilen devrim haberleri sonucunda Halkın Temsilcileri Konseyi adıyla tüm görüşleri içeren yeni bir hükümet kurulur (Storer, 2019: 51).

Yeni hükümet bir yanı sıra eski devlet yapısından gelen milliyetçi baskı, diğer yandan konseylerin getirdiği devrimci bakışın çatışması ile karşı karşıyadır. Demokratik cumhuriyetçiler ile Rus Devrimi modelini benimseyen sol kanat arasında görüş ayrılıkları yaşanır. Bu görüş ayrılığı sokaktaki eylemlerde yer alan grupları ve sanatçıları da etkiler. Ebert'in orduya yakın duran parlamento yanlısı

tavrını eleştiren parti içindeki karşıt görüş sahipleri, savaşa karşı daha net tavır almak, askerleri ve işçi sınıfını siyasi olarak desteklemek ve konseyler sistemini getirmek adına bağımsız partiler kurarlar. Alman Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi (USPD), Spartaküs Birliği ve Alman Komünist Partisi (KPD) muhalefetin önemli temsilcileri olurlar. Bu gelişmeler üzerine Ebert, halen devam eden ve sayısı binlere varan işçi, asker ve aydınlardan oluşan isyanları henüz savaştan çıkmış bir orduyla bastıramadığı için gönüllü emekli subaylardan oluşan yeni bir birlik (Freikorps) ile bastırmak üzere 1918'de Kasım Devrimi'ni gerçekleştirir. Yaklaşık bir yıl süren karşıdevrim Spartakist Ayaklanma ile en kanlı sürecini yaşar (Storer, 2019: 62).

Ebert 1919'da cumhurbaşkanı olur ve yeni anayasa hazırlanır. 1923'e kadar Weimar Cumhuriyeti'nde sol kanadın hükümete karşı eylemleri birkaç yıl daha devam eder, içinde Hitler'in de bulunduğu muhafazakâr ve milliyetçi sağ kanat da birçok kez hükümete darbe girişiminde bulunur. Nihayetinde 1933 yılında Nazi Almanyası kurulur ve pek çok aydın zorunlu olarak ülkeyi terk eder. Weimar Dönemi oldukça kaotik bir süreci içerse de cumhuriyete geçişi temsil etmesi anlamında önemlidir. Weimar anayasası ile toplumsal ve siyasi yaşama getirilen özgürlüklerin yanı sıra sanata getirilen en büyük katkı ifade özgürlüğü olur. Berlin Avrupa için düşünsel ve sanatsal anlamda yeni bir merkez haline gelir. 1923- 1929 ekonomik krizine kadar süren gelişmeler sanat, bilim ve kültürün altın yılları olarak tarihe geçer (Salihoğlu, 1993: 183).

Brecht ve Neher'in tiyatro deneyimlerinin başlangıcında 19. yüzyılın sonunda Avrupa ve Rusya'da belirmeye başlayan sanatsal gelişmelerin Alman sanatı üzerindeki etkileri yer alır. O güne dek Klasizmin belirlediği ve burjuva sınıfına hitap eden sanatsal form ve içerikler ilk kez sorgulanır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında pek çok sanatçı savaşın mevcudiyeti yönünde olumlu düşünür. Savaş gerçekleştiğinde ise bu durumun tersine savaşa ve burjuva kültürünün benimsediği sanata karşı oldukça sert bir tutum takınarak avangart akımlar içinde yer alırlar. Brecht ve Neher'in tanık oldukları siyasi ve sanatsal ortam ekspresyonist hareketten başlayarak yirminci yüzyıl sanatında önemli gelişmelere sahne olacaktır. Tiyatro, resim, edebiyat, müzik, mimari çevreden bir araya gelen sanatçılar politik atmosferin de etkisi ile hem siyasi bir bilinç hem de gelenekten kopan bir anlayışla yeni yapıtlar üretirler.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya'da görülen dışavurumcu gruplar "*Der Blaue Reiter*" ve "*Die Brücke*" sanatı içsel bir boyutta ifade ederek ekspresyonizmin ilk örneklerini verirler. Ekspresyonist sanatçılar geçmiş kurulu düzenin insan ruhunda yarattığı deformasyon karşısında bireysel dışavurumu benimserler. Yapıt artık dış dünyayı değil sanatçının öznel dünyasını yansıtır. Kasım Devrimi ile bu akıma dâhil pek çok sanatçı sosyalist dünya görüşüyle hareket ederek eylemlere katılırlar ve 1918'de Kasım Grubu (Novembergruppe) derneğini kurarlar. Amaçları siyasi olarak

örgütlenerek sanata bir müşteri olarak bakan burjuva sınıfı yerine proletaryayı koymak ve sanatı her türlü piyasa değerinden özgürleştirmektir (Harrison, 1999: 220).

Aralarında George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann, Hannah Höch gibi sanatçıların bulunduğu Berlin Dada, Weimar Cumhuriyeti öncesinde ve kuruluşunda oldukça eleştirel bir tutumla; sanatın politik bir duruş olarak savaşa karşı durması gerektiğini savunan sanatçı, yazar ve gazetecilerden oluşur. Sokaklarda devam eden eylem ve çatışmalar, sol görüşlü partiler arasındaki fikirselsel ayrılıklar ve kavgalar bu sanatçıların temel meselesi haline gelir. Açılan sergiler ve okunan bildiriler protest gösterilere dönüşür. 1920'de Berlin'de açılan Birinci Enternasyonal Dada Fuarı tüm dada hareketin özeti gibidir. Bu sergide Weimar Cumhuriyeti politikası oldukça sert bir dille eleştirilir. Montaj, asamblaj, pankart, slogan, tablo, kolaj gibi pek çok teknikle çalışılmış işler, tavan dahil tüm galeriyi dolduracak şekilde düzenlenir. Akademik sergileme ile alay eden bu tavır savaşı yücelten her türlü göstergeyi eleştirerek yeni sanatsal yapıtlar üretmeyi öneren bir bakış açısı içerir (Ofilas, 2008: 16).

1920'lerde ortaya çıkan *Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit)* akımı siyasetin yarattığı toplumsal deformasyonu çıplak bir gerçeklik ve sosyalist bir görüşle göstererek sınıfsal bir bilinç oluşturmayı hedefler. Yeni Nesnelci ressamlar tıpkı dönemin iki bakış açısını yansıtırçasına sol görüşlü *Veristler* ve resme daha metafiziksel yaklaşan *Büyülü Gerçekçiler* olarak ikiye ayrılır. Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Max Bechmann gibi sanatçılar *Veristler* içindedirler (Michalski, 2003: 20). Sanatın burjuva sınıfının beğenilerine göre şekillenmemesi adına gerçekliğin olduğu/görüldüğü gibi aktarılacak izleyicide duygusal bir beğeni yerine düşünsel bir eylem ve eleştiri aktive etmeyi amaçlarlar. Brecht'in oyunlarındaki yabancılaşma kavramı bu dönemde karşılaştığı yeni nesnelciler tarafından resimde sorgulanan özdeşleşme meselesi ile paralellik gösterir. Bu tablolarında arka planda yer alan mekânlar; kapitalizmin yeni kent kültürünün temsili olan metropollerini, figürler ise burjuva sınıfının eleştirisi olarak fahişeler, dilenciler, savaş mağdurları ve sanat çevresinden daha önce ele alınmamış kişileri betimler. Neher ve Brecht 1925'te Mannheim'da açılan *Neue Sachlichkeit* sergisini birlikte gezerler (Willet, 1986: 120). Sergideki işler *Adam Adamdır* oyununun yazımı ve tasarımı için ilham verici olur.

Weimar'daki diğer önemli sanat hareketleri Bauhaus ekolünün yenilikçi teorileridir. Mimar Walter Gropius öncülüğünde 1919'da açılan okul, konstrüktivizm temelli bir bakışla sanatın her alandaki işlevini ve yaratım sürecini yeniden ele alır. Burada disiplinler arası bir bakışla mobilya, gündelik nesnelere, mimari, tiyatro, tekstil, oyuncak ve benzeri pek çok alanda yeni bir form arayışı içinde ele alınan tasarım ve üretimler yapılır. Paul Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Josef Albers,

László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Marcel Breuer ekolün önemli temsilcileridir (Harrison, 1999: 266).

Brecht konusundaki en yetkin araştırmacılardan biri olan John Willet “Sanat ve Devrim” başlıklı yazısında Weimar’da gelişen sanat ortamını Rusya ve Almanya arasında gelişen politik ve kültürel yakınlaşma açısından değerlendirir ve iki önemli duruma işaret eder. Biri iki ülke arasında 1922’de imzalanarak diplomatik ve askeri bir destek sürecini başlatan Rapallo Antlaşması, diğeri ise Lenin tarafından kurulan WIR (Uluslararası İşçi Yardımı) kuruluşunun Berlin’de organize ettiği kültür etkinlikleridir. Berlin Galerie van Diemen’da açılan ilk Rus sergisinde Chagall, Kandinsky, Malevich, Tatlin, Naum Gabo, Rodschenko, El Lissitzky gibi pek çok önemli sanatçı yer alır. 1922’de Meyerhold’un sahnelediği ve sahne tasarımı Lyubov Popova tarafından yapılan *The Magnanimous Cuckold* oyununun çizimleri ve maketi de burada sergilenir. Meyerhold bu oyunla sahnesele konstrüktivizmin temellerini atacaktır (Willet, 2022).

Leopold Jessner’in 1919-1930 yılları arasında Berlin Devlet Tiyatrosu’nun başına geçmesi ile politik ve ekspresyonist sahneleme anlayışı resmi bir kimlik kazanır (Richard, 1984:204). Jessner’in sahne tasarımcısı Emil Pirchan ile klasik metinlere yönelik ortaklaşa geliştirdikleri çalışma yöntemleri, yönetmen tasarımcı iş birliği açısından dikkat çekicidir. Ludwig Sievert, Otto Reigbert, Ernst Stern bu dönemdeki diğer önemli sahne tasarımcıdır. Max Reinhardt’ın yapımları ise binler/kitle tiyatrosu olarak adlandırılan oldukça büyük prodüksiyonlardır. Farklı mekânların sahne alanı olarak kullanıldığı ya da tiyatro mekânına dönüştürüldüğü sahnemeler yönetmenlik ve ekip çalışması açısından pek çok tiyatrocuyu etkileyecektir. Reinhardt 1905’te modern ve natüralist oyunların görülebildiği Deutsches Theatre’in başına geçer. Yapının içinde yer alan balo salonunu bir oda tiyatrosu olan Kammerspiele sahnesine dönüştürür. Böylece çağdaş yazarlar için deneysel bir mekân oluşur. 1915-18 arasında Berlin Volksbühne’nin yönetimini devralır ve 1924’te Theater am Kurfürstendamm’ın içinde yer alan mekânı mimar Oscar Kaufmann ile *Komodie* adlı tiyatro yapısı haline getirirler. Burada sahnelenen oyunların ardından yapılan gece gösterimleri politik kabarelerin oluşumuna öncülük eder (Reißmann, t.y.).

Politik tiyatronun ilk temsilcisi sayılan Erwin Piscator ise birinci dünya savaşına katılıp ardından Spartakist Hareket içinde yer almıştır. Volksbühne ve Piscator Bühne’de gerçekleştirdiği işlerle işçi tiyatronun temellerini atar. Seyirci kitlesi olarak proletaryayı hedefler ve işlerinde dada ve Rus konstrüktivizmine koşut olarak projeksiyon, epizot başlıklarının yansıtıldığı yazılar, döner sahne, sahne yükselteleri ve hareketli mekanizmalar kullanır.

Weimar Dönemi boyunca ardı ardına gelişen sanat hareketleri ile tiyatrodaki görülen yenilikler sahne tasarımı açısından düşünüldüğünde kaynağını Adolph Appia'nın ışık ve sahne uzamı üzerine yaklaşımı ve Gordon Craig uzamı oyuncunun üç boyutluluğu ile ele almaya başlamasıyla devrimsel bir ivme kazanır. Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemi, Oscar Schlemmer'in oyuncuyu plastiğin bir parçası haline getirmesi bu anlayışın devamıdır. Brecht ve Neher ilk gençliklerinde ya boyalı fona ve natüralist atmosfere dayalı olarak tasarlanan klasik türdeki temsilleri izlenmektedirler ya da ekspresyonist tiyatronun insanı duygusal bir zeminde ele alan ve bunu belli resimsel unsurlarla estetize eden örnekleri görürler. Klasik estetiğe ve oyunculuk anlayışına yönelik eleştirileri, günlük notlarında ve yaşam öykülerinde sıklıkla yer alır. Yenilikçi anlamda soyut sanatın kuramını oluşturan Bauhaus ekolü sanatçıları Kandinsky ve Klee'nin yüzeye ve renge yönelik başlattıkları çalışmalar Neher'in tiyatrodaki resimsel görüşünün oluşumunda etkili olur. Brecht ve Neher'in amacı ne strüktürel/mekanik bir uzam yaratmak ne oyuncuyu yok etmek ne de seyirciyi yanılsama yoluyla etkilemektir. Boş bir sahne uzamında geçmişin tüm referanslarından sıyrılarak seyircinin algısında yepyeni bir dil oluşturmanın üretimi içindedirler.

Brecht ile Neher'in Arkadaşlığı ve İlk Üretimler

Eugene Berthold Friedrich Brecht 1898 yılında, Rudolf Ludwig Caspar Neher 1897'de, Bavyera'nın Augsburg kentinde on ay ara ile dünyaya gelirler. Neher, babası öğretmen Karl Wilhelm Neher ve annesi Maria Lambert'in beş çocuğundan ilkidir. Brecht ise iki çocuklu burjuva bir ailenin büyük oğludur. Annesi Sophie Brezing, babası ise kâğıt fabrikası müdürü Berthold Friedrich Brecht'tir. Caspar ve Berthold 1911 'de ortaokul eğitimi için gittikleri Real-Gymnasium'da aynı sınıftadırlar. O yaşlarında vatansever ve dini duyguların aşılandığı bir eğitimden geçerler ve dünyaya bu pencereden bakarlar (Parker, 2015:24).



Resim 1: Berthold Brecht | **Resim 2:** Caspar Neher

Brecht'in genç bir yazar ve tiyatro düşünürü olarak büyüdüğü Augsburg'da kendisini burjuva yaşamına hiçbir zaman ait hissetmemesi ve emperyalist bir mücadele olan I. Dünya Savaşının vahşetine bizzat tanık oluşu onun sanata bakışını temelden etkileyecektir. Birinci Dünya Savaşının etkileri Augsburg'a ulaştığında her ikisi de orduda yer alır. Neher 1915'te savaşa gönüllü olarak Bavyera Topçu Alayı'ndan katılır. 1917'de yaralanıp kaldırıldığı hastanede Tolstoy'un günlüklerini okuyarak çizimler yapar. Çizimlerdeki bir notta Latince "Resim yapmak esastır, yaşamak şart değil" diye yazar (Willet, 1986: 117). Brecht 1917 yılında liseden mezun olunca Caspar Neher ile *Yaz Senfonisi* adlı oyunu yazar. Ülkede siyasi karışıklıklar başlamıştır ve savaşın son yılları zorlu geçmektedir. Brecht bu yıllarda toplumsal eleştiri içeren ilk şiirlerini yazar. 1918'de Münih Ludwig-Maximilian Üniversitesi'nde tıp ve doğa bilimi okurken edebiyat ve tiyatro tarihi üzerine Alman Tiyatrosu'nun o dönem en yetkin isimlerinden biri olan ve Münih Üniversitesi'nde dersler veren Prof. Arthur Kutcher'den drama dersi alır. Bu yıl Neher'e yazdığı bir mektupta *Baal* oyunu için çıkış noktasından söz eder ve Ekim'de savaşın son yılı yaşlı ve gençlerin orduya alınmasıyla birlikte orduya çağırılır. Eğitimini yarıda bırakıp Augsburg Askeri Hastanesi'nde sıhhiye askeri olarak görev alır. Burada gördüğü yaralı ve ölü askerlerin tesiriyle savaşın vahşetine yakından tanık olur.

Savaş süresince birbirlerine yazdıkları çok sayıda mektup vardır. Bu mektuplaşmanın ileriye dönük sanatsal ortaklıklarındaki en önemli etkisi Brecht'in yazdığı ilk oyunlar için Neher'in yazım aşamasında yaptığı desenler ve eskizler olacaktır. Birlikte oyun çalıştıkları dönemlerde provalarda gelişen çizime dayalı üretim biçiminin ön çalışma ve sahneleme sürecinde hayati bir işlev kazanması bu yıllardaki çizim/metin oluşturma alışkanlıklarına dayanır. Brecht mektuplarda arkadaşının çizdiği karakterler ve resimsel teknikler için yorumlarda bulunur. Her zaman çizim yapması özellikle renkli çizimler yapması için onu motive eder. Kendisine, savaşa kapılıp da bir resim öğretmeni olduğunu unutmamasını vurgular.

İki dostun dünyaya bakış açıları arasındaki farklılık savaşa yaklaşımlarındaki fikir ayrılıklarında belirginleşir. Neher yaralansa da tekrar tekrar savaşa dönmek ister. Oysa Brecht arkadaşının bu tutumunu hicivli bir üslupla eleştirir. 1918'de yazdığı *Ölü Askerin Destanı* şiiri bir yanı sıra Neher ile savaş konusunda çatışmasını yansıtır. Bir mektubunda savaşın psikolojik boyutunu anlatan en çarpıcı cümlelerden biri şöyledir;

"Cas (Casper Neher) öfkeli olduğu müddetçe savaş bir gereksinimdir" (Verlag, 1966: 90).

Milyonlarca insanın parçalanmış bedenleri ile sonuçlanan savaşın en kanlı vahşetine tanık olan Batı Cephesi'nde görev alan Neher 1918 yılında subay olarak "Demir Haç" nişanı ile ödüllendirilir ve 1919'da terhis edilir. Brecht ise bu yıl kaydının silinmesi için okula başvurur. İki arkadaş 1918 Kasım Devrimi'nin yankıları Augsburg'da görülmeye başladığında içinde oldukları çevrenin de etkisiyle

devrimci görüşe yakın dururlar. Neher babasına, karşı devrimcilere katılmayacağını söyler. Brecht ise o sırada ilk adı *Spartacus* olan *Gecede Trampet Sesleri* oyununu yazar ve aynı zamanda Spartakist Hareketin içindeki asker ve işçi konseylerine katılır (Willet, 1986: 118).

