
AKADEMİK PERSPEKTİFTEN PLASTİK SANATLAR

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Güneş OKTAY



yaz
yayınları

Akademik Perspektiften Plastik Sanatlar

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Güneş OKTAY

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5838-28-5

Haziran 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Bir Japon Seramik Dekorlama Tekniği Olan Mishima Tekniğinin Uygulama, Biçim ve Yüzeysel Özellikleri.....	1
<i>Mutlu KÖPÜKLÜ</i>	
Georges Schwizgebel Animasyonlarında Resimsel Estetik ve Görsel Anlatı	14
<i>Güneş OKTAY</i>	
Sanatta Çizimin Evrimi ve Çağdaş Sanattaki Yeri.....	30
<i>Ramazan CAN</i>	
Sanatçının Yolu: Plastik Sanatlarda Yol ve Yolculuk Teması Üzerine Bir İnceleme	50
<i>Engin ESEN</i>	
Eduardo Kac'ın Biyotop Çalışmalarında Diyalojik Etkileşim	82
<i>Aslı ASLAN SEVİNÇ</i>	
Bill Viola ve Anish Kapoor'un Eserlerinde Yüce Unsuru	100
<i>Mustafa SEVİNÇ</i>	
Fovizm Akımının Sanat Eserleri Üzerindeki Yansımaları.....	117
<i>Burcu TOĞRUL, Gülümser Beyaztaş ÖZLÜTÜRK</i>	
Kübizm'de Form ve Anlam.....	134
<i>Gülümser Beyaztaş ÖZLÜTÜRK, Burcu TOĞRUL</i>	

Canlanan Nesneler, Dönüşen Anlamlar: Agnès	
Limbos'un Tiyatrosunda İleri Dönüşüm Estetiği	150
<i>Murat Benan YILDIZ</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

BİR JAPON SERAMİK DEKORLAMA TEKNİĞİ OLAN MİSHİMA TEKNİĞİNİN UYGULAMA, BİÇİM VE YÜZEYSEL ÖZELLİKLERİ

Mutlu KÖPÜKLÜ¹

1. GİRİŞ

Geleneksel Sanatlar veya Artistik Sanatlar olsun hemen hemen tüm sanat dallarında dekorlama aşaması çoğunlukla başvurulmuş ve ortaya konulan çalışmanın bütünlüğüne önemli ölçüde etki eden bir aşamadır. Dekorlamak; Türkçe' de süslemek, bezemek gibi anlamlarda da kullanılan, bir eser veya ürün üzerinde onu görsel açıdan daha güzel hale getirmek ve çalışmanın estetik değerini arttırmak amacıyla yapılan tüm uygulamaları kapsayan bir terimdir. Dekorlama işlemi çok çeşitli teknik ve yöntemlerle tatbik edilebilir.

Dekorlama işlemi, amacı ve işlevine yönelik farklı anlamlar ve anlatımlar içerebilir. Örneğin Mesleki Sanatlarda (Zanaat) yapılan dekorlamalar daha çok, sade bir yaklaşımla, ürünü daha güzel hale getirilebilmek veya ürünün albenisini arttırmak amacıyla yapılan kalıplaşmış ve standart uygulamalardır. Bu tür süslemeler çoğunlukla seri üretilen ürünlerde birbirini tekrar ederler. Diğer taraftan Güzel Sanatlar kapsamında ve eser niteliğinde ortaya konulan yapımlarda uygulanan dekorlama işlemi 'estetik' kaygılarla tatbik edilen, aynı zamanda belirli anlatım ve amaçlar barındıran uygulamalardır. Güzel Sanatlar kavramının ortaya çıkışıyla sanat ve zanaat kavramları birbirinden ayrılmıştır. Sanat,

¹ Dr. Öğretim Üyesi. Hitit Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu El Sanatları Bölümü, mutlukopuklu@hitit.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6184-677X.

süsleme ya da bir hikâyenin betimlenmesi amacından çok, kendi kendini bir amaç olarak sunmaya başlamıştır. Zanaat ise işlevselliğini sürdürmeye devam etmiştir (Aslan, 2018).

Güzel Sanatlar' ın Görsel Sanatlar (Plastik Sanatlar) kısmını kapsayan alanlarda yapılan dekorlama teknikleri ve üslupları bu başlık altındaki tüm alanlarda, kendi alanına özgü yöntem ve yönelimlerle ortaya konulmaktadır. Bu anlamda dekor ya da dekorlama işlevi Plastik Sanatların bir kolu olan Seramik Sanatı' nda da yine kendine özgü ve özgün dekor biçimleri ve dekorlama teknikleri ile kendini göstermektedir.

Estetik kaygılarla ve sanatsal nitelikli seramik dekor uygulamalarının tatbiki seramiğin geleneksel (zanaat) sınırlamalarından kurtulması ile mümkün olmuştur. Bu konuda (Sönmez, 2002); Seramik Sanatının “*Sanat*” kimliğine kavuşmasının ancak geleneksel yaklaşımlardan sıyrılarak mümkün olacağına ve diğer sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatında da ana sorunun 'özgünlük' ve 'yaratıcılık' olduğuna değinmiştir.

Seramiğin geleneksel kalıplarından sıyrılması ve önceleri sadece çanak-çömlek olarak bilinirken sonrasında başlı başına bir sanat dalı olarak kabul görmesi '*Seramik Sanatı*' tanımının kazanılmasını sağlamıştır. Diğer dallarda olduğu gibi kendine has teknik ve yöntemlerle ortaya konulan Seramik Sanatı da kendi içerisindeki tüm şekillendirme, üretim ve dekorlama yöntemleri ile bir bütünlük arz eder. Bu bütünün önemli bir parçası da dekorlamadır.