“Berlin’den sonra sıra Münih’teki devrimcilere gelmişti. Sokaklarda daha fazla ölüm büyük gösteriler ve Deutches Theatre’de işçi ve asker konseyinin bir protestosu vardı. Brecht ve Neher o toplantıya katıldılar ve istasyonun yakınında bir silah dükkânının yağmalandığını gördüler. Ertesi gün Elizabeth Geyer ile resmin biraz farklı olduğu Augsburg’a gittiler. Üç kişi ölmüş ve çok sayıda kişi yaralanmıştı. Neher Eisner’in yasını tutmak ve gerici güçlere karşı çıkmak için Brecht ve arkadaşlarına katıldı. İşçi ve asker konseyi iktidarı ele geçirmek için mücadele ederken olağanüstü hâl ilan edildi. Daha fazla silah sesi duyuldu ve dükkânlar yağmalandı. Neher orada insanların aptal gibi devrime bakakaldıklarını yazdı” (Parker, 2015: 119).

Neher 1919’da İllüstratör Anglo Jank tarafından Bavyera’da çok önemli bir sanat okulu olan Münih Sanat Akademisi’ne kabul edilir. Burada Rembrandt, Goya, Watteau gibi klasik dönem ustaları öğrenir. Modern resmin öncüleri Cezanne, Klee ve Feininger üzerine çalışır. Sahne çizimlerinde Kandinsky ve Klee’nin renkleri etkili olur. Temel eğitimi her ne kadar illüstrasyon ve resim kökenli olsa da eğilimi her zaman sahne tasarımına yönelik olacaktır. O dönemde sahne tasarımı eğitimi uygulamalı sanatlar olarak görüldüğünden bu alanda öğrenim görebileceği bir atölye yoktur ve Neher sahne tasarımında uzmanlaşmasını Münih Sanat akademisi çerçevesinde gerçekleştirir. Bu yıllarda iki arkadaş birlikte sıklıkla vakit geçirirler ve sanatsal geziler yaparlar. Neher 1919 yaz tatilinde ekspresyonizmin önemli sahne tasarımcısı Emile Pirchan’ı arar ve yazın onunla çalışmak için izin ister. Para kazanmak için Rubens kopyaları yapar (Willet, 1986: 118).

1922’de Münih Kammerspiele’de Brecht sözleşmeli dramaturg Neher ise tasarımcı olarak çalışmaya başlarlar. Augsburg ve Münih’teki üretimleri sık sık gittikleri Berlin’e önce Brecht’in ardında Neher’in 1924’te yerleşmeleriyle devam eder. Brecht ve Neher bu yıl Erich Engel tarafından yönetilen Berlin Deutsches Tiyatrosu’nda dramaturg ve sözleşmeli tasarımcı olarak işe alınırlar. Neher 1926’da Berlin Staatstheater’da tasarımcı kadrosuna alınır. 1927’de Essen Grillo-Theater’da tasarım bölümü şefi olur. 1929’da Volksbühne ile sözleşme imzalar. Bu süreç Brecht’in dışında çalıştığı yönetmenler ve özellikle opera ile ilgili yaptığı tasarımların başlaması kariyeri açısından önemli tecrübelerdir (Willet, 1986: 199-121).

Brecht 1927 yılında Erwin Piscator’un Piscator Bühne adını verdiği tiyatrodaki dramaturg kurulunda yer alır. 1928’de Jaroslav Hašek’in *Aslan Asker Şvayk* romanını sahnelenmek üzere metni sahneye uyarlayan ekip içinde yer alır. Oyunun sahne tasarımını ressam George Grosz yapar. Sahnede

oyuncuların kullanacağı hareketli bir bant sistemi tasarlanır. Walter Gropius ise seyir ve oyun alanını 360 derece kullanılabilir şekilde planlayarak her oyunun ihtiyacına göre değişebilir özellikte bir sistem geliştirdiği *Total Sahne* projesini ortaya koyar. Belgesel tiyatronun sahnelemede tarihselleştirmeye yönelik olarak kullanıldığı multimedya bu proje ile ilk kez uygulanır. O zamanki dekorların konstrüktif döner mekanizmalar ve yürüyen bantlar şeklinde çalışması ve kalabalık teknik kadronun uzun saatler dekoru kurması ve sökmesi sahne pratiği açısından tiyatro fikrini geliştirmekte olan Brecht ve dolayısıyla Neher için büyük olasılıkla önemli deneyim ve gözlemlerdir (Piscator, çev: Ünlü, M. 2015: 151).

Bu süreçte Piscator ile çalışması Brecht'i Marksist düşünceye yönlendirir ve 1920'li yılların ikinci yarısında kendisinin dünya görüşünü şekillendirecek teorisyen Karl Korsch ile tanışır. Marksizm'i öğrenmek üzere katıldığı felsefi seminerler epik tiyatro üzerine geliştirdiği fikirleri en güçlü etkileyen olaydır. 1928'de yazmaya başladığı Öğreti Oyunları (Lehrstück) bu dünya görüşü yazılır ve tiyatroda var olan seyirci oyun ilişkisine yepyeni bir bakış getirir (Willett, 1977: 191).

Weimar Dönemi Oyunları ve Epik Tiyatronun Temelleri

Brecht ve Neher'in ortaklıklarının ilk oyunları 1920'li yıllarda profesyonel tiyatrolarda birbiri ardına seyirci ile buluşur. Brecht'in bu oyunları çalışırken oluşturduğu notlar epik tiyatronun gelişimi açısından önemlidir ve Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü oyunu çalışmaları sırasında Aristoteles'in dramatik kuramına karşı epik dramın özellikleri tanımlanır. Brecht ve Neher yirmili yaşlarında zamanın güçlü bir eğilimi olan ekspresyonizme karşı eleştirel bir tutumdadırlar. Bu tutumun ardında siyasi fikirlerinin etkisi yanında ekspresyonist tiyatronun bireyselliğe dönük içeriği ve biçimsel özelliklerine yönelik tepkileri de vardır. Öncelikle resim sanatında görülen bu akımda ressamın ya da resimdeki figürün iç dünyasında gelişen psikolojik yönelime eşlik eden duyguların resim düzleminde biçimsel bozulma/deformasyonla ifade edilişi görülür. Alman tiyatrosunun Frank Wedekind, Ernst Toller, Arnolt Bronen gibi Brecht ile de ilişkisi olan önemli yazarları dışavurumcu oyunlar yazarlar ve oyunların konuları da toplumdaki deformasyonun bireylerdeki etkilerini içerir. Dışavurumculuk Brecht ve Neher'in her ne kadar karşı durdukları bir tarz olsa da 1922'de sahnelenen ve ilk oyunlarından biri olan *Gecede Trampet Sesleri*, Weimar Dönemi'nin önemli yönetmenlerinden ve Münih Kammerspiele'in sanat yönetmeni Otto Falckenberg tarafından ekspresyonist bir yaklaşımla sahnelenir (Richard, 1984: 160-162).

Brecht'e Kleist ödülü getiren metnin dekora yönelik ilk eskizleri sahne tasarımcısı olmaya henüz karar vermiş olan Neher'in fikirlerine dayanmasına rağmen sahne tasarımı o zamanlar Kammerspiele'de tam zamanlı çalışan ve dışavurumcu işleriyle bilinen Otto Reigbert tarafından

yapılır. Neher ise bu çalışmada Reigbert'in asistanı olarak görev alır. Hikâye savaşta öldüğü varsayılan asker Kragler'in dört yıl sonra eve geri dönüşü ve onu beklemekten vazgeçip bir savaş tüccarı olan Muck ile evlenme kararı alan nişanlısı Anna ve ailesinin karşısına çıkmasıdır. Askerin eve dönüş hikâyesinin arka planında o dönemde gerçekleşen Kasım Devrimi ve Spartakist Hareketi'nin izleri vardır. Beş perdeden oluşan oyunda dekor tek bir planda iç mekânlar önde ve kısa panoların çevrelediği bir alanda, dış mekânlar ise bu alanın gerisinde ve daha yüksek boyutta konumlanarak çözülür. Neher o zamanlar genel bir eğilim olan iç ve dış mekânın bir arada kullanılarak deforme çizgilerle ifade edilmesinin aksine eskizlerini tek mekân olarak oldukça yalın çizer. Oyun boyunca duyulan trampet sesleri ve zaman değişimlerinde kırmızı ışık alan ay ile devrime atıfta bulunulur (Verlag, 1966: 10).

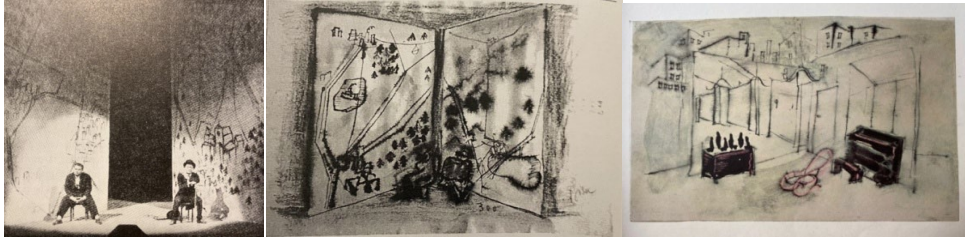


Resim 3: Neher eskiz | **Resim 4:** Reigbert eskiz | **Resim 5:** Prömier 1922

Baal 1923'de Leipzig Altes Tiyatrosu'nda sahnelenir. Neher, ahlaki ve cinsel açıdan topluma aykırı bir yaşam süren şair ve moritat şarkıcısı Baal'in dünyasını anlatan oyun için daha yazım aşamasından itibaren portreler ve çizimler yapar. Bu çizimler Neher'in resimsel yanının daha ağır bastığı, yazarın düş gücünün akışına uyum sağlayarak gerçekleştirilmiş bir seri çizimdir. Özellikle Münih yıllarında Neher tam olarak bir sahne tasarımcısı gibi düşünmez (Willet,1986:41). Oyunun ilk sahnelenişinin tasarımı Paul Tierson'a aittir. 1926'da yenilenmiş metni *Erkek Baal'in Yaşamöyküsü* ise Berlin Deutsches Theatre'da sahnelendiğinde sahne tasarımı Neher tarafından yapılır. Oyun 12 tablodan oluşur. Mekânlar oda, oto barakası, birahane, kafe, açık alanda kır ve ormandır. Reji notlarında dekorun sahnedeki eylemle birlikte düşünüldüğü görülür. Ayrıca Neher'in suluboya tekniği ile boyadığı sahne perspektifleri klasik fon perde boyama üslubunun dışında bir anlayışla suluboya tekniğinin kâğıt yüzeyi üzerinde bıraktığı etki gibi sahneye taşınır. Bu yüzden doygun bir palet ve resimsel gerçeklik yerine mekânda bir tamamlanmamışlık hissi uyandırır. Bu etki oyunun hikâyesinin içeriği ile tam olarak bu nedenle örtüşür (Verlag, 1966: 13).

"Salt haz peşinde koşan bir kişinin sonunda haz alma yeteneğini kaybederek mahvoluşunu anlatan 'Asosyal Baal'in Yaşamöyküsü' için hazırladığı dekorda, büyük dekoratör Caspar Neher, örneğin oyunun sonuna doğru bir bez parçası üzerine çekilen suluboya bir çizgiyle bir ormanı vermek gibi açıkça sergilediği bir savsaklıktan yararlanmış, çevrenin Baal tipine karşı ilgisinin kayboluşunu ima

yolu ile dile getirmeye çalışmıştı. Yani önce tiyatrunun kahramana ilgisinin zamanla sönüp gittiği gösteriliyor. Ancak artistik biçimde gerçekleştiriliyordu bu. Dolayısıyla, dekoratörün öğretici büyük gestusları gerçekleştirebileceğini söyleyebiliriz” (Brecht, 1982: 96).



Resim 6: Berlin 1926 | **Resim 7:** Eskiz | **Resim 8:** Eskiz

1923 'de *Kentlerin Fundalığı*nda oyunu Munich Residenz-Theater'da o dönem pek çok çağdaş oyun yazarının metinlerini sahneleyen ve ileride Brecht'le birçok oyunda çalışacak olan Erich Engel tarafından sahnelenir. Tasarımcı Caspar Neher'dir. Brecht bu oyunla zamanın genel eğilimi olan expresif çizgiden ayrılmaya başlar. Neher tasarımında çarpıtılmış, ışıkla parçalanmış köşeli dünyalar yerine duygu ve düşüncüyü provoke eden sketch/eskiz tadında boyanmış sahne resimleri yapar. Kendine has bir yaklaşımla hem kâğıt üzerinde hem de sahnedeki kumaş fon ve ahşap panolarda suluboya üzerine mürekkeple çizilmiş desenler bırakır. Bu oyunda ilk kez Brecht perdesi kullanılır. Böylece klasik tiyatrodaki dördüncü duvar öğesini seyirciye en güçlü çağrıştıran sahne önü perdesi fikri bırakılır. Bundan sonra sıklıkla ve işlevi daha da gelişecek olan 2 metre yüksekliğinde ve bir halat üzerinde gidip gelen keten perde yabancılaştırma efektinin önemli bir parçası olur. Oyun öndeyişinde yazdığı üzere 1912 yılında vahşi bir orman olarak nitelenen Chicago kentinde bir Çin mahallesinde geçer. Sahneler iki insan arasında sebepsiz yere başlayan bir ring kavgasını izlercesine gelişir. Tam olarak nedensel bağların kurulamadığı 11 sahne boyunca kapitalist sistemin insan ilişkileri üzerinde bıraktığı hasar irdelenir. Dekorun bu anlamda olayları gösterir şekilde ve kullanılan bölüm başlıkları yazılı olarak sahnede gösterilmesi ile seyirci oyunu kesintili bir algı izleğinde seyreder.



Resim 9: Brecht Perdesi | **Resim 10:** Kentlerin Fundalığında

Brecht'in metin oluşturma sürecinde ilk oyunundan ileriki yaşlarına dek birlikte çalışacağı Weimar Dönemi önemli oyun yazarı Lion Feuchtwanger ile çalıştığı *II. Edward* oyunu Christopher Marlowe metninin bir uyarlamasıdır. Oyun 1923'te Munich Kammerspiele'de sahnelenir ve Neher ile Brecht'in yazar-yönetmen-tasarımcı halinde profesyonel olarak yer aldıkları ilk prodüksiyondur. Elizabeth Dönemi oyunları üzerine çalışırken geliştirdikleri sahne çözümlenmeleri ve teknik plan oluşturma ilkeleri, Neher için sahne değişim teknikleri açısından önemli bir altyapı oluşturur. Bu oyunda Brecht ilk kez tarihsel bir oyun seçerek kendi çağına gönderme yapar ve oyundaki iktidar metabolizmasının yarattığı sorunlar ve kişiler eleştirel bir bakışla seyirciye aktarılır.

Üç Kuruşluk Opera Erich Engel tarafından 1928'de Berlin Theater am Schiffbauerdamm'da sahnelenir. Müzik Kurt Weill ve sahne tasarımı Neher'e aittir. Konu Soho'da Gangster çetesi şefi Macheat'in dilenci çetesi Jonathan Jeramiah Peachum ile olan ticari ilişkilerinin çıkar çatışması ve bu çatışmada yenik düşen gangster Mac'in idama gidişidir. Mac'in Peachum'un kızı Polly ile bir ahırda gizlice evlenmesi üzerine kızın ailesi Mac'in ihbar edilip yakalatılması için fahişelerle iş birliği yapar. Mac'in kaçış süresince yasadışı destekçisi Londra Polis Şefi'dir. Arka planda kraliçenin taç giyme törenin yaklaşması haberi vardır. Oyun kapitalist düzende sadece kendi çıkarlarını gözeten ve mafyalaşan yer altı dünyasının çıkar ilişkilerine dair bir eleştiridir. Oyunda geçen mekânlar Soho'da bir panayır ile başlayıp dilenci giyimevi, ahır, genelev, hapisanede bir hücre ve darağacıdır. Sahnenin sağ ve sol yanında projeksiyon ile sahne adları ve Neher'in çizimlerinin yansıtacağı panolar yer alır. Sahne ortasında önünde orkestranın konumlandığı büyük bir panayır orgu durur. Orkestranın önünde Brecht perdesi çalışır ve hemen gerisinde dönüşen sahneleri izleyiciye gösterecek yüksekliktedir. Darağacı ve hapisane sahneleri için gelen dekor elemanları tekerlekli ve modülerdir. Oyun metni içinde; ilk sahneden itibaren dekordaki yazılı pankartların hangi cümle ile sofitodan ineceği, şarkı aralarında yukarıdan inen üç spotla birlikte orgun ve müzisyenlerin ne zaman aydınlatacağı, ikinci bölümde boş bir ahırda geçen evlilik sahnesinde oyuncuların kamyonla getirdikleri çalıntı eşyalarla mekânı oyun içinde kurdukları gibi notlar yer alır. Mobilyaların stil özellikleri oyunun eleştirisine uygun nitelikte sınıfsal tezatlıklar taşır. Peachum'un Dilenci Giyimevi sahnesindeki dilenci mankenlerinin abartılı anlatımı yoksul görünümünden kazanç sağlayan Peachum'un tutumunu yansıtır.



Resim 11: Berlin 1928 | **Resim 12:** Üç Kuruşluk Opera | **Resim:13:** Eskiz

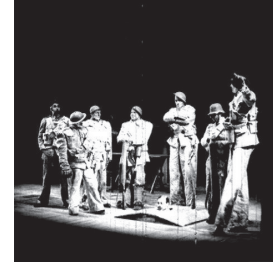
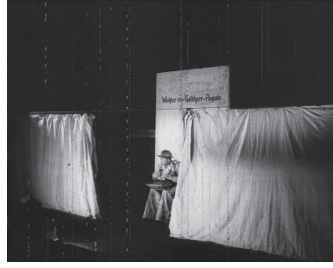
1930'da *Mahagonny Şehri'nin Yükselişi ve Düşüşü* Leipzig Theatre am Kurfürstendamm'da Weill, Neher ve Brecht birlikteliğiyle sahnelenir. Oyun yolsuzluğun ve fuhuşun kol gezdiği hayali tuzak kent Mahagonny'de geçer. Brecht burada kurduğu çarpık düzen ile kapitalizmin toplum üzerindeki etkisini ve Weimar Dönemi'nin altın çağını eleştirir. Sahne düzeni boks ringi şeklinde tasarlanır. Neher açısından sahne tasarımına yönelik bu anlayış ilk kez denenecektir. Oyuncuyu bir spor müsabakasını izler gibi diğer oyuncular da oyun alanının çevresinde durup oyunu izler halde olacaklardır. Metindeki bazı pasajlar oyuncuların taşıdığı pankartlarla sahnede yer alır. Brecht'in 1926'da yazdığı *İyi Spor Karşılaşmasının İlkeleri Tiyatroya Nasıl Uygulanır?* makalesi sahnelemede ring fikri için öncü düşüncelerdir.



Resim 14: Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü

1926'da Ebert ve 1928 Erich Engel Berlin Volksbühne'de sahnelenen *Adam Adamdır* oyununun üçüncü prodüksiyonu 1931'de Berlin Staatstheater'da Brecht tarafından sahnelenir. Tasarımı Neher gerçekleştirir. Oyun, müzikal tiyatroya geçişleri ve yeni nesnelcilik akımının yansımaları açısından önemlidir. 1931 yılında film yönetmeni Carl Koch'un yaptığı çekimde görüleceği üzere bu oyunla birlikte epik tiyatroya sahneleme unsurları kesin olarak oluşur. Konu, savaş sırasında İngiliz sömürgesi Hindistan'ın Kalküta şehrinde geçer. Evinden balık almak üzere yola çıkan sıradan bir kişi olan Galy Gay'in üç asker tarafından yolu kesilir. Askerler içki alabilmek için pagodadaki bağış kutusunu çalarken rahibin kurduğu tuzağa yakalanıp yara alan dördüncü arkadaşlarının yerine Galy

Gay'i geçirmek isterler. Askerlerin onu bu duruma ikna etme yöntemleri kişiyi hayır diyemeyen bir bireye dönüştürür.



Resim 15: eskiz | **Resim 16:** Adam Adamdır | **Resim 17:** 1931

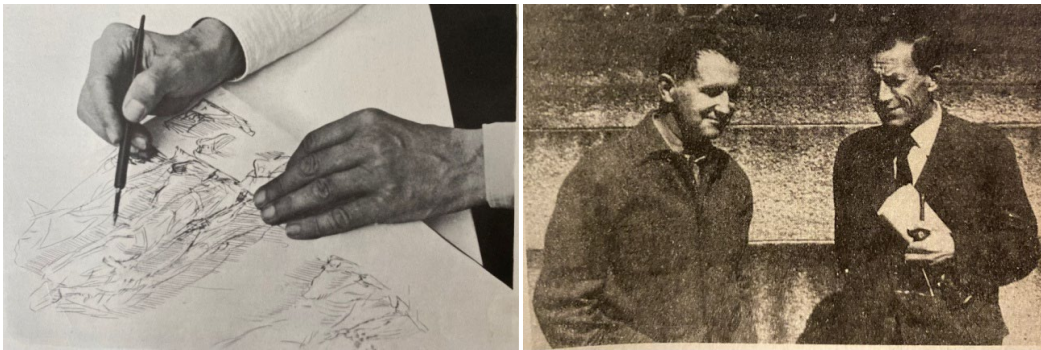
Sahne tasarımı bu dönüşüme eşlik edercesine oyun boyunca dönüştürülen dekor elemanları ile oluşturulur ve sahne değişimleri oyuncular tarafından kurulur. Örneğin pagoda olarak gelen yapının üzeri yırtılabilir kâğıt malzeme ile kaplıdır ve oyuncuların mekâna gizlice girişleri, çatısına çıkıp malzemeyi yırtarak içine atlamaları olarak gösterilir. Sahne boyunca kâğıdı yırtarak konstrüksiyonu çıplak bırakırlar. Sahnedeki mobilyalar birkaç işlevde kullanılır. Örneğin bar sahnesinde kullanılan ahşap masa yan çevrili olarak durduğunda rahibin yazı tahtası olur. Sofitoda asılı olan kısa perdeler oyuncu tarafından bir sopa ile indirilerek fil sahnesinde oyuncuların üzerine geçirilip büyük bir fil görünümünün oluşmasına hizmet eder. Sahne zemininde bulunan kapakların içine yerleşen oyuncular da zeminin ve sahne altının oyuna katılması yönünde dikkat çekicidir. Bir önemli unsur da sahne gerisine projeksiyon ile yansıtılan Neher'in çizimleri ve yazıdır. Asker kostümleri oyuncuları büyükten küçüğe algılayabileceğimiz bir rütbesellikte, oyuncuların ayaklarına taktıkları sırtıklar, ellerinde takma eller ve yüzlerindeki beyaz makyaj ile gestuslarını belirler. Sahnede 2 metre yüksekliğinde ön perde kullanılmış ve sahne geçişleri bu perde ile sağlanmıştır.

1929-31 yıllarında Brecht'in Lehrstück oyunlarına yoğunlaşması ve Neher'in bu süreçte daha çok Essen'de olup Carl Ebert'le tanışarak operaya yönelmesi ikisi arasında farklı yönlerde gidişin başlangıcı olur. Brecht Baden-Baden müzik festivali haftaları dâhilinde Öğreti Oyunlarını arka arkaya yazar ve sahneler. *Lindhberglerin Uçuşu*, *Anlaşmanın Önemi*, *Evet Diyen Hayır Diyen*, *Mezbahaların Kutsal Johannası*, *Önem*, *Kuraldışı* ve *Kural* bu süreçteki oyunları arasındadır ve tasarımları oldukça yalın ve işlevseldir. 1930-31 yılları arasında Maxim Gorki'nin romanı yola çıkarak yazdığı *Ana* oyunu 1932 yılında Theater am Schiffbauerdam Komödienhaus'ta sahnelenir. Oyun metal işçisi Pavel'in okuma yazma bilmeyen annesi Vlassova tarafından broşür dağıtmasına karşı çıkması ve oğlunu ve arkadaşlarını koruma içgüdüsü ile devrimci harekete çekilmesidir. 15 sahneden oluşan sahnelemenin tasarımı Caspar Neher'e aittir ve 1951 'de Berliner Ensemble'da tekrar buluşup aynı

oyunu çalışırlar. Sahnelemede esas olarak her yere taşınabilir dekor fikri benimsenir. Çoğunlukla yasaklanan ve yer değiştirerek oynanmak zorunda kalınan oyunun tasarımı bir projeksiyon perdesinin pek çok sahnenin çözümüne olanak tanıdığı bir mantıkla oldukça yalın bir şekilde kurgulanır. 1933 yılında yazdığı notlarında Brecht, epik sahnelemede mekân olgusunu şöyle açıklar;

“Ana'nın ilk gösterimi sırasında sahne tasarımında gerçek mekânlar yoktu; deyim yerindeyse, sahne tasarımının kendisi de olaylara karşı bir tutum takınmıştı, alıntı yapıyor, anlatıyor, geliştiriyor ve animsatıyordu. Mobilyalar, kapılar vb. dekor parçalarından vazgeçmek suretiyle oyuna katılan eşyalara yönelinmişti; yani olmamaları halinde eylemin ilerleyemeyeceği ya da başka türlü ilerleyeceği eşyalar seçilmişti. Çeşitli aralıklarla dikey olarak sahne tabanına monte edilmiş olan ve beyaz perdelerin takılı olduğu, bir insan boyundan yüksek birkaç demir borudan oluşan sabit bir sistem dekorda hızlı bir değişimi olanaklı kılıyordu. Bunların aralarında açılıp kapanabilen tahta kapılar vardı. Sahnenin gerisinde metinlerin ve belgesel görüntülerin yansıtıldığı büyük bir beyaz perde bulunuyor ve projeksiyonlar sahne boyunca kalıyordu; böylece beyaz perde aynı zamanda dekor özelliği de kazanmış oluyordu. Yani sahne alışılmış mekânları değil, metinlerin ve belgesel görüntülerin yardımıyla, olayların içinde geçtiği büyük zihni hareketleri gösteriyordu. Projeksiyonlar hiçbir biçimde tamamlayıcı özelliği olan basit, mekanik yan öğeler ya da izleyici için yardımcı öğeler değildi, tersine bir karşıtlık oluşturuyordu; bir yandan izleyicinin oyunla duygudaşlık kurmasını engelliyor, öte yandan da mekanik bir katılımı kesintiye uğratiyordu. Etkinin yerine ulaşmasına aracılık ediyordu. Böylece de sanat yapının organik bir parçası olmuş oluyordu” (Brecht, 1999: 327/28).

Epik Tiyatroda MekânYaratımı ve 'Sahne Kurucu' Caspar Neher'in Tasarım Anlayışı



Resim 18: Neher desen çiziyor | **Resim 19:** Brecht ve Neher

Brecht'in epik tiyatro kuramını oluşturmaya başladığı ilk dönemlerinden teorisinin yetkinleştiği olgunluk çağına dek benimsediği tiyatronun tanımı diyalektik tiyatrodur. 1920'lerin sonundan 1956'daki ölümüne kadar sahip olduğu Marksist dünya görüşü doğrultusunda ürettiği oyunlar ve

sahnelemelerde oyun içinde ortaya konan durumun yine oyun aracılığıyla “oluş” halini açığa çıkarır. Sahnelemeye ve metne yönelik bu tavır Marks’ın üretim ilişkileri dâhilinde tanımladığı yabancılaşma kavramına koşut olarak seyirci ve oyundaki eylemler üzerinden şekillenir. Seyirci, içinde olduğu anı ve sahnedeki gerçekliği oyunun gelişimi içinde tartışabildiği, anlatılan konuya bir hikâyeyi dinlercesine pasif bir konumda kapılmak yerine uyarılarak olguları sorguladığı bir yapı içindedir. Aynı zamanda oyunlarında çoğunlukla kullandığı tarihselleştirme, yine Marksist görüş doğrultusunda olayları neden, süreç ve sonuç bağlamında ortaya koyar. Karakterler, kapitalizm eleştirisine dayalı sınıfsal yapıları doğrultusunda gelişim göstererek ve çoğu zaman tarihsel bir perspektiften bugünü tartışırlar.

Epik tiyatro anlayışında ortaya koydukları kuram sahnelemenin tüm unsurlarını içerecek şekilde bütüncüldür. Caspar Neher bu gelişim içinde epik sahne tasarımını ortaya koyarken konuyu sahne tasarımcısının varlığı ve işlevine yönelik olarak da tartışır. Ona göre bu tartışma tasarımcının tanımının ve alanının sınırları ve çerçevesini belirlemek adına önemlidir. Neher 1920’lerde Brecht’te yazdığı bir mektupta sahne ressamı ve sahne tasarımcısının farkına yönelik şu açıklamayı yapar;

“Başka hiçbir dilde Bühnenbild de olduğu gibi, sahne ve resim bir araya gelmez başka bir dilde böyle bir kullanım yoktur. Sahne dekoru sahne resmine kıyasla daha kullanılabilir bir kavramdır. Scenography sahnedeki ihtiyaçların büyüklüğüne daha uygun bir tanımdır. Sahne tasarımcısı teriminin anlamı draughtsman yani teknik ressamdır. Sahne tasarımcısı tasarım yapar, resim yapmaz. Resim ve sahne kavramları birbirine zıttır belki bir tek balede kullanılabilir. Bir resim asla gerçekçi değildir fakat sahne gerçektir. Bu yüzden gerçekçi sahne resmi kavramı benim için hiçbir şey ifade etmiyor” (Willet, 1986: 75).

Almanca’da *Bühnenbild* sahne resmi, *Bühnenbauer* ise sahne kurucu anlamına gelir. Neher sahne tasarımındaki sahne ve görüntü kavramlarının bir aradalığını metafiziksel bir ilişki olarak ele alır. Sahne tasarımcısı resimden ziyade içinde mekân ve zamanın da olduğu soyut bir uzamı tasarlar. Sahne mimarisi gerçektir. Bu boşluğa yerleşen tasarım ise seyircinin hayal gücü ile de alımlanan tasarlanmış bir yerdir. Neher sahne tasarımcısı olarak sahnenin yapısal olarak süreç boyunca eylem ve zamanla birlikte hareket eden bir yere dönüşüyor olmasının gerektiği fikrini ortaca koyar. Oyun nasıl an be an oluşuyorsa sahne tasarımı da böyle bir süreci göstermelidir (Tretow, 1997).

Christoper Baugh’a göre epik sahneleme, yönetmen, dramaturg ve scenographın çalışma pratiklerini ve süreci merkeze alır. Epik sahne tasarımı anlayışına ilk kez bütünsel olarak yaklaştıkları ve bu açıdan bir dönüm noktası olan oyunları 1928’de Theater am Schiffbauerdamm’da sahnelenen Üç

Kuruşluk Opera'dır. Burada dekor tekstin içinde bir anlam katmanı olarak var olur. Bu pratiği hazırlayan diğer bir süreç de Brecht'in 1928 sonundan 1933 yılları arasında yazmaya yoğunlaştığı *Lehrstück/ Öğreti Oyunları*'dır. Bu oyunlarda seyirci ve oyun ilişkisi yeniden tanımlanır. Sahnedeki eylemlerin illüstrasyonlar olarak çizilip prova sürecinin diyalektik bir parçası olması fikri benimsenir. Bu anlayışta klasik sahne mimarisi ve prosenium arc (sahne önü çerçevesi) reddedilir. Seyirci düşünsel olarak eyleme dâhil edilir ve tıpkı aktörlerinden biri gibi aktif üretim sürecinin bir parçası olur. Sahne tasarımı ise tekstin birebir görsel bir tercümesi, metne uygun bir şekilde kompoze edilmiş bir çevre düzeni değil tasarımcı tarafından yorumlanmış seyirci tarafından yorumlanmaya açık hale getirilmiş açık bir biçimdir. Bu anlamda Neher metnin görsel yorumcusu ve sahnelemenin bir ortağı haline gelir (Baugh, 2010: 190).

Christine Tretow'un 1997'de Caspar Neher'in 100. yaşı dolayısıyla yapılan sempozyum için Helmut Gier ile hazırladığı *Zamanımızın En Büyük Sahne Kurucusu Caspar Neher* adlı kitapta Neher'in sahne tasarımı anlayışına detaylı ve kuramsal bir yaklaşımla bakılır. Neher sahnede oluşan mekânı yaratırken resim alanlarının yer aldığı yüzeylerin doluluğu ve geri kalan kısımdaki boşlukların birbirleriyle ilişkisini üç boyutlu ve hareketli bir resim düzlemi olarak görür. Neher'in resimsel yanının çok güçlü olması sahnede yarattığı yüzeyleri sahne boşluğunda değerlendirdiği boşluk ve doluluk ilkelerine göre kompoze etmesi ve tıpkı Paul Klee'nin resimlerinde görülen mekânlar gibi bir espas yaratır. Diğer yandan onun açısından sahnede bırakılan boşluklar oyuncunun eylemi için gereklidir. Bu da mekânda resimsel bir kompozisyon olarak algılanan oyun alanını sabit, önceden yerleri belirlenmiş bir "dekor" olma halinden kurtarır. Böylece dramatik ve mekânsal anlamların eylemle birlikte tasarlanması ve birden çok anlam üretebilen göstergelere dönüşmesi sağlanır.

"Caspar Neher 'zaman' terimiyle, iki boyutlu yüzey ve üç boyutlu uzayın yanı sıra dördüncü boyutu da mekânsal değerlendirmelerine dâhil eder. Yüzey, mekân ve zaman birlikte 'dramatik mekân' olarak sahne tasarımını oluşturur. Neher için zaman bir biçimdir" (Tretow, 1997).

Neher'in prova sürecinde geliştirdiği sahnedeki eylemle yol alarak tasarımı ortaya koyma özelliği aslında dramatik aksiyonun oyun boyunca yaratımına koşut olarak ortaya konan mekân araştırmalarıdır. Burada daha önce çağdaşları tarafından denenen biçimsel soyutlamaların ve form arayışlarının aksine Neher'in mekânları, sahnedeki ihtiyacın belirlediği ölçüde ortaya çıkar. Bu sayede sahne tasarımcısı, sahnelemenin yaratıcı ortağı olur. Neher'e göre mekânın yönetimi cisimlerin birbirleri arasındaki ilişkilerinin ve yer değiştirmelerinin belirlenmesidir. Bu noktada sahnedeki yerleşim de rejije bağlı olarak tasarlanır. Mekânın yaratımı zamanı temsil eden hareket ile değerlendirildiğinde sahne tasarımı yalnızca mimari ya da heykelsi bir ifade biçimi olmaktan

çıkarak dramaturjik gerekçeleri konmuş ve göstergeleri seyircinin okumasına açık bırakılarak tamamlanabilecek bir uzam estetiği halini alır. Brecht'in Neher'le ilgili açıklamalarında üzerinde durduğu ayrıcalık bu açıdan çok önemlidir;

"Arkadaşımız tasarımlarında hep "insanlardan" hareket eder insanların ne yaptıklarına, insanların başına nelerin geldiğine" bakar. Fon ve çevreleriyle bir dekor yapmaz o, içinde insanların yaşadığı bir çevre yapar. Sahne dekorcularının işi olan başka her şeyi de bir çırpıda hallediverir" (Brecht, 1994: 94).

Neher'in üzerinde durduğu bir başka konu da sahnedeki "gerçeklik" kavramıdır. Gerçeklik algısını bir yanılsama ve inandırıcılık olarak uygulayan Wagneryen sahnelemenin aksine sahne tasarımcısının düşünme biçiminin iki boyutlu değil üç boyutlu ve kavramsal bir algılama ve çözümleme şekli olduğunu savunur. Tasarımcı aynı zamanda sahneye konan her şeyin sahnede olma nedenini ve işlevini kurgular. Sahne tasarımcısının buhar makinesinin hangi düğme ile açılıp nasıl çalıştığını bilmesini gerektiren nedenleri sorgulamak üzere bir refleksi vardır. Bunun için bir mühendis gibi makinenin tüm iç sistemini tasarlaması değil sahnede kullanılacak yeni makinenin mucidi olması gerekir.

"...buhar makinesinin nasıl yapıldığını değil, nasıl çalıştığını (ki sizin için gerçeklik budur) nasıl çalışmaya başlatıldığını, buharını nasıl saldırdığı, biyelini nasıl hareket ettirdiğini öğrenmelidir. Bugünlerde gerçekliğe çok az dikkat gösteriliyor. Bizim sahneye koyduğumuz nesnelere ne kadar gerçek olurlarsa olsunlar eğer ki sahnede bir işlevleri yoksa ve aktörler tarafından kullanılmıyorlarsa o nesnelere ölüdür. Bizim çevreye dair çalışmamız gerekir. Bu sayede atmosferi yaşanır ve gerçek kılabiliriz. Nesnelere kullanımı onu kullanan kişi tarafından her seferinde farklı bir işlev kazanır. Dolayısıyla tasarımda kullanıma yönelik sloganlar ve sabit paternler yaratmak nesnelere işlevselliğine yönelik olarak insanları yanlış yönlendirir. Belki sadece telgraf direği ve pantolon düğmesi kadar gösterse dahi yeterlidir" (Willet, 1986: 76).

Neher ve Brecht'in yaptıkları oyunların çalışma süreçlerinin en önemli basamağı provalar boyunca oluşan eskizlerdir. Brecht çoğu zaman sahneye çıkmadan prova öncesi sahnelemeye dair kesin kararların alınmadığını ve Neher'in onlara getirdiği eskizlerdeki fikirlerle prova boyunca yol aldıklarını söyler. Aynı durum Neher içinde geçerlidir. O da parça adını verdikleri teksti okuduktan sonra ne yapacağını prova sürecinin belirlediğini anlatır ve provalarda gelişen eylemleri görmedikçe asla dekorun nasıl olacağını ekibe ya da yönetmene söylemez. Bazı prova anekdotlarında Neher'in çizimini yapmadığı sahnelerin provasının alınmadığına ya da tasarımcı provada bulunamamışsa o gün çalışmanın iptal olduğundan söz edilir (Bough, 2010: 195).

“İyi bir sahne kurucu, deneysel olarak yavaş ilerler. Oyunun dikkatli bir okuması ve tiyatronun diğer üyeleriyle kapsamlı bir tartışma temelinde, özellikle oyunun ve söz konusu performansın özel sosyal amacını belirten bir hipotez onun için yararlıdır. Ancak temel konumu mümkün olduğunca genel ve esnek olmalıdır. Oyuncuların prova sonuçlarına karşı onları sürekli kontrol eder. Ona göre oyuncuların istek ve niyetleri temel buluş kaynaklarıdır” (Brauneck, 1984: 290).

Tabii ki prova başlangıcını metnin birkaç kez okunarak oyunun neyi neden anlatılacağı tüm ekiple tartışılır ve ardından prova süreci metnin nasıl aktarılacağı ile ilgilidir. Örneğin kâğıt üzerine mürekkeple bir pencere çizer ve buradan atlamakta olan bir kadın görülür. Ne perspektif ne duvar ne de mekân söz konusudur çizimde çünkü Neher için öncelikli olan eylemdir. Oyun kişilerinin kostümü ya da karakteri ön planda tutulmaksızın eylemleriyle kâğıt üzerinde araştırılması ve buradan doğan fikirler rejije yönelik tasarımlara dönüşür. Neher’le çalışan birçok yönetmen bu çizimleri bir reji şablonu olarak kullanır. Bu şekilde geliştirdikleri eskiz süreci bir yanıyla da yeni bir bakışla tekst oluşturma biçimi üzerine bir laboratuvar çalışmasıdır.

Epik sahnelemede kullanılan malzemeler işlevlerini aksiyonla birlikte kazanır. Bu yüzden her materyal provalarda denenmeli ve malzemeye olan ihtiyacı prova süreci belirlemelidir. Dekor elemanlarının varlığı, sahneye nasıl gelip nasıl konumlanacakları bütünsel bir sahneleme mantığı dâhilindedir. Neher çoğu zaman provalarda bir sandalyeyi dahi sahneye öyle itina ile yerleştirir ki tüm ekip için o yer kanıksanır. Ya da iskemlenin bacaklarını metnin içeriğine hizmet edecek şekilde normalden daha kısa tutarak oyuncunun beden dilinde ve formunda değişiklik yaratır. Tüm sahne düzenlemesi ve seçimler seyirciye sahnede bir “oyun kurulduğu” bilgisini hatırlatır (Einem ve Melchinger, 1952: 138).

“(1918 yılından itibaren Brecht olağanüstü bir ressam ve sahne tasarımcısı olan eski okul arkadaşı Caspar Neher ile çalışmıştır). Böylece sahne tasarımları kökten bir değişime uğrar ve geleneksel hazır yapılar yerine, ilerleyen ve işlevleri adına aktif bir yorum gerektiren yapılar haline gelir. Kullanılan sahne eşyaları gerçekçi birer fon olarak değil, üzerinde rol yapılacak nesnelere orada bulunur. Her oyun kendi özel önemini ortaya çıkarmak için, kendi özel sahne tasarımına gerek duyar”(Wright, 1989: 43).

Tasarımlarının birincil özelliği insana yönelik oluşudur. Bu yüzden fon perdeleri kullanmaz. Kişi o mekânın içinde yaşar ve hatta tasarım bu dekorları üretenlerden izler taşır. Neher sahne için üretilen her malzemenin realizasyon aşamasında mutlaka atölyede bulunur. (Berlau vd., 1967:164). Marangozhanede dekorun ve aksesuarların üretiminde çalışır. Mekâna yönelik boyamaları ise oldukça artistik, şiirsel ve suluboya tadındadır ve hiçbir zaman tam olarak bitmiş görünmez. Tıpkı

oyun boyunca sürecin devam ettiğini vurgular gibi... Dekorları gerçeği olduğu gibi yansıtır ve en ufak bir ayrıntı konusunda da oldukça titizlenir.

Sabit bir bakış açısı ile karşılaştırılan dekorlar devrimin doğasına aykırı olur. Epik anlayışta dekorlar hareketlidir ve yer değiştirir. Bunun için yan sahneler, soffito, zemin kapakları işlevsel halde mekânı kurmaya yönelik olarak çalışır. Benzer şekilde malzeme seçimi de önemlidir. Nesnelerin iki yüzü de aynı derecede görünürdür. Kartonun kumaş ahşabın demir gibi gösterilmesi yerine mümkün olduğunca gerçek malzemeler kullanılmalıdır. Metnin sahnelere ayrılmış epizodik yapısı parçalardan oluşan ve her bir parçanın kendi içinde bir bütün arz ettiği bir izlek dâhilinde gelişir. Bu yapıdan ötürü de sahne değişimi teknik olarak hızlı ve görünür bir şekilde yapılır. Sahnedeki tüm aksiyonun organizasyonu tasarımın bir parçasıdır. Seyircinin göreceği şekilde konumlanan ışık elemanları, oyuncunun müdahalesi ile değişen dekor elemanları, projeksiyonla sahne perdesine yansıtılan mekân çizimleri ve yazılar, birden çok işlevle kullanılan nesnelere, seyirci önünde giyilip çıkarılan kostümler, aksesuarlar, orkestranın sahnede yer alması dâhil sahnede bulunan her şey oluşum halinde ve tasarlanmış bir devrimin parçasıdır.

Epik sahnelemede sahnede projeksiyon kullanımı Piscator ile gelişmiştir ve işlevi belgesel niteliktedir. Neher'in kullandığı şekilde görüntü aracılığıyla tekstin bir yabancılaştırma unsuru olarak görselleştirilmesi daha önce denenmemiş bir durumdur. Bu sayede açıklama ve sahne geçiş cümlelerinin yansıtılmasıyla mekân edebileşir. Sahnede anlatılan durumun gerçekliğiyle eşzamanlı projekte edilen metnin veya çizimin seyircide yarattığı çelişki yabancılaşma unsuru olarak düşünülür (Tretow, 1997).

"Brecht Üç Kuruşluk Opera'nın hazırlık çalışmalarında alınan notlarda sahne değişim tekniğini şöyle ifade eder; Sahne ağız açıklığı boyunca gerilen görünür çelik teller üzerinde uzanan alçak beyaz perdeler üzerine olayların başlıklarını yansıtacaksınız. Ve lütfen perdemi yarı yükseklikte yapın, sahneyi kesmeyin. İzleyici geriye yaslanarak yoğun hazırlıkların farkına varsın. Metalik bir ay sallanarak geliyor. Kiremit bir çatı taşıyor. Çok fazla gösterme ama bir şeyler de göster. Ve bunun sihir değil, bir çalışma olduğunun gözlemlenmesine izin verin dostlarım" (Willett,1974:161).

Sonuç

Brecht'in yaşamı boyunca çalıştığı tasarımcıların ilki ve en uzun süreli bir arada olduğu kişi Caspar Neher'dir. Yaratım sürecinde geliştirdikleri epik tiyatro metodolojisi ile yirminci yüzyıl tiyatro tarihinde yönetmen ve tasarımcı ilişkisine yepyeni bir yaklaşım ve bakış açısı getirmişlerdir. Caspar Neher birlikte ürettikleri oyunlar için 500'ün üzerinde sahne çizimi yapmıştır. Neher'in sahne

tasarımına yaklaşımını öğrenebildiğimiz yazılı kaynakların çoğunluğu Brecht'in notlarında, mektuplarında ve kendi kuramsal metinlerinde yer alır.

Metnin yazımı ve sahneleme arasında köprü oluşturan prova döneminde geliştirdikleri yaratıcı süreç yeni bir çalışma metodunun da örneği olur. Bir oyunun sahneleme sürecinde tasarımcının metne yaklaşımı yazar ve yönetmenle kurduğu iletişimle başlar ve oyuncular, dramaturg, teknik ve uygulamacı ekiplerle birleşerek ortak bir yaratıma ve ortak bir dile dönüşür. Brecht ve Neher birlikteliğinin gelişimine bakılarak bir tiyatro üretiminin kolektif bir çalışma olduğu ve metne sahneleme aşamasında yeniden yaratılan bir olgu olarak bakıldığında tıpkı oyunculuk ve yazım tarzının bütünselliği gibi sahne estetiğinin de diğer unsurlarla birlikte yürütülme prensibini benimseyen bir çalışma yöntemi sonucu çıkmaktadır. Neher ve Brecht'in ortaklığı sahneleme kuramının yalnızca yazar, oyuncu ya da yönetmene bağlı kalarak gelişen bir olgu değil sahne tasarımının da sahnelemeye yönelik plastik, felsefi ve kuramsal bir bakış açısı getirerek bir saç ayağı oluşturduğuna dair güçlü bir örnek oluşturmaktadır.

Bu incelemede yeni bir çalışma metodu öneren epik tiyatro anlayışının teorik alt yapısını tasarımcının üretimi çerçevesinde ele alarak bir sahnelemede estetik koşulları belirleyen unsurların kuramsal bir zemine dayandığını ve bu zeminin tarihsel ve sanatsal bir arka plana bağlı olarak gelişim gösterdiği vurgulanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Baugh, Christopher (2010). "Brecht and Stage Design, The Bühnenbildner and the Bühnenbauer". (Ed. Jane Collins, Andrew Nisbet). Theatre And Performance Design. London and Newyork: Routledge, s.188-203.
- Berkday A. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Berlau, R. Brecht B., Hubalek C., Palitzsch P., Rüllicke K. (1967). *Theatrearbeit, Henschelverlag Kunts Und Gsellshaft*. Berlin.
- Brauneck, M. (1984). *Theather im 20. Jahrhundert*. Berlin: Rowohlt.
- Brecht, B. (1968). *Baal. Der Böse Baal der Asozile Texte, Varianten, Materialien*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, B. (1980). *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*. (Çev. Ahmet Cemal, Kayahan Güven). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Brecht, B. (1982). *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1997). *Bütün Oyunları Cilt 4*. (Çev. Yılmaz Onay, Ayşe Selen). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (2013). *Bütün Oyunları-1*. (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, B. (2013). *Bütün Oyunları-2*. (Çev. Yalçın Baykul, Yılmaz Onay, Yücel Erten). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bronnen, A. (1994). *Brecht'li Günler*. (Çev. Ayşe Selen). İstanbul: Mitos Yayınları.
- Einem, G. ve Melchinger, S. (1966). *Caspar Neher Bühne und bildende Kusnt im 20. Jahrhundert*. Hannover: Friedrich Verlag.
- Harrison, C. ve Wood, P. (1999). *Art in Theory 1900-1990*. USA: Blackwell Publishers.
- Jane, C. ve Nisbet A. (2010). *Theather and Performance Design A Reader in Scenography*. London and Newyork: Routledge Taylor&Francis Group.
- Kesting, M. (1985). *Brecht*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Kesting, M. (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Adam Yayınları.
- Marx, K. (2007). *Yabancılaşma*. (Der. Barışta Erdost). Ankara: Sol Yayınları.
- Mayer H. (1998). *Brecht'i Anımsamak*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Michalski S. (2003). *New Objectivity, Neue Sachlichkeit-Painting in Germany in the 1920s*. Köln: Taschen.
- Nutku, Ö. (2015). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Oflas, M. (2008). *Dada Manifestoları*. İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.

Parker, S. (2015). *Bertolt Brecht a literary life*. Elde edilme tarihi: 21 Haziran 2022.

<https://colab.research.google.com/drive/1ZTiFPOQxWCblgQRWUPXnHTuvtvkbas6?usp=sharing>

Piscator E. (2012). *Politik Tiyatro*. (Çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Reißmann, B. (t.y.). *Max Reinhardt*. Stadtmuseum Berlin. Elde edilme tarihi: 1 Mayıs 2023.

<https://www.stadtmuseum.de/en/article/max-reinhardt>

Richard, L. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rischieter, H. (1968). *Brecht I*. Hannover: Friedrich Verlag Velber.

Salihoğlu, H. (1993). *Alman Kültür Tarihi*. Ankara: İmge Yayınevi.

Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tretow, C. (1997, 12 Nisan). 'Geschaffter Blick' und 'Innere Schau' Grundlagen und Entwicklung der Neherischen Bühne. *Caspar Neher Der grobte Bühnenbauer Unserer Zeit*. Elde edilme tarihi: 12 Haziran 2023.

<https://vdoc.pub/download/caspar-neher-der-grte-bhnenbauer-unserer-zeit-1141897-augsburg-a-3061962-wien-m5fp7th7qsk0>

Willet, J. (2022,16 Temmuz). *Rusya-Almanya: devrim sonrasında sanat ve modernizm (sanat ve devrim III)*. (Çev. Akın Terzi). e-skop. Elde edilme tarihi: 15 Mayıs 2023.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/rusya-almanya-devrim-sonrasinda-sanat-ve-modernizm-sanat-ve-devrim-iii/6417>

Willet, J. (1974). *Brecht on Theatre*. London: Methuen.

Willet, J. (1986). *Caspar Neher Brecht Designer*. London: Methuen.

Willet, J. (1986). *The Theatre of Bertolt Brecht*. London: Methuen.

Wright, E. (1989). *Postmodern Brecht*. (Çev. Ayşegül Bahçivan) Ankara: Dost Kitabevi.

Görsel Kaynakça

Resim 1: Cemal, Ahmet, 1987: 11, "Brecht", Gergedan Dergisi/ Fotobiyografi Dizisi 3

Resim 2: Cemal, Ahmet, 1987: 10, "Brecht", Gergedan Dergisi/ Fotobiyografi Dizisi 3

Resim 3: EINEM Gottfried von, MELCHINGER Siegfried, 1966: 39, "Caspar Neher Bühne und bildende Kusnt im 20. Jahrhundert" Friedrich Verlag

Resim 4: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/12/otto-reigbert-y-el-espacio-escenico-expresionista/>

Resim 5: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/heute-vor-100-jahren-wurden-bertolt-brechts-trommeln-in-der-nacht-uraufgefuehrt-18349354.html>

Resim 6: WILLET, John, 1986:22, "The Theatre of Bertolt Brecht", Methuen

Resim 7: WILLET, John,1986:100, "Caspar Neher Brecht Designer", Methuen

Resim 8: EINEM Gottfried von, MELCHINGER Siegfried, 1966: 4, "Caspar Neher Bühne und bildende Kusnt im 20. Jahrhundert" Friedrich Verlag

Resim 9: EINEM Gottfried von, MELCHINGER Siegfried, 1966: IV, "Caspar Neher Bühne und bildende Kusnt im 20. Jahrhundert" Friedrich Verlag

Resim 10: EINEM Gottfried von, MELCHINGER Siegfried, 1966: 91, "Caspar Neher Bühne und bildende Kusnt im 20. Jahrhundert" Friedrich Verlag

Resim 11: JANE Collins, NISBET Andrew, 2010:190, "Theather and Performance Design a Reader in Scenography" Routledge Taylor&Francis Group

Resim 12: WILLET, John, 1986: 103, "Caspar Neher Brecht Designer", Methuen

Resim 13: EINEM Gottfried von, MELCHINGER Siegfried, 1966: 101, "Caspar Neher Bühne und bildende Kusnt im 20. Jahrhundert" Friedrich Verlag

Resim 14: <https://www.kwf.org/works/mahagonny-songspiel/>

Resim 15: EINEM Gottfried von, MELCHINGER Siegfried, 1966: VIII, "Caspar Neher Bühne und bildende Kusnt im 20. Jahrhundert" Friedrich Verlag

Resim 16: <https://worldscinema.org/2021/10/mann-ist-mann-1931/>

Resim 17: <https://buysellcommunity.com/item/gffsnuaa>

Resim 18: EINEM Gottfried von, MELCHINGER Siegfried, 1966: 133, "Caspar Neher Bühne und bildende Kusnt im 20. Jahrhundert" Friedrich Verlag

Resim 19: ONAY, Yılmaz, 1985: 187, "Brecht'le Yaşamak, Çalışma Günlüğü", Broy Yayınları

Sanat Eyleminin Terapötik Yönü ve Kavramsal Sanata Yansımaları

Gönderim Tarihi: 28.04.2023 – Kabul Tarihi: 15.06.2023

Doç. Dr. Yasemin Tanrıverdi

İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

yasem.t5@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6869-4454

Özet

İnsanoğlunun varoluşu ile birlikte ortaya çıkan, gelişen sanat olgusu geçmişten bugüne insanın tarihsel süreçleri ile ilgili bir takım bilgi aktarımına da vesile olmuştur. Bireyler kimi zaman bilinçli, kimi zaman da farkında olmadan kendilerinin ve içinde buldukları toplumun ruhsal durumunu sanat yoluyla dışa vurmuş ve gelecek nesillere aktarabilmiştir. Günümüzde düşünürlerin sanat konusunda farklı tanımlamaları olsa da sanatın bir ruhsal sağaltım aracı olarak işlev görebildiği gözlemlenebilmektedir.

Sanatın insan ruhunu iyileştirme işlevi çeşitli araçlarla (kil, kâğıt, boya, müzik veya hareket) zihindeki imgele- rin dışa vurulması yoluyla gerçekleşir. Sanatın birçok alanında gördüğümüz gibi sanatçı kimi zaman sanat yo- luyla kendi sağaltımını gerçekleştirirken, kimi zaman da kendi sanatı aracılığı ile çevresine dokunur. İnsanoğlu düşünme yetisine ve bu yolla yaratma yeteneğine muktedir olan tek canlı türüdür. Sanat, ruhu güçlendirir, ruh ile birlikte bedensel iyileşme yoluyla insanoğlunun ölüme karşı olan acizliği yaşama tutunma gücü verir.

Bu çalışmada, insanın kendini tanıma kavrama sürecinde sanatın nasıl bir köprü görevi gördüğüne ve sanatın iç dünyamız ile dış dünyayla uyum sağlamak için nasıl bir araç olduğuna dair incelemede bulunmaktadır. Bu nedenle, sanatın terapötik yönü sanatçıların çalışmalarından örneklerle incelenmiş, psikoterapistler, sanatçılar, filozoflar ve akademisyenlerin araştırmalarına ve çalışmalarına yer verilerek, sanatçılar ve kişiler üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Bu çalışmanın örneklendirmeleri kavramsal sanat çalışan sanatçıların eserleri ile sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Terapöti, Sanat, Performans

Therapeutic Aspects of Art Action and Its Reflections to Conceptual Art

Sending Date: 28.04.2023 – Acceptance Date: 15.06.2023

Doç. Dr. Yasemin Tanrıverdi

Istanbul Medeniyet University Faculty of Art, Design and Architecture

yasem.t5@gmail.com, **ORCID:** 0000-0002-6869-4454

Abstract

The phenomenon of art, which emerged and evolved alongside the existence of humanity, has also been instrumental in the transfer of some information about human societal processes from past to present. Individuals, sometimes consciously, sometimes unconsciously, have expressed the mental state of themselves and the society they live in through art and have been able to transfer them to future generations. Today, although contemporary thinkers have different definitions about art, it can be observed that art can function as a therapeutic tool for the human psyche.

The function of art to heal the human spirit is realized through the expression of images in the mind with various means (clay, paper, paint, music or movement). As we see in many areas of art, the artists sometimes performs his own healing through art, and sometimes touches his environment through his own art. The human being is the only living species that has the ability to think and to create in this way. Art can be used as a tool to harmonize our inner world with the outer world. Art strengthens the soul, gives the strength to hold on to life, the helplessness of human beings against death, through bodily healing along with the soul.

In this study, it is examined how art acts as a bridge in the process of self-knowledge and how art is a tool to harmonize with our inner world and outer world. For this reason, the therapeutic aspect of art was examined with examples from the works of artists, and its effects on artists and people were investigated by giving place to the researches and studies of psychotherapists, artists, philosophers and academicians. The examples of this study are limited to the works of artists working on conceptual art.

Keywords: Therapeutic, Art, Performance

GİRİŞ

Davranışsal ve sözel tedaviler tıp tarihinin en eski yöntemleridir. Sanat terapisinin yönelim alanı söz öncesi dönemdir. Söz ile ifade edilemeyen duygu, resim veya kil aracılığı ile imgesel bir ifade yöntemine dönüşebilmektedir. *“Sanat terapisinin merkezinde içselleştirilmiş benlik ve nesne temsiline yönlendirilmiş ilke dürtülerin ve fantezilerin sanatsal öğelerle somut formlara çevrilmesi yatar”* (Göktepe, 2015:23). Buradan yola çıkarak, kelimelerle ifade edemediğimiz bazı duyguları çizim yoluyla zihinde oluşan imgenin dışavurumu sağlanabilir. Sanat terapisi, temelleri antik çağa kadar uzanan, izlerine sanat tarihi kitaplarında rastladığımız evrensel bir terapi yöntemidir. Mağara duvarlarına resim çizmek, kap-kacaklar üzerine desen yapmak, ölüleri anma törenleri için çamurdan veya ahşaptan maskeler yapmak gibi sanatın birçok alanıyla ilgili farklı izlere rastlanmaktadır. Sanatla terapinin alanı, hastanın tedavisi için ruhun gerçekliğinin biçim ve çizgilerle yansımalarını incelerken, sanat düşünsel temelle ilgilenir.

Sanat yoluyla insan iç dünyasını anlamlandırma çabası içerisinde ve kendinde var olan psikolojik süreçleri dışı vurarak çözümlene yoluna gider. Bu durum kişide “boşalma” yani “katharsis” durumu yaratır. Tunalı, Grek Estetik adlı kitabında, Aristoteles’in sanatı ahlaki bir katharsis olarak gördüğünden bahseder. Sanatların amacı ona göre ahlaki bir arınmadır. Ona göre, *“mimesis, sanatçının sahip olduğu ve gerçekleştirdiği bir etkinliktir. Ama, her sanat olayı zorunlu olarak iki yanlıdır, sanatçı etkinliğine eğer mimetik objeyi, sanat eserini kavrayan süje’de meydana gelen bir etkinlik katılırsa, sanat olayı bütünüyle meydana gelir”* (Tunalı, 1983:114). Sanat, moral bir değer belirlemektedir; estetik bir kaygı gütmemektedir. Katharsis süreci ile birlikte duygular nesneleşmektedir. Sanatın bu sürecinde meydana gelen nesnel dışavurum estetik hazzın doyurulmasından ziyade ruhun arınması, temizlenmesi yolu ile gerçekleşmektedir. Acımak, korkmak, heyecanlanmak gibi bazı duygular kişide derin izler yaratmaktadır. Her insan farklı ölçülerde bazı duyguların etkisi altında kalır. Etkilenmenin derecesi önemli değildir. Katharsis ruhtaki bu duygu boşalmasına sebep olmaktadır. Ruhta yaşanan bu temizlenme, iyileşmelere neden olur, bu da kişiye haz verir. Müzik de aynı şekilde böyle bir boşalma sebep olabilir, o da bir arınma yaşatabilir. Bu sebeplerle müzik de tedavide kullanılan bir araç olmuştur.

1. SANAT VE SANAT TERAPİSİNİN TARİHÇESİ

Sanatla tedavi yönteminin izleri antikçağa kadar gitmektedir. 1879 yılında İspanya’nın Santillana del Mar yakınında yer alan Altamira mağarasında ilk duvar resimlerine rastlanmıştır. Bu mağara tarih öncesinden kalma duvar resimleriyle bilinmektedir (Alonso, L. P., 2015). Mağarada renkli büyük hayvan ve daha çok bizon figürlerinin yer aldığı görülmektedir. Avcılıkla uğraşan halk, av öncesinde avların bereketli geçmesi niyetiyle mağaranın ulaşılmaması zor yerlerine hayvan resimleri

çizerek kendi inançlarına göre av büyüü gerçekleştirmektedirler. Çizimine rastlanan hayvan figürleri canlı renklere sahip, avlanması güç olan hayvanlardır. Çizimleri gerçekleştiren kişilerin bu hayvanları önceden iyi gözlemleyip analizini yaptığı çizimler ve hayvanların hareketlerinden anlaşılmaktadır.



Resim 1: Duvar Resmi, Altamira Mağarası, M.Ö. 16000-9000

Yaratma Cesareti adlı kitabında, Rollo May, *“İnsan olmanın, ayırt edici özneliği; onun, evrimin yakıcı koşuşturması içinde bir an için durup, Altamira ya da Lascaux’daki mağara duvarlarına bizi hâlâ hayranlık ve huşû içinde şaşkınlığa düşüren şu kahverengi kırmızı geyik ve bizonları resmetmesi değil mi? Bizzat güzelliğin kavranışının, doğruya giden bir yol olduğunu düşünün; ‘zerâfet’in fizikçilerin buluşlarını kullandıkları anlatmada kullandıkları anlamda Nihai gerçekliğin bir anahtarı olduğunu; Joyce’un, sanatçının ‘soyunun yaratılmamış vicdanı’nı yarattığını söylerken doğruyu söylediğini düşünün”* (May, 1975:35) demiştir. Sanatın insan ruhunu iyileştirici özelliği antik çağlardan bu yana keşfedilmiş, gelişerek devam etmiştir. O dönemde sadece resim değil dansın da etkili bir tedavi yöntemi olduğu Mısır papirüslerinde görülmektedir. *Antik Yunanda da müzik ile tedavi; Çin’de gong sesi ile kötü enerjilerin gittiğine inanılması şaşırtıcı değildir* (Acar ve Düzakın, 2017:7). Toplumlar uzun yıllardır sanatla tedavinin farklı yollarını bulmuş, günlük hayat içerisinde de bir yaşam biçimine dönüştürmüşlerdir.

Sanat terapisinin ilk ortaya çıkışı 1940’lı yıllara dayanmaktadır ve profesyonelleşmesi 1960’larda başlamıştır. Sanat terapisi ilk izlerine, II. Dünya Savaşı döneminde, iyileştirme amacıyla İngiltere’de görülmüştür. Terim olarak sanatçı Adrian Hill, 1942 yılında, tüberküloz hastalarıyla birlikte yaptığı çalışmayı tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Savaş ardından 1940’larda başlayıp 50’li yıllarda özellikle insanlara rehabilitasyon yapmak amacı ile sanat terapisi dönemin ihtiyaçlarını karşılamak adına bir sağaltım yöntemi olmaktan ziyade, sözsözsel terapi aracılığı ile iletişime geçemedikleri hastalarda sanatla terapi bir yöntem olarak kullanılmıştır. Hill, resim yapmanın, hastaların vakit geçirmelerini sağlamanın yanı sıra, travma ve anksiyetelerini ifade etmelerini sağladığını fark etmiştir (Demir, 2017: 577). Sanat terapisinin süreci, kendini fark etmeyi ve kendi

varlığını ortaya koymayı sağlamaktadır. Kişi duygu, düşünce ve davranış şekilleriyle, insanlarla ilişkisinde bir yabancılaşma sürecine girmektedir. Çünkü kendine dönme süreci alışlagelen ilişki modelinin dışına çıkmayı gerektirmektedir. Bu durum, dışı çok dönük insanları tam tersi bir duruma sürüklemektedir; kişi kendi iç dünyasına daha çok döndüğü için sessizleşme, içine kapanma yoluna gidebilir. İnsanın iç dünyasını, yani kendini tanıma süreci, önceden hesaplanabilen kesin bir sonuca ulaşmaya bilir. Bu durum bizi daha önce tanıdığımız yolların dışına çıkartıp yeni bir yol deneyimlememize neden olmuştur. Bu beklenmedik sonuç kişiyi sürprizlerle karşılaştırdığı için aynı zamanda riskli bir süreci içerisinde barındırmaktadır. Sanat terapisinde, yaratıcının süreç yolu ile ortaya çıkarttığı eseri anlamlandırma yoluna gidilir. Bilinçdışı kavramlarının çözümlenmesi yönteminin çıkışı Freud ve Jung'a gider. Bu yöntemle dile gelemeyen duygular semboller ve imgeler yolu ile ifade bulur. Bu dışavurumcu ifade yöntemine plastik sanatların, resim, heykel, enstalasyon gibi birçok alanında rastlanmaktadır. Terapötik sanat süreci, kişinin kendi fikirleri, yaratımları, sanatsal üretim süreçleri doğrultusunda kendini ifade etme, geliştirme amacıyla kendinden kendine yapılan bir keşif yolculuğudur. Bu sağaltım süreci kişinin öz benliğinin keşfi ile birlikte yaratım kapılarının açılmasını sağlamaktadır. Beyin mekanizması kendini güvende hissettiği zaman terapötik sanat süreci de başlamış olur. Böylelikle bir boşalma yani katharsis yaşanmış olur. Kişinin travmalar ile yüzleşmesi genelde zorlayıcı bir süreçtir. Bu zorlayıcı süreçte imgeler devreye girer, bu imgeler süreci tetikler ve zorlar. Kişinin öz sağaltım süreci ancak kendi çabasıyla mümkün olmaktadır. Dışarıdan bir müdahale edilememektedir. Çıkan imgelerin yorumlanması zaman içinde anlama kavuşur, bu nedenle bu imgeleri yorumlayıp sonuca varmak tehlikeli ve zor bir süreçtir. İmgelerin asıl anlamına ulaşıldığı zaman onları yorumlamak ve anlamak mümkün olmaktadır. Bu imgeler çok tanıdık, evrensel gibi görünse de aslında kişiye özeldir. Kişi geçmişle şimdiki sentezlediği için imgeleri yorumlamak zorlaşır, bu nedenle imgenin asıl anlamına terapi yoluyla ulaşılmaya çalışılmaktadır (Filiz, 2016: 169-183).

Sanatçılar, imgeleri kullanarak, zihinlerinde tekrardan kurgulayarak oluş sürecini gerçekleştirmektedirler; böylelikle meydana çıkan yapıt artık yeni bir imgenin temsilcisi durumundadır. Bir sanat yapıtını anlayabilmek için kullanılan imge veya semboller tam olarak kavramak gerekmektedir. Kişiler içerisinde yaşadıkları toplumla etkileşim içerisindeyken, dolayısıyla mensubu bulunduğu toplum kişinin bilinç altında bulunan birçok imgenin oluşum alanıdır. Kişiler yaşadıkları toplumdan ayrı değerlendirilemezler. Bu sebepten imgeler artık sadece kişilerin temsilcileri değildirler. Bu imgeler aynı zamanda kişinin yaşadığı dönemin, toplumun da referansı durumundadırlar (Burnett, 2012:19). Eliade imgeleri sonsuz tekrarın ve taklidin birer temsilcisi olarak tanımlar. İçerisinde yaşadığımız dünyayı bütünsel olarak görmek, anlamak için imgeleme sahip olmak gerektiğini söyler. Bunun sebebi ise, kavramsallaşmayan her şeyin, imgelerin sorumluluğunda olduğu düşüncesindedir (Eliade, 2017: 29). Nasıl bir sanat eserini algılamanın yolu imgelerin doğru

kavranmasından geçiyorsa bütünün kavranması da yine aynı şekilde imgeleri kavramaktan geçmektedir.

Terapinin bir yöntemi olan psikanaliz ise ciddi sorumluluklar üstelenmektedir ve başka terapi yöntemleriyle mukayese edilememektedir. Psikanalist hastayla yakın ilişki içerisinde, analiz süreci boyunca kişiler çok hassas ve kırılgan durumdadır. Analiz süreci de hassas geçmektedir, bu sebepten analistler önemli bir sorumluluk almaktadırlar. Anıların birbirleriyle bağının kurulup biliş seviyesine çıkarılması hastanın doğru yönlendirmesiyle mümkündür. Sanat terapisi de bu sebeplerden ciddi bir deneyim ve hassasiyet gerektirmektedir. Sanat ile terapi yapan kişiler, sanatın ifade yöntemini tedavide kullanılan sağaltım yöntemleriyle birleştirerek yeni bir iyileşme imkânı sağlarlar (Henderson, 1998: 184). Alanında uzmanlaşmış birçok kişi sanatın iyileştirici gücü üzerinde çalışmalarını sürdürmektedirler. Sanatın disiplinlerarası çalışmalarında bu alanın izlerine rastlanmaktadır. Bunların arasında Resim terapisi, çamur(seramik), müzik, dans, performans terapisi gibi sanatın birçok alanında izlerine rastlanmaktadır.

2. PLASTİK SANATLARDA SANATIN TERAPÖTİK GÜCÜNÜ KULLANAN SANATÇILAR

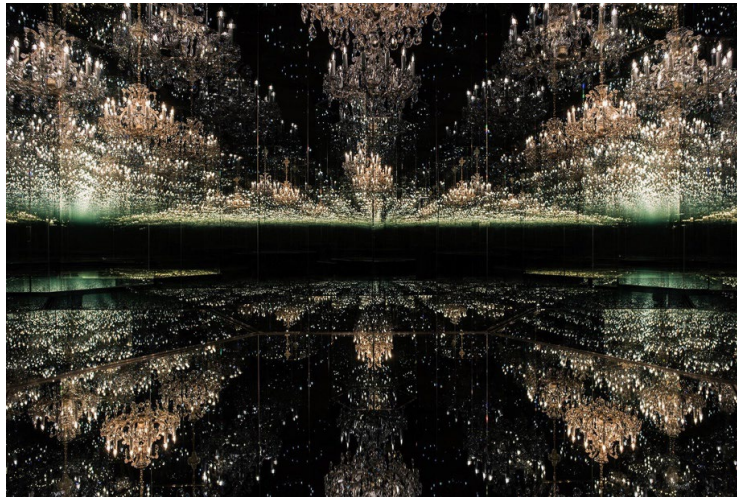
2.1. YAYOI KUSAMA

Günümüzde sanatı aynı zamanda bir tedavi yöntemi olarak en etkili şekilde kullanan sanatçılar arasında Yayoi Kusama'yı görebiliriz. Yaşamı boyunca gördüğü olumsuzluklardan kurtulmak için sanatı bir yol olarak kullanmıştır. Bu sebeple sürekli çizip, boyayıp, yazdığından bahsetmiştir.



Resim 2: Yayoi Kusama, Cosmic, 2013

Kusama, Japonya'nın kırsal bir bölgesinde, zengin bitki örtüsüne sahip, geniş fidanlıklar içerisinde büyüyen, varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Sanat hayatına, çocukluk yıllarında başlayan mental bozuklukları nedeniyle halüsinasyon olarak gördüğü çiçekler, ağlar ve noktaları çizerek başlamıştır. Kusama çok küçük yaşlardan itibaren eskiz defterini hasat alanlarına taşımış ve çiçeklerin arasında oturmuştur. Ve bir gün bitkilerle konuştuğunu fark etmiştir. Yalnızca insanların konuşabileceğini düşünen sanatçı, menekşelerle konuşmaya başlayınca şaşırmıştır. Böylelikle sanatçı gördüğü halüsinasyonları çizerek kendi çıkış yolunu aramaya başlamıştır. Kusama çok mutsuz bir ailede büyümüştür. Ailede yaşamış olduğu travmalar sanatçının kendi hayatına yansımış, sanatçı uzun yıllar sanat sayesinde kendi sağaltımını sağlamıştır. Annesi, Kusama'nın resim yapmasını engellemeye çalışmış, tuvali elinden yırtıp yok etmiştir. Sanatçıyı iyi düzenlenmiş bir evlilik yapmak için görgü kurallarını öğrenmesi konusunda ısrar etmiştir. Kusama ise çizmeye devam etmiş, bu onun halüsinasyonlarını anlamlandırma şekli olmuştur. Sanatçın markası haline gelen motiflerin çoğu, çocukluğundan kalma halüsinasyonlarından çıkmıştır. Balkabağını ilk kez dedesiyle birlikteyken görmüştür, onu almaya gittiğinde, onunla konuşmaya başlamıştır, bu balkabağını boyayıp ilk kez 11 yaşında bir ödül kazanmıştır. Sanatçı bu süreçte uzun süre ABD'de yaşamış fakat sonrasında kendi arzusuyla ülkesine akıl hastanesine yatmak üzere geri dönmüştür. Sanatçı bu süreci atlatabilmek adına kendinde oluşan algıyı puantiyelerle ifade etmiş ve eserlerinde sıkça kullanmıştır (Davis, K., 2017).



Resim 3: Yayoi Kusama, Sonsuzluk- Aynalı Oda, 2013

2.2. YOKO ONO

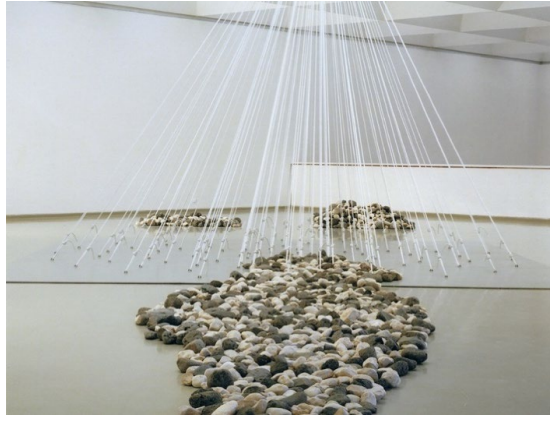
DeneySEL sanatı, müziği, film yapımcılığı ve feminizmi ile tanınan Yoko Ono, 1960'ların New York yeraltı sanat sahnesinde önemli bir figürdür ve olmaya devam etmektedir. Ono, eserlerinde Zen Budizm'inden Dada'ya bir dizi kaynaktan yararlanarak çizim yapan, eserleri dinamik ve cesur bir sanatçıdır. Güçlü bir köktencilikle, bir sanat yapıtının maddesel bir nesne olması fikrini reddetmiştir.

En çok Fluxus sanat hareketine katılımıyla tanınan sanatçı, Neo-Dada sanat eseri üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Ono, izleyiciyi çalışmanın içerisine dâhil ederek Kavramsal Sanat'ın oluşumuna önemli bir katkı sağlamıştır. Sanatçı herkesin dahil olabileceği eserler üzerinde çalışmış, 60'lı yılların sanat dünyasındaki en etkili feminist isimlerinden biri olmuştur. Feminist sanat performansı için bir dönüm noktası olan *Cut Piece*'de (1964), izleyicileri bir makas kullanarak giysilerini kesip parçalamaya davet etmiştir (CFile Foundation, 2016).



Resim 4: Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964

Cut Piece'de sanatçı, en iyi takım elbisesini giymiş, önünde bir makasla sahnede tek başına oturmaktadır. Katılımcılara sırayla ona yaklaşabilecekleri ve makası kullanarak elbisesinin kendilerine ait olan küçük bir parçasını kesebilecekleri söylenmiştir. Bazıları tereddütle yaklaşırken, bazıları da kıyafetin farklı yerlerinden küçük bir parça kumaş kesmiştir. Bazıları ise cesurca gelip, bluzunun önünü ya da sutyenin askılarını koparmıştır. Bu süreç boyunca Ono, hareketsiz ve ifadesiz kalmıştır. Sanatçı, performans deneyimlerini şöyle ifade etmiştir: "*Cut Piece*'i yaptığımda transa giriyorum ve bu yüzden çok korkmuyorum...Genellikle bir amacı olan bir şeyler veriyoruz...ama ne alacaklarını görmek istedim..." (Fiesel, L., 2016). Hem kavramsal hem de fiziksel olan *Cut Piece*, izleyicilerin rollerini özetleyen talimatları yorumlama ve takip etme istekliliğine dayanmaktadır. Böylece izleyiciye, döneminde farklı bir kavram olarak, alışılmış sınırların ötesine geçen sanatçıyla birebir iletişime geçme imkânı sağlar (Fiesel, L., 2016).



Resim 5: Yoko Ono, Riverbed, 2016

Sanatçı yapmış olduğu performanslarda katılımcıların içerisinde bulunduğu duygu durumunun dışarı aktarılmasına yardımcı olmaya çalışır. Ono, *Riverbed* adlı eserinde, rüya, dilek ve hatırlama gibi kelimelerle yazılmış nehir taşlarından oluşan bir koleksiyona sahiptir. Sanatçı, izleyiciyi bir taş alıp onu meditasyon için bir kap olarak kullanmaya davet etmiş, meditasyon yoluyla katılımcıların içindeki duyguya odaklanıp, o duyguları elindeki taşta aktardıktan sonra onu tekrar taş yığınının üzerine koymasını hedeflemiştir. Ono'ya göre, bütün öfkeyi, kederi, korkuyu bunların hepsini taşta vererek, kişi o duygulardan kurtulabilecektir. Eser yaşam ile ölüm arasında kurulan ilişkinin, nehir yatağı ile ifadesinin bir temsilidir. Sanatçı *Line Piece* eserinde ise hattı genişleterek taşta yüklenen duygunun, dünya üzerindeki en uzak yere götürülmesini istemektedir. Beuys, *Mend Piece*'de ise kırık parçaların bilgelik ile tamirini, sevgi ile onarılmasını istemiştir (Fiesel, L., 2016).



Resim 6: Yoko Ono, Mend Piece, 2019

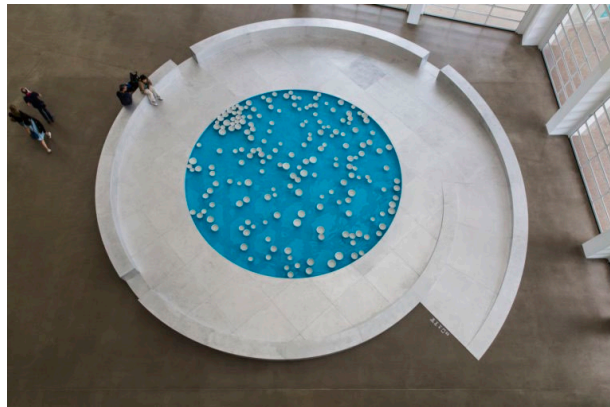
Bu tamir sürecinde katılımcı kırık parça ile birlikte kendini aynı zamanda dünyayı da tamir edecektir. Sanatçının çalışmaları, dikkatimizi estetik yerine düşüncelere, duygulara yönlendirmek

için tasarlanmıştır. *Mend Piece*'deki onarma işlemi yaşam içerisinde sıkça kullandığımız seramik nesnelere üzerine uygulanmaktadır, kişinin kendi tamirinin yanı sıra toplumsal sorunların da tamir edilebileceğine yönelik bir çabayla hareket edilmiştir. Ono eserlerinde, kişinin içinde barındırdığı, kendisine engel teşkil eden duyguların tanımlanıp onlardan kurtulmasına yönelik performanslar üretmiştir (Fiesel, L., 2016).

2.3. CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT

Müzik insan ruhunda önemli etkiye sahip olduğu bilinmektedir. İkel insanlara baktığımızda doğada anlamlandıramadıkları seslerin gizemli, büyülü ve bu seslerin ruhlara ait olduğu düşüncesiyle davul çalarak veya farklı sesler çıkararak ruhlardan korunduklarına inanmışlardır. İkel topluluklarda şamanlar, ruhlarla ve tanrılarla kişiler arasında ilişki kurma yetkisi olan kişilerdir. Onlar, kabilenin korku, ümitsizlik, çaresizlik gibi duygulardan arınmasının güçlü bir sembolü olarak müziği kullanmışlardır. Bu metot, belki de bilinen ilk ruhu iyileştirme modeli olarak şamanlar tarafından kullanılmıştır. Şaman kültüründe olduğu gibi farklı kültürlerde de müzik, ritim ve dans insanları kendilerinden geçirerek rahatlatmak için kullanılmıştır.

Günümüze geldiğimizde ise Fransız bir sanatçı ve aynı zamanda besteci olan Céleste Boursier-Mougenot, 2013 senesinde üretilmiş olan *Clinamen* adlı eser, semavi yapılandırma kavis ve sapmasına atıfta bulunur; güneşin yayına ve uzay boşluğunda hareket durumunda iken çarpışan atomların ön görülemeyen hareketine dikkat çekmektedir. Bu enstalasyon, Victoria Ulusal Galerisi'nin avlusunda bulunmaktadır ve bu yankılanım, alanı ses ve renkle doldurmaktadır. Kurulumu gereği tesadüfi oluşan formu işitsel ve görsel olarak değişen bir oda müziği formu meydana getirir. Yüzlerce beyaz porselen kâse, büyük bir mavi havuzun yüzeyinde yüzmektedir (Delany, Max, 2013).



Resim 7: Céleste Boursier-Mougenot, Clinamen, 2012

Porselenin akustik rezonansını optimize etmek için su sıcak tutulur. Oluşturulan akıntılar tarafından sürüklenen yüzen çanak çömlekler, yankılanan, çınlayan bir ses ortamı yaratan vurmali çalgılar olarak çarpışarak yavaşça su yüzeyinde dolaşır. Porselen yankılanım özelliğinin yanı sıra ek sert yapısı, beyaz oluşu ve yarı saydam özellikleri ile tanınır ve *Clinamen*'in sonik kaydına dengeli bir görsel unsur eşlik etmektedir. Enstalasyonda, dairesel, gök mavisi bir zemine oturtulmuş, çeşitli ölçeklerdeki seramik kaplar hem gözle hem de kulakla algılanabilen, doğanın kanunlarına ve sanatçının tasarımına göre birleşip dağılan ton düzenlemeleri ve kozmolojik desenler yaratmaktadır. Müzik her zaman hem aynı hem de farklıdır, uzayda dolaşır ve zaman içinde uzanır (Delany, Max, 2013).



Resim 8: Céleste Boursier-Mougenot, *Clinamen*, 2013

Yüzen porselen kaseler, su üzerinde nazikçe dolaşırken birbiriyle çarpıştığında beklenmedik bir müzikalliğe sahip vurmali bir ses ortamı yaratmaktadır. Mougenot, "bir tür rüya" olarak tanımladığı şeyi yaratmak için seyir havuzunun mimari özelliğini iç mekâna taşımaktadır. Sanatçı için kaselerin görünmez bir kuvvet tarafından hareket ettiriliyor olması ve suyun varlığı büyüleyici bir etki yaratmaktadır. Nesnelere arasında tamamen doğal, bir bağlantı sağlanmaktadır. Mougenot'un harekete olan ilgisi, tiyatrodaki geçmişinden gelmektedir. Sahnede performans sergilemek istemediğini fark eden sanatçı, kendisine bir sahne kurmuş ve yedek oyuncular için parçalar geliştirmektedir. Sanatçı, büyük ölçekli kurulumları ve ortamları genellikle doğal ve imal edilmiş unsurları bir araya getirmektedir. Boursier-Mougenot, enstalasyon sanatında, geleneksel bakışın aksine, ziyaretçiler için birden fazla bakış noktası olan ve kompozisyonun başı veya sonu olmayan, atmosferik bir alan elde etmek için kurulum düzenler kurmaktadır. Porselen kapların görsel akışını yansıtan tasarım, mekânın etrafında ve çok taraflı yapı üzerinde ziyaretçi sirkülasyonunu teşvik etmektedir. "Clinamen" ismi, Romalı filozof Lucretius'un *De rerum natura* (Şeylerin Doğası Üzerine) adlı şiirinde atomların tahmin edilemez sapmalarını tanımlamak için kullandığı Latince kelimedenden türetilmiştir. Epikürcü fiziğin bu teorisi, atomların hareketinde minimal bir belirsizliği varsayar

dünyanın maddesini oluşturmak için boşlukta birbirleriyle karşılaştıklarında kendiliğinden ve çok küçük bir eğri veya yön sapması oluşturmuştur (Delany, Max, 2013).

2.4. JOSEPH BEUYS

Alman bir sanatçı olan Joseph Beuys, heykeltıraş ve performans sanatçısıdır. Sanatçı resim, heykel, enstalasyon, performans gibi çeşitli mecralarda eserler üretmiştir. Heykel ve performanslarında farklı nesnelere kullanarak onlara sembolik anlamlar yüklemiş ve mitolojik etkiler oluşturmuştur. Sanatçı, Kavramsal Sanat ve Fluxus hareketinin en bilinen isimlerinden biridir. Joseph Beuys, sanatı devrim niteliğindeki toplumsal dönüşüm için bir araç olarak görmüştür. Sanatçı, savaştan sonraki dönemde avangart heykel kavramını daha da genişletmiştir. Genellikle Fluxus hareketiyle tanınan Beuys, "sosyal heykel" olarak adlandırdığı kavrama yoğunlaşarak, izleyicilerini ve çevresindekileri yeni yollarla etkilemiştir (Artsy, 2023).



Resim 9: Joseph Beuys, The Pack (das Rudel), 1969

Beuys, *The Pack* adlı çalışması, 1961 yılında üretilmiş bir Volkswagen otobüsünden oluşmaktadır ve bagaj kapağı açıkken, 20 ahşap kızak, her biri yağ, rulo haline getirilmiş keçe battaniye, ip, el feneri ve deri kemer ile donatılmıştır, yerleştirme ise bir sürü şeklinde yapılmıştır. Sürüş yönünün tersine yerleştirilmiş olan kızaklar sanki eğik bir otoportreymiş izlenimi verilmiştir. Beuys'un, İkinci Dünya Savaşı sırasında göçebe Tatarlar tarafından yazılan şifa masalını bu kadar yakından temsil eden tek işidir. Volkswagen otobüsüne bağlı, savaş karşıtı gösterilerin, uluslararası toplumsal karışıklığın ve altta yatan küresel nükleer Soğuk Savaş dehşetinin tüm çağının kesin bir işareti yirmi kızak, her biri Beuys'un belirlenmemiş veya beklenmedik bir hayatta kalmak için gerekli gördüğü şeylerle donatılmıştır. İnsan veya doğal afet, sanatçı eserlerinde sıklıkla bu iki kavram üzerinde durmaktadır. Beuys'un aslında bu esrinde vermeye çalıştığı, kızaklar ilk bakışta görüldüğü gibi otobüs tarafından çekilmeden otobüsten iniyor olması ve her kızığın bağımsız ve bilinçli bir varlık olduğunu, burada

kurtarılmaya ihtiyacı olan diğerlerini bulmak için vahşi doğaya bırakıldığını veya yeni bir doğumun göstergesini işaret etmektedir (Artsy, 2023).



Resim 10: Joseph Beuys, 7000 Oaks, 1982



Resim 11: Joseph Beuys, 7000 Oaks, 1982

Beuys bu çalışmasında, *7000 Oaks*'ın temelde zamana dayalı veya çevrecilik ve eko-kentleşme diyebileceğimiz "süreç" çalışmasıdır. Beuys, Almanya'nın küçük, tarihi Kassel kentine birkaç yıl boyunca, gönüllülerin yardımıyla gerçekleştirilen, 7000 ağaç dikmiş ve her meşe ağacına bir bazalt taşı eşlik etmiştir. Beuys'un şehrin sosyal alanlarını, diğerlerinin yanı sıra ekonomik, politik ve kültürel, fiziksel, ruhsal ve mecazi olarak değiştirmeye yönelik ortak çabası, sonunda topluluk çapında bir "sosyal heykel" terminolojisi olarak adlandırdığı bir üretdir. *7000 Oaks*, 1982'de, her beş yılda bir (1955'ten beri) Kassel'de konuk bir küratör tarafından düzenlenen uluslararası modern ve çağdaş sanat sergisi "Documenta 7"de bu süreç başlatılmıştır. Beuys'un kendi ekolojik "olayları", Beuys'un ölümünden sonra tam bir yıl boyunca başkaları tarafından sürdürüldükten sonra, beş yıl sonra, "Documenta 8"de resmi olarak sona ermiştir. Sanatçı eserlerinde bireysel sağaltımla birlikte toplumsal süreçlere de değinmiş, sanat aracılığı ile savaş sonrası çöküntüyü sağaltmaya yönelmiş ve toplumun güçlenmesine kaynak olmuştur (AWA Trees, 2019).

SONUÇ

Yaşam serüveni bireyler için farklı anlamları ve değerleri ifade eden bir yolculuktur. Bu süreç kişiye özel olmakla birlikte tüm insanlığı ortak bir paydada buluşturan kolektif duygularla da şekillenmektedir. İnsanın en temel varoluş problemlerinden biri kendi "otantik ben"ine ulaşabilmektir. Bu arayış insanın en temel korku ve kaygıları ile yüzleşerek özgürleşmesini beraberinde getirebilir. Özgürleşen bireylerin "otantik ben"leri ile daha kolay temas kurabildikleri görülmektedir.

Sanat kendi içerisinde geçmişin izlerini barındırır. Bir sanatçı üretim yaparken mutlaka geçmişinden etkilenir; tabi bu kendi içerisinde yaşadığı toplumun da geçmişidir. Fakat sanat şimdidedir, yani geçmişle şimdi aynı anda sentezlenir. Artık ne geçmiş tam odur nede şimdi yalın bir

andan ibarettir. Bu noktada üretimi yapan kişi geçmişle bağına giderken süzgeçten geçen anılar şimdinin sürecinde sağaltılabilir. Olayın yaşanıldığı andaki bizle şu andaki biz arasında fark vardır. Zaman yeni deneyimleri belleğimize katmıştır, onun içindir ki geçmişte yaşanan olayın algısı artık bizde aynı yaşanmaz. Sanatçı veya sanat terapisi yoluyla üretim yapan kişi kendinde var olanı dışarı çıkartma çabasıyla kendi ile yüzleşme şansını yakalar ve süreç kontrollü bir şekilde ilerlediği zaman sağaltım süreci kendiliğinden başlamış olur.

Sanatın terapötik gücünü ifade etmek üzere hazırlanan bu çalışma, insanlığın sanat üretimlerinin ruhsal sağaltıma katkı sağlayabildiğini aktarmayı hedeflemiştir. Sanat sayesinde erişilen bu ruhsal deneyim bireysel olduğu kadar toplumsal bir dönüşüme de katkı sunmaktadır. Toplumda kolektif bellek oluşumuna önemli bir yeri olan sanat, kültürel bağları da bu sağaltım etkisiyle güçlendirebilmektedir.

Sonuç olarak deneyimlerini sanatla harmanlayarak dışarı vurabilen bireyin, terapinin sağlayabileceği sağaltım etkisini farklı açılardan, bireysel olarak sanat aracılığı ile deneyimleyebildiğini görebilmekteyiz. Sanatın bu sağaltıcı gücü zaman içinde birey ve toplumların ihtiyaçlarına göre de değişip farklı formlarda karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Acar S. S. ve Düzakın C. S. (2017), "Sanatla Terapi ve Yaratıcılık Bir Eğitim Modeli Olabilir mi?" Nobel Akademi Yayıncılık.

Alonso, L. P. (2015, 13 Aralık). *Altamira*, World History Encyclopedia. <https://www.worldhistory.org/Altamira/>, (Erişim Tarihi: 4 Mayıs 2023).

AWA Trees (2019, 12 Haziran). *Joseph Beuys: The art of arboriculture*. <https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/>, (Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2023).

Artsy (2023). *The Pack (das Rudel), 1969*. <https://www.artsy.net/artwork/joseph-beuys-the-pack-das-rudel>, (Erişim Tarihi:16 Mayıs 2023).

Burnett, R. (2012), "İmgeler Nasıl Düşünür?" Metis Yayınları.

C.A. Malchiodi, (1895-1977), "The Art Therapy Sourcebook", Adrian Hill.

CFile Foundation. (2016, 02 Şubat). Exhibition | "The Riverbed," Yoko Ono's conceptual show in white, builds community. <https://cfileonline.org/exhibition-the-riverbed-yoko-onos-conceptual-show-in-white-contemporary-ceramics/> (Erişim Tarihi: 4 Nisan 2023)

Davis, K., (2017, 18 Nisan). *Yayoi Kusama artist overview and analysis*. The art story, <https://www.theartstory.org/artist/kusama-yayoi/>, (Erişim Tarihi: 18 Mart 2023).

Delany, M. (2013, 22 Mayıs). *Céleste Boursier-Mougenot cinamen*. NGV. <https://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/celeste-boursier-mougenot/>, (Erişim Tarihi: 21 Mart 2023).

Demir, V. (2017), "Dışavurumcu Sanat Terapisinin Psikolojik Belirtiler ile Bilişsel İşlevlere Etkisi". *Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*. 7/13, s. 575-598.

Eliade, M. (2017), "İmgeler ve Simgeler", Doğubatı Yayınları.

Fiesel, L. (2016, 25 Mart). *Yoko Ono artist overview and analysis*. The art story. <https://www.theartstory.org/artist/ono-yoko/> (Erişim Tarihi: 4 Nisan 2023).

Filiz, Ş, (2016), "Sanat Terapisinin Felsefi Boyutları", *Mediterranean Journal of Humanities*.

Göktepe K. A. (2015), "Sanat Terapi". İstanbul: Nesil Yayınevi.

Henderson, D.A. and S.T. Gladding (1998), "The Creative Arts In Counseling: A Multicultural Perspective". *The Arts in Psychotherapy*.

Karahan, S., (2006), "Tarihsel Süreç İçerisinde Türklerde Müzikle Terapi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

May, R. (2016), "Yaratma Cesareti", İstanbul: Metis Yayıncılık.

Tunalı. İ. (1983), "Grek Estetik", Remzi Kitabevi.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1: <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-11600/altamira-magaras/>, (Erişim Tarihi: 2 Nisan 2023)

Resim 2: <https://www.tulomsas.com.tr/puantiyeli-obsesif-sanatci-yayoi-kusamanin-hayati-ve-eserleri/> (Erişim Tarihi: 4 Haziran 2023)

Resim 3: <https://www.gzt.com/arkitekt/sinirli-alanda-sinirsiz-alan-duygusu-sonsuz-aynali-odalar-3565517>, (Erişim Tarihi: 8 Mayıs 2023)

Resim 4: <https://paint2et.wordpress.com/2020/06/23/5-6-5-research-on-yoko-ono-cut-piece-1964/>, (Erişim Tarihi:13 Mayıs 2023)

Resim 5: <https://www.imaginepeace.com/archives/21587>, (Erişim Tarihi:18 Mayıs 2023)

Resim 6: <https://canadianart.ca/?agenda=yoko-ono-liberte-conquerante-growing-freedom/>, (Erişim Tarihi:18 Mayıs 2023)

Resim 7: <https://www.paulcoopergallery.com/artists/celeste-boursier-mougenot#tab:thumbnails>, (Erişim Tarihi:25 Mayıs 2023)

Resim 8: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/celeste-boursier-mougenot-clinamen/>, (Erişim Tarihi:25 Mayıs 2023)

Resim 9: <https://www.artsy.net/artwork/joseph-beuys-the-pack-das-rudel>, (Erişim Tarihi:16 Mayıs 2023)

Resim 10: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>, (Erişim Tarihi:16 Mayıs 2023)

Resim 11: <https://allartisquiteuseful.wordpress.com/2012/10/02/jospeh-beuys-7000-oaks/> (Erişim Tarihi:16 Mayıs 2023)

Zeynep Kaçar'ın Soyut Oyunlarında Kimlik

Gönderim Tarihi: 12.12.2022 – Kabul Tarihi: 25.01.2023

Dr. Sevgi Karaca

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
sevgikaraca@yandex.com, **ORCID:** 0000-0002-3057-0827

Özet

Uzun süre, bir kimliği oluşturmakta da kullanılan tiyatro, postmodernizmle çeşitliliği artan kimliklerin temsilciliğini üstlenmektedir. Çağdaş oyun yazarlarının önemli araçlarından biri olarak karşımıza çıkan kimlik, özellikle toplumsal cinsiyet kodlarına eleştirel yaklaşımlar içinde görünür olur. Özellikle 2010 sonrası yerli oyun yazarlarına bakıldığında kadın olmak, erkek olmak, LGBTİ+ birey olmak ile ilgili kafa yorulduğu görülmektedir. Çoğunlukla kendi tiyatro ekipleri için yazan oyun yazarları, sürekli bir gelişim içindedirler. Feminist bir oyun yazarı olan Zeynep Kaçar, ataerkil düzenin kadını ve erkeği hapsettiği hapishaneler yaratarak mesajını üretir. Zeynep Kaçar'ın oyun kişileri, toplumsal düzenin bireyi hırpaladığı noktayı göz önüne serer. Kaçar, oyun kişilerini, kadın ya da erkek olarak ayırmaz, kimliği toplumsal bağlamda ele alırken, kişinin bu ortamdaki pozisyonunu sorgulamaya açar. Kaçar'ın soyut oyunları, oyunlarda görülen kimlik çeşitliliği açısından tercih edilmiştir. Çalışma, yazarın ortak tema, üslup özellikleriyle birlikte kimliğe yaklaşımını saptamayı hedeflemektedir. Anahtar Kelimeler: kimlik, çağdaş tiyatro, oyun yazarlığı, feminizm.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Çağdaş Tiyatro, Oyun Yazarlığı, Feminizm.

Identity in Zeynep Kaçar's Abstract Plays

Sending Date: 12.12.2022 – Acceptance Date: 25.01.2023

Dr. Sevgi Karaca

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

sevgikaraca@yandex.com, **ORCID:** 0000-0002-3057-0827

Abstract

The theater, which also has been used to create an identity for a long time, takes on the representation of identities whose diversity has increased with postmodernism. Identity, which is one of the important tools of contemporary playwrights, becomes visible especially in critical approaches to gender codes. When we look at the local playwrights, especially after 2010, it seems that they lean on being a woman, being a man, being an LGBTI+ individual. Playwrights, who mostly write for their own theatrical troupes are in constant development. Zeynep Kaçar, a feminist playwright, generates her message by creating prisons where the patriarchy imprisons women and men. Characters in Zeynep Kaçar's plays reveal the point where the social order batters the individuals. Kaçar does not sort the characters of the play as male or female, but opens one's position in this environment to questioning, while dealing with identity in the social context. Kaçar's abstract plays were preferred in this study, in terms of the diversity of identities seen in the plays. The study aims to determine the author's approach to identity, along with common themes and stylistic characteristics.

Keywords: Identity, Contemporary Theatre, Playwriting, Feminism

Giriş

90'lı yıllardan 2000'li yıllara uzanan süreçte, ana akım tiyatronun varlığını sürdürmesinin yanı sıra, gişe kaygısı ağır basan, büyük prodüksiyonlar da sahnelerde yerlerini almaktadır. Yeni denemelerin de yavaş yavaş görünür olduğu süreçte, bugünün "alternatif tiyatroları"nın yerini sağlamlaştıran olay ise İstanbul Tiyatro Festivali'nin Öteki Tiyatro başlığıyla bu tiyatrolara yer verişidir. Dikmen Gürün'ün festivalin başına geçmesinin ardından yaşanan bu gelişme, tiyatromuza olduğu kadar, oyun yazarlığımıza da nefes aldiren bir gelişme olmuştur. Yeni denemelerin önünü açan, görünürlüğünü artıran bu yaklaşım bugünün tiyatrosunun temellerini sağlamlaştırmıştır. (Göktaş, 2022: 636).

Oyun yazarlığımızın, nitelik ve nicelik açısından oldukça verimli bir çağı olan 2000'lerde oyun yazarlığına adım atan Zeynep Kaçar, yönetmen ve oyuncu olarak da günümüz tiyatrosunda önemli bir isimdir. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji mezunu olan yazar, Tiyatro Boyalı Kuş'un kurulmasının ardından, feminist metin arayışına girdiklerini ve bu arayışın sonuçsuz kalmasının oyun yazarlığı serüveninin başlangıcını oluşturduğunu belirtmektedir. Dönemde profesyonel bir feminist tiyatrodan söz etmenin mümkün olmadığını, aradıkları feminist metni de bulamadıklarını aktarır. Başlangıçta yazar olmak, yazarlık yapmak gibi bir niyeti olmadığını, hedefinin oyunculuk ve yönetmenlik yapmak olduğunu belirtirken, kendisini, tiyatrosu için metinler yazarken bulmuştur. Zeynep Kaçar ve Jale Karabekir tarafından kurulan Tiyatro Boyalı Kuş'un hedefi, kendi kuşaklarına ait kadınların derdini aktarmaktır ve metinler bu niyetle üretilmeye başlanır. (Candan, 2014: 37-40) Kuşkusuz, feminist tiyatro yapmak niyetiyle kurulmuş bir tiyatro, kimlikten azade düşünülemez. Kaçar'ın oyunlarında çok çeşitli kadın kimlikleri görünür olur.

Kaçar'ın oyunlarını ele aldığımızda ortak tema ya da biçimlere sıklıkla rastlarız. Yazar, seyircisini/okurunu; şehirde, kırsalda, medya önünde, tiyatro sahnesinde ya da gerçeklik algısının kuşkulu olduğu herhangi bir zeminde, ataerkil toplumdan zarar görmüş, fiziken ya da zihnen sıkışmış, çoğunlukla kadınların, yaşantılarına davet eder. Kendisinin de röportajlarında sıklıkla vurguladığı gibi, oyun yazarken amacı uzak açılıştır, bu anlamda oyun kişilerinin iç dünyalarına odaklanmamayı tercih eder. Oluşturduğu uzak açılışla sorunu ortaya koyar, haksızlığı, eşitsizliği vurgular ve seyircinin/okurun özdeşlik kurmasını engellemeye gayret eder. Yazar, toplumun çeşitli sınıflarına ait, çeşitli baskı ve eşitsizlik ortamlarını resmederken, oyun kişilerini çoğunlukla ya tiplerden seçer ya da aralara eklediği sahnelerle, onları karakter olmaya taşıyacak olan yollarını keser.

Zeynep Kaçar oyunlarını üç grupta ele almak mümkündür, kenti ele aldığı oyunları, kırsal merkeze alan oyunları ve soyut oyunları... Oyun içerisinde gösterilen kimliklerin çeşitliliği sebebiyle

soyut oyunlarında yapılacak saptamalar, oyunlar hakkında genel bir söylem oluşturmak adına verimli olacaktır.

Zeynep Kaçar'ın Soyut Oyunlarında Kimlik

Yazar, İd- Ego ve Süper Kahraman ve Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları oyunlarını "Soyut Oyun" olarak tanımlamaktadır. Bu oyunlara, benzer yapıları gereği Tok, Dış Ses, Krem Karamel, Şimdi Uçuşa Geçiyoruz ve Bavullar da eklenebilir.

Bavullar isimli kısa oyun, 2006 İKSV Tiyatro Festivali'nde Tiyatro Boyalı Kuş tarafından sahnelenir. Bir adam ve hayatındaki üç kadın ekseninde ilerler. Cüzdanını kaybeden Adam'ın, kendilerini annesi, karısı ve kızı olarak tanımlayan kadınlara cüzdanının yerini sormasıyla başlayan oyunda tekrarlanan durum, Adam'ın sürekli olarak bir cüzdanın kendisine yettiğini vurgulaması ve buna karşılık adamın tüm ihtiyaçlarının, hatta hobilerine dair eşyaların kadınların ellerindeki bavulda taşınıyor olmasıdır. Adam, cüzdanının yerini dahi bilmemekte, kendisini var eden eşyaların tümünü hayatındaki kadınlara yüklemektedir. Adam, kendisine tek bir cüzdanın yettiğini düşünürken, kadınlar adama dair yükleri taşıırken hareket edemez hale gelirler ve öfkeleri büyür. Kadın- erkek ilişkilerine üç perspektiften bakan kısa oyun, tekrarlarıyla birlikte seyirciyi/okuru konu üzerinde düşünmeye mecbur bırakır. Erkeğin taşımadığı her yük kadının sırtına binmektedir.

Kaçar'ın 2006'da kaleme aldığı Krem Karamel, kendi yarattığı hapishaneden çıkamayan bir kadını ele alır. Hırslı bir televizyon yapımcısı olan Kadın, tüm kadınların kıskanarak, zevkle izleyecekleri bir yemek programı kurgular. İdeal bir anne, ideal bir eş olan program sunucusu, ancak ailesiyle var olabilen, sadece onları doyurmayı düşünen bir köle gibi konumlandırılmıştır. Geçmişte, programı sunacak uygun biri bulunamayınca, programın sunuculuğunu da Kadın yapmak zorunda kalır.

Oyun başladığında, Kadın, yemek programının çekildiği stüdyoda hapis durumdadır. Bir yandan muhteşem hayatından, kocasından, çocuklarından ve onlara kendini nasıl adadığından bahsetmekte, bunlardan biraz olsun şikayet ettiğinde ise görünmeyen birilerince uyarılmaktadır. Nöbet değişimi sırasında, seyirciye kurtulmak istediğini söylese de bir çıkış yolu bulunmamakta, stüdyonun duvarları giderek üstüne gelerek Kadın'ı sıkıştırılmaktadır. Bu konforsuz ortamda, tümü plastik malzemelerle menüsünü hazırlarken, kendi sevdiği şeyleri yiyemediğini çünkü ailesinin bu yiyecekleri sevmediğini vurgular. Böylece değil hayatı, yiyeceği yemek üzerinde bile bir tasarrufu olmadığı vurgulanmış olur.

Duvarlar Kadın'ı giderek sıkıştırırken, Superman oyuna dahil olur. Superman, günlük kurtarma işlerinin içinde Kadın'a da yer vermiş, kurtarılmaya ihtiyacı olduğunu belirleyip onu kurtarmaya gelmiştir. Clark Kent ve Superman olarak iki kimlikle yaşamının zor olduğundan söz

eder, kendi durumundan memnun değildir. Kadın'ı kurtarma çabası sonuçsuz kalır. Superman, stüdyodan çıkabilmektedir ancak Kadın'ı da çıkarmak istediğinde bu mümkün olmaz. Superman tarafından da kurtarılamayarak yalnız kalan Kadın, son tarifini verirken rejiden gelen direktiflere karşı durarak, gelen çocuklarının ve kocasının seslerine tepkisiz kalarak, dolayısıyla içinde bulunduğu durumu ilk kez bu kadar sert biçimde reddederek dışarı çıkmayı başarır.

Yazar, Kadın'ın kurtuluşunu ancak kendi farkındalığıyla mümkün kılarak, kurtaramayanı da bir süper kahramanla somutlaştırarak, hem kurtaran erkek figürüyle, hem de kurtarılmayı bekleyen kadın figürüyle ironik bir üslupla hesaplaşır ve mesajını bu sayede oluşturur. Yemek programı özelinde medyada yansıtılan, oluşturulan kadın kimliğini merkeze alan oyunda Kadın, sıkıştırıldığı yerden, kendisine dayatılanlara başkaldırarak çıkmayı başarır.

Kaçar, 2015 yılında yayımlanan oyunu İd-Ego Süper Kahraman isimli oyununda, erkek dünyasına en objektif yaklaşımlarından birini ortaya koyar. Batman İstanbul'da isimli bir proje için seçmelere giren Emre'nin aldığı tek direktif Batman kostümü giymesi ve kendisini anlatması, asla durmamasıdır. Emre anlatılacak şeyler aramaktadır, başlangıçta bir oyuncu seçmesinde söylenebilecek şeyler söylemektedir fakat süre uzadıkça kendi hayatını anlatmaya başlar. Karşı taraftan ses gelmedikçe ve dışarı çıkamayışının verdiği endişe ile kişiliğini oluşturan detayları aktarmaya başlar. Emre, tiyatro ve sinema oyuncusudur, sektör ve kendisinin sektördeki yerini anlattıktan sonra, çocukluğundan söz eder. Benimsediği cinsiyet rolleri dolayısıyla Emre, cinsiyet rollerine uygun olan her şeyi düşünmeden mantıklı kabul etmektedir, örneğin ablasının oyunculuk okumasına izin verilmemiştir ancak kendisi oyunculuk okurken herhangi bir engellemeyle karşılaşmamıştır. Gizlice oyunculuk okuyan ablası ödüllü ve başarılı bir oyuncu olmuştur ancak babasının bu durumdan hala haberi yoktur. Emre buradaki ikiliğin farkında bile değildir, durumu normal olarak değerlendirmektedir. Yazar, hem bulunduğu yere, hem de üzerine giydiği Batman kostümüne sıkıştığını fark eden Emre aracılığıyla, kostüm gibi giyilmiş erkekliği ve içine sıkıştığı dünyasını somutlaştırmış olur. Çocukluk anılarıyla birlikte, Emre'nin cinsiyetçiliğini, erkekliğinden duyduğu gurura ve homofobisine şahit oluruz. Fiziksel olarak iki kez sıkışan Emre aracılığıyla, erkeklerle değil, bu erkekleri yaratan sistemle, kodlamalarla hesaplaşılır. Oyunun sonunda durumla yüzleşen Emre, kendisini şu sözlerle ifade eder:

"Emre: (...) Az önce yaptığım hiçbir şeyi kendi irademle yapmadım. Yemin ederim. Yani sanki bir güç, hiç bilmediğim, içimde olduğunu bile bilmediğim bir delinin saçmalamalarıydı onlar. O anlattıklarımı anlatan, yerlerde tepinen, altına işeyen, paranoyadan paranoyaya koşan sanki ben değildim... Harbiden yahu, ben değildim o. Böyle şeyler yapmam ben. Ne yaptıysam iradem dışındaydı sanki. Sıkıştım kaldım yaa bu kutu gibi odada. Bu salak kostümlere. Ben var ya hep böyle sıkışıp kaldım bir şeylerin içine. Yap dediler yaptım. Ol dediler oldum. Ağlama dediler sustum, göster

pipini dediler indiriverdim donu hiç düşünmeden, şu kıza parmak at dediler attım, askere git dediler gittim, eşek gibi çalıştım, gık deme dediler sustum. Erkek dediğin böyle olur dediler. Böyle olmak istemesem de böyle oldum. (...)" (Kaçar, 2015: 33-34)

Kaçar, bu oyunda, erkeğin de kendi hayatı üzerinde söz sahibi olamadığını, cinsiyete dair kalıp yargıların kadını olduğu gibi erkeği de köşeye sıkıştırdığını vurgular, mevcut düzen içinde, erkek sadece zarar vermemekte, zarar da görmektedir. Orta sınıf bir ailenin üç kız çocuktan sonra kavuştuğu oğulları olan Emre, hak ettiğini düşündüğü noktalarda çeşitli haksızlıklara sebep olmuştur. Tüm toplumun erkeği yücelten tavrı Emre'yi bir erkeklik hapisanesine sıkıştırmıştır.

Diğer bir soyut oyun, Dış Ses, Plaza Kadını ve Ev Kadını kişilerini içerir. Bir gün boyunca yaptıkları her şeyi Dış Ses'in yönlendirmesiyle yaşayan bu iki kadının hayatlarının paralel olarak izleriz. Plaza Kadını, yoga yapmalı, sürekli güzel görünmelidir, hobisi üzerinde bile tasarrufu yoktur. Ev Kadını'nın ise bir hobisi olamaz, onun görevleri çocuklarına iyi bakmak, iyi bir eş ve anne olmaktır. Rutinlerini izlediğimiz ilk kısmın ardından, bu zıt pozisyondaki iki kadın, soyut bir ortamda bir araya getirilir. Neden ve nasıl hapsoldükleri açıklanmaz ancak birbirlerinin varlığını fark ettiklerinde zıtlıklarından dolayı tartışmaları kaçınılmazdır. Kendisini ailesine adanmış Ev Kadını ve kendisini işine adanmış Plaza Kadını, kendilerini oradan kurtarma motivasyonundan çok adanmışlıklarına kavuşmak niyetindedirler. Birbirini yargılayan kadınlar, benzer bir döngüye sahip olduklarını fark ederler, hayatları üzerinde söz sahibi olmadıklarını kavrarlar. Oyun sonunda kadınlar birbirini anlamaya, duymaya başladıklarında birlikte hareket ederler ve kurtulduklarını görmesek de, kurtulma umudu ile oyun sona erer.

Birbirini tanımayan bu iki kadını merkezine alan oyunda, ilk akla gelen kişilik özellikleriyle oyunda bulunan Ev Kadını ve Plaza Kadını aracılığıyla kadınlara içinde buldukları kısır döngüyü, hapsoldüğünü bile fark etmedikleri hapisaneyi göstermektedir. Oyun bu iki kadına da aynı mesafededir, yargılamaz. Kadınların kurtuluşunun birlik olmakla, birlikte olmakla gerçekleşebileceği mesajını aktarır.

Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları isimli oyunda, ortalama bir ailenin, ortalama ikinci kızı Ayşe, süper erkek kardeşi ve Ayşe'nin başarıya ulaşamayan var olma çabası ekseninde ilerler. Oyunda Ayşe ve Anne olmak üzere iki oyun kişisi vardır. Kız çocuk olması sebebiyle ailede pek de hoş karşılanmayan Ayşe'nin tüm toplumsallaşma süreçlerini gösterir yazar; dinlediği masallar, okul hayatı, evliliği, anneliği, yaşlılığı ve tüm kalıp yargıları barındıran bir kadın olmaya çalışarak geçen yaşantısı anlatılır. Ayşe, hayatı boyunca şarkı söyleyecek bir fırsat arar, şarkı söyleme zamanının gelmesi için sabırla bekler, Ayşe'nin şarkısıyla sembolize edilen özgür iradesi, asla Ayşe'ye ait olmamış, dolayısıyla da Ayşe hiç var olmamıştır. Her şey bitip de şarkı söyleme zamanı geldiğinde, Ayşe söyleyecek bir şarkısının olmadığını fark edecektir.

Ayşe, İd- Ego ve Süper Kahraman'dakine benzer bir aile yapısından gelir, bu bağlamda Ayşe'nin süper erkek kardeşi ile Emre, benzer kimlikleri taşır. Fark, Emre'nin ablasının, ailesinden gizleyerek de olsa kendi sesine bir şekilde ulaşabilmiş olmasıdır, bu bağlamda Ayşe, hiçbir türlü kullanamadığı özgür iradesiyle benzer aile yapılarının, daha trajik sonuçlarla karşılaşmış kızdır.

Yazarın 2016'da kaleme aldığı Tok, soyutluğunu durumdan alır. Bir devlet dairesini yansılayan atmosferde, kadın bir memur ve sırasını beklemekte olan bir adam vardır. Karısını parça parça yiyerek ölümüne sebep olmuş olan adam, suçunu inkar etmekte, başvurusunun değerlendirilmesini beklemektedir. Patronunun kızıyla evlenmiş olan adam, karısına karşı sürekli bir aşağılık kompleksi içinde yaklaşmıştır. Kadın'la konuşmalarında da belirgin olarak gözlenen cinsiyetçi tutumlarıyla, karısıyla ilişkisini başından itibaren anlatarak kendisini aklamaya çalışır. Kadın'ın sıkılması sonucu, konu canlandırma yoluyla aktarılacaktır. Karısı gibi karşısına dikilen Kadın'a karşı her şeye hakkı olduğunu anlatmaya, kabul ettirmeye çalışır. Adam, karısının zaaflarından ve zayıflıklarından faydalanarak kadının hayatına adeta sızmıştır. Öyle ki evlilik teklif ederken bile, kadının işkolik ve yalnız olduğunu vurgulayarak üstünlük kurmaya çalışır. Karısının ilk parçasını, serçe parmağını daha balayındayken yemiştir, başlangıçta karısından bir parçaya sahip olmak için yediğini söylemektedir. Karısının babasından gelen olanaklarla iş hayatında hızla yükselen Adam, hamile kalan karısının işe devam etmemesine karar vererek, kadının iş hayatını bitirmiştir. İkinci çocuk haberiyle iş hayatına dönemeyen kadına karşın Adam mutluluktan kadından bir parça daha yer. İlk çocukları büyüyünce karısı işe dönmek istese de Adam bu kez boşanma tehdidiyle, evi terk ederek kadını manipüle eder. İki haftalık ayrılığın sonunda kayınpederinin felç geçirmesi sonucu, şirketin başına ve karısının yanına döner. Sıradaki hedefi kadının memeleri olacaktır. Kadını yavaş yavaş öldürürken, bunu onu çok sevdiği için yaptığını söylemektedir. Aşağılık kompleksi içinde, kadının ona sürekli tepeden baktığını düşünmekte olan Adam, karısının kendisini taparak sevmesini istemektedir, tüm bu durum karşısında haklı olduğuna emindir. Kadını parça parça yemesine rağmen, kadın hala güzel görünmekte, bu da adamı öfkelenmektedir, bir türlü eşitlenemezler. En sonunda kadının kalbini ister, buna hakkı olduğunu düşünmektedir. Aralarındaki sınıf farkı, fakir ve dayak yemiş çocukluğunun karşısında karısının babasının olanaklarıyla kolaylıkla sahip olduğu hayatı, güzelliği Adam'ı öfkelenmektedir. Sürecin sonunda karısını hem sosyal olarak, hem de fiziksel olarak yer bitirir. Oyun, Adam'ın memur kadının da kalbini yiyerek yerine geçmesiyle son bulur. Bir kadının hayatını her anlamda ele geçirmeyi, özgürlüklerini bir bir elinden almayı kendisinde hak gören bir Adam ekseninde ilerleyen oyun, işaret ettiği pozisyondaki aşağılık kompleksinin ilişkiye verdiği zararı aktarır.

Oyunda toplumun her ögesiyle yarattığı erkek kimliğinin taşıyıcısı olan Adam, kadına ait hiçbir kimliğe ya da duruma saygı duymayarak onu hayattan alabileceğini düşünmektedir. Yazar bu

kez, çoğunlukla psikolojik şiddetle yansıyan aşağılık kompleksini, kurduğu soyut dünyada “insanı yiyip bitirmek” eksenine kaydırarak somutlaştırmış olur.

2016’da yazılmış olan Şimdi Uçuşa Geçiyoruz oyunu, toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten masallarla, toplumsal cinsiyet rollerini her saniye evlerin salonuna ulaştıran televizyonların yollarının kesiştiği, medya eleştirisini merkezine alacak şekilde kurgulanmıştır. Oyunun, ön oyun ve ilk iki sahnesi masal ormanında, geri kalanı ise günümüz dünyasında geçer.

Masal ormanında, her gün aynı şeyleri yaşayan Yüzyıl Uyuyan Güzel, Pamuk Prenses, Külkedisi ve Kırmızı Başlıklı Kız’ın gündemi, Rapunzel’in ormandan kaçtığı haberiyle sarsılır. Sonsuza kadar mutlu yaşayacakken tam o sırada masal bittiği için sonsuza kadar mutlu yaşamının ne demek olduğunu bir türlü öğrenemeyen prensesler için Rapunzel’in kaçabilmesi, yepyeni bir umudu ateşler, birbirlerini ikna ederek ormandan ayrılmaya karar verirler, sonsuza kadar mutlu yaşamının ne demek olduğunu öğrenebileceklerini düşünmektedirler.

Masal ormanından ayrılırken, Geyik, Elma ve At’ın engellemeleriyle karşılaşılır, Geyik, ormanı, güvenli alanların, Elma, güzellik kaygısını ve zamanı sembolize eder, At ise kendisini seks olarak tanımlamaktadır. Mutlaka olması gereken “O” erkektir At, bir kadının hayatının yolunda gitmesi için hayatında bulunması gereken “O” erkektir ve son derece aptal bir oyun kişisi olarak kurgulanmıştır. Böylece beklentinin anlamsızlığı vurgulanmış olur. Yollarına çıkan engellere karşın prensesler birlik olarak ve kararlılıklarını koruyarak yola devam ederler. Zorlu bir fırtınanın ardından yolları sona ermiş, gerçek dünyaya ulaşmışlardır.

3. Sahne ile birlikte günümüz dünyasına ulaşan prensesler, gazetecilerin yoğun ilgisiyle karşılanırlar, prensesler dünyamızdaki popüleritelerinden haberdar değildirler fakat gördükleri ilgi çok hoşlarına gider. Dünyayı deneyimlerler, sinemaya gider, dans ederler ama en önemlisi artık yepyeni günlere uyanmaktadırlar. Bir stüdyoda geçen sıradaki sahnede, Kırmızı Başlıklı Kız hariç herkesin keyfi yerindedir, ilgi görmektelerdir, başrolünde olacak dizi teklifleri almışlar, albüm hazırlığı yapmaktadırlar. Kırmızı Başlıklı Kız, okula yazdırıldığı ve henüz büyümediği için mutsuzdur.

Oyunun sonunda, tüm bu şatafatlı yaşantının yarattığı yıkım gösterilmektedir. Kırmızı Başlıklı Kız’ın doğum günü partisi hazırlıklarını yapan oyun kişilerinin dünyaya gelişleri üzerinden uzun zaman geçmiştir, Kırmızı Başlıklı Kız yirmi altı, diğerleri ise otuz altı yaşına gelmişlerdir. Pamuk Prenses aldatılmıştır ve boşanmak üzeredir, Yüzyıl Uyuyan Güzel, zengin biriyle evlenmiştir fakat aralarında bir sevgi bağı yoktur, Kırmızı Başlıklı Kız ise uyuşturucu bağımlısı olmuştur. Şöhretli günler bitmiş, tamamen unutulmuşlardır, birbirlerinin hayatını kötüleyerek, kendilerini iyi hissetmeye çalışsalar da kendilerini daha iyi hissetmelerinin bir yolu yoktur. Bir kültür- sanat programında Rapunzel’i görürler, onların aksine Rapunzel, kendi ayakları üzerinde durmayı başarmış, hayatıyla ilgili kararları kendisi almış ve oldukça güzel bir hayat yaşamış, bu programa

da bir yazar olarak katılmıştır. Kariyerini gerçekçi bir yazar olarak şekillendiren Rapunzel, eserlerinde masal dünyasından ve gerçek dünyadan edindiği tecrübeleri aktarmaktadır. Kurtarılmayı beklememek gerektiğini, kişinin kendi yolunu kendisinin çizmesinin gerektiğini aktarmaktadır. Rapunzel, diğer prensesler gibi nehirden gelmemiş, bir cadının süpürgesiyle dünyaya gelmiştir. Rapunzel, arkadaşı olan prenseslere bu süpürgeyi yollar, istedikleri yere uçabilmeleri için. Oyun, bir umut ışığının doğuşuyla biter.

Masal prenseslerini merkeze alarak, birey olmayı, kendi hayatlarına dair karar verebilmeyi başaramayan kimlikleri tartışmaya açar oyun, karşıt olarak ise hayatının denetimini elinden tutan bir kadın profili koymuştur. Kaçar oyunlarında sıklıkla rastladığımız bu mesaj, bu kez başarabilmiş bir oyun kişisiyle vurgulanmıştır.

SONUÇ

Günümüzde yerli oyun yazarlarının önemli eğilimlerinden biri olan kimlik, özellikle toplumsal cinsiyet kodlarına eleştirel bir yaklaşımla görünür olur. Oyunların çoğunda şehirli, köylü, feminist/feminist olmayan, çalışan/çalışmayan vs. kadınlar karşımıza çıkar. Toplumsal düzenin kadını sıkıştırdığı kafes, oyun yazarlarımızın popüler konularından biri olmuştur. Ataerkil düzenin kadını sıkıştırdığı yapı özgür görünen kadınların hayatında bile gözle görülür hale getirilir. Problem sıralanırken, çözüm önerileri de sıralanır. Kadının yanı sıra, sistemin sıkıştırdığı erkekler, LGBTİ+ bireyler de kimliklerinin savaşı içerisinde, kimi zaman kafeslerinin farkında, kimi zamanda farkında olmayan oyun kişileri olarak görünür olurlar. Günümüz oyun yazarlarında genel yaklaşım, kendi olmak vurgusunun yanında, bireye kimliğini sorgulatan, bireyi kimliğine yabancılaştıran toplumsal yapının altının çizilmesidir.

Zeynep Kaçar'ın oyunları çağdaşları gibi kimliği konu edinirken, feminist bir bakış açısını benimser. Ataerkil bir toplumda kadın olmanın zorluklarını çeşitli açılardan, çoğunlukla ironik bir üslupla aktarır. Çoğunlukla soyut ya da somut bir sıkışmışlık üzerinden mesajını aktaran yazar, toplumsal bir değişimin, birlik olmanın, birbirini duyup-dinleyip-görmenin tek çözüm olduğuna işaret eder. Görünürde özgür olan kadının, ne kadar özgür olduğunu tartıştığı kadar, tutsak olduğu belirgin kadının kafesinin sınırlarını çizenin ne olduğunu göstermeyi hedefler. Kaçar'ın özellikle İd-Ego ve Süper Kahraman oyunuyla birlikte, erkek kimliğini daha az yargıladığını söylemek mümkündür. Öncesinde kadınlara odaklanırken, erkeği, toplumla birlikte hareket eder nitelikte göstermiş olsa da, aynı toplumun erkeğe olan baskısını göz ardı edebilmiş ancak bir erkek baş oyun kişisi ile kurduğu bu oyunla birlikte, erkeklerin mağduriyetine de daha objektif bir bakış geliştirmiştir. Oyunlarında toplumsal cinsiyet kodlarının yarattığı kimlikler, bu kimlikleri taşıyan oyun kişilerinin sıkışıp kaldıkları hapisaneler olarak gösterilir.

Oyun yazarının, oyununu sahnede görmesinin besleyiciliği içinde, hala ekibi için yazan Zeynep Kaçar, oyun yazarlığını her geçen gün geliştirmektedir. İlk oyunlarında görülen, karaktere yazarın sözcülüğünü yaptırma, mesajı mutlaka bir de karaktere söyletme eğilimi, kurduğu daha güçlü yapılar sayesinde silinmiş, bu da gözle görülür bir başarıdan söz etmeyi mümkün kılmıştır. Feminist bir anlayışla Bab-ı Tiyatro ekibi için üreten yazar, ödenekli tiyatrolarda da kendine yer bulmaktadır.

Kuşkusuz oyun yazarı, kendisi için problem olanı yazmaktadır. Kaçar'ın feminist bir anlayışla yazdığı oyunlar, kadına kadının gücünü hatırlatmakta, birbirine karşı yargılayıcı olmamayı teşvik etmekte, farklı sosyoekonomik statülere sahip kadınları birbiriyle tanışmaya çağırmaktadır. Toplumdaki tüm bireylere, buldukları hapishanenin anahtarını ancak birbirini dinlemek, birbiriyle tanışmak verebilecektir, söz konusu hapishaneden çıkmanın başkaca bir yolu yoktur. Birbirini yargılamak, görmezden gelmek sorunu derinleştirmekte, hapishanenin kapısına birer kilit daha eklemektedir. Çağdaşı olan çoğu oyun yazarı gibi Kaçar'ın da bireye ve topluma önerisi dinlemek ve tanışmaktır.

KAYNAKÇA

Belkıs, Ö. (2015). Feminist Tiyatro. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.

Candan, Elif. (2014). "Türkiye'de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler- II". Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (T. E. D.) Bölümü Dergisi, Sayı: 2, s. 35- 73.

Göktaş, Sema (2022). "İstanbul'un Tiyatro Festivalleri Üzerine". (Ed. Bünyamin Aydemir). Türk Tiyatrosunda İstanbul. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, s. 629.

Hemiş Ö. ve Yılmaz L. (Haz.). (2017). Yirmi: 1989'dan Bugüne İstanbul Tiyatro Festivali. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Kaçar, Z. (2007). Toplu Oyunları 1- Kadın Oyunları. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Kaçar, Z. (2008). Toplu Oyunları 2. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Kaçar, Z. (2011). Toplu Oyunları 3. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Kaçar, Z. (2015). Toplu Oyunları 4. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Kaçar, Z. (2017). Toplu Oyunları 5. İstanbul : Mitos Boyut Yayınları.

Karagül, C. (2015). Alternatif Tiyatrolar. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Koyuncuoğlu, Emre (2020). "Dikmen Gürün". (Ed. Yavuz Pekman, Oğuz Arıcı). Dikmen Gürün'e Yazılar. İstanbul: Doğan Kitap, s. 293.

Tekand, Şahika (2020). "Teşekkürler Dikmen Gürün!" (Ed. Yavuz Pekman, Oğuz Arıcı). Dikmen Gürün'e Yazılar. İstanbul: Doğan Kitap, s. 481.

Yılmaz, Leman (2020). "İstanbul Tiyatro Festivali'nin Yirmi Yılı: Dikmen Gürün." (Ed. Yavuz Pekman, Oğuz Arıcı). Dikmen Gürün'e Yazılar. İstanbul: Doğan Kitap, s. 558.

DÜZELTME METNİ¹

"Görünüm Dergisi 2021 yılı 10. Sayısında yayımlanan "Sahne ve Performans Sanatlarında Giyilebilir Teknolojiler" adlı araştırma makalesi Kocaeli Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 2018/147 nolu proje kapsamında desteklenmiştir."

"The research article "Wearable Technologies in Stage and Performing Arts" published in the 10th issue of the journal Görünüm in 2021 has been supported by Kocaeli University Scientific Research Projects Coordination Unit under grant number 2018/ 147."

¹ Yazarın isteği ile düzenlenmiştir.