Seramiğin dekorlama kısmı da en az şekillendirme kısmı kadar önem arz eden bir konudur. Seramikte dekor teknikleri deyince akla ilk olarak şekillendirilmiş ya da şekillendirilmekte olan seramik bir ürünün yüzeyine sır altı, sır üstü, sır içi gibi çeşitli yöntemlerin uygulanması gelir (Aslan, 2018). Bununla birlikte genel olarak Seramik Sanatı' nda dekorlama, seramiğin

yapımından sonra gelen bir aşamadır. Seramik üretiminde süslemenin yapım aşamasından sonra tatbik edilmesi, iki işlem arasındaki farkı zamansal bir sıralamaya indirmez. Aradaki çok fazla önem taşıyan ve uygulamanın temel niteliğiyle ilgili olan fark; birinin (yani dekorlamanın) diğeri (yani form) üzerine tatbik edilmesi, onu tamamlaması ve sonuçlandırmasından ibarettir (Avşar, L. & Avşar, M. E. (2019).

Seramik yüzeyleri dekorlamak, seramik üretiminin başladığı Neolitik Çağ'dan itibaren günümüze kadar farklı yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Seramik tarihi boyunca da dekor, seramik üretiminde sürecin ayrılmaz bir parçası olmuştur (Kalay, 2012). Böylesine köklü bir geçmişe sahip olan ve Seramik Sanatı 'nın bir parçası olarak ele alınması gereken dekorlama, elbette tıpkı ana sanatının kendisi gibi ait olduğu toplumun ve coğrafyasının kültürel özelliklerine göre biçimlenmiş ve çeşitlilik kazanmıştır. Bu anlamda dünyanın her bölge ve coğrafyasında her ülkenin kendi dinamikleri ve kültürel özelliklerine bağlı çeşitli seramik dekorlama teknikleri ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda 'Uzak Doğu' ülkelerinden biri olan Japonya, kendi kültür dinamikleri açısından Seramik Sanatı' nın yüksek seviyede ve kalitede uygulandığı ve buna bağlı çeşitli seramik dekorlama tekniklerini de bünyesinde barındıran bir coğrafya olması hasebiyle öne çıkan bir ülkedir. Japonya' da uygulanan seramik dekorlama tekniklerinden biri olan '*Mishima*' tekniği, bu isimle tanınmış ve farklı ülkelerde de uygulanan bir seramik dekorlama çeşidi olarak kabul görmüştür. Mishima dekorları aslında Japonya' dan önce Kore' de uygulanmış bir dekorlama çeşididir. (Sevim, 2003); bu dekorlama çeşidinin ilk olarak Kore'de 918-1392 yılları arasında kullanıldığını, sonrasında Kore'den ithal edilen, görsel açıdan güçlü ve zarif bu dekorlu seramiklerin Japonlar tarafında '*Mishima*' adıyla isimlendirildiğini ifade etmiştir. (Shafer, 1980) ise; bu dekorlu seramiklerin isminin Kore ve Japonya arasında ticaret yapan

gemilerin uğradığı küçük bir ada olan 'Mishima' adasından geldiğine değinmiştir. Aynı dekorlama tekniği İngiltere ve Avrupa ülkelerinde 'inlay' (kakma) tekniği olarak isimlendirilmiştir (Cosentino, 1996).

Bu tekniğin '*kakma*' veya '*astar kakma*' adıyla Türkçe 'de kullanımı ise; bu dekorlama tekniğinin basit bir tanımla; önceden hazırlanan renklendirilmiş astar veya plastik kilin seramik form yüzeyine açılan belirli derinlikteki desen oyuklarına kakılması, itilmesi, yerleştirilmesi suretiyle uygulanmasından ileri gelmektedir. Uygulamadaki ana unsurun, seramik form yüzeyinde farklı biçimlerde ve renklerde sınırlı alanlar meydana getirmek olduğu söylenebilir. Yüzey özellikleri bakımından ele alındığında belirlenen desenlerdeki '*biçim*' ve '*renk*' faktörü formun bütününe etki eden en önemli unsurlardır. Seramik bünyenin dekorlanması aşamasında uygulanan renk, biçime artistik bir katkı sağlayan temel öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Renk unsurunu kontrollü ve kat kat olacak biçimde kullanmak forma biçimsel katkısının ötesinde estetik bir katkı da sağlayacaktır (Çevik, 2010). Öte yandan uygulanan dekor kapsamında ortaya konulan biçimsel dokunuşlar, formun yüzeyinde dolayısıyla da formun bütününde öne çıkan bir anlatım dili oluşturacaktır. Bu aynı zamanda sanatçısının plastik dilini de yansıtan bir unsur olarak ele alınabilir.

2. UYGULAMAYA GİRİŞ

İlgili dekorun tatbik edilmesinde temel aşama, şekillendirilmesi tamamlanmış deri sertliğindeki formun hazırlanmasıdır. Hemen her dekorlama tekniğinde en uygun uygulama kıvamı çamurun deri sertliğindeki kıvamıdır. Bu kıvam, 'işlem kıvamı' olarak da bilinen, çamurun (bünyenin) hemen her türlü ekleme, çıkarma, kazıma, oyma vb. işlemler açısından uygulayıcısına en fazla kolaylık sağladığı en uygun

kıvamıdır. Mishima tekniği iki boyutlu çalışmaların yüzeylerinde de tatbik edilebilir ancak bu çalışmada 3 boyutlu bir çalışma (form) yüzeyinde tatbik edilmesinin nasıl bir sonuç vereceği amaçlanmış ve ilgili teknik, silindirik yapıda bir form² yüzeyine uygulanmıştır.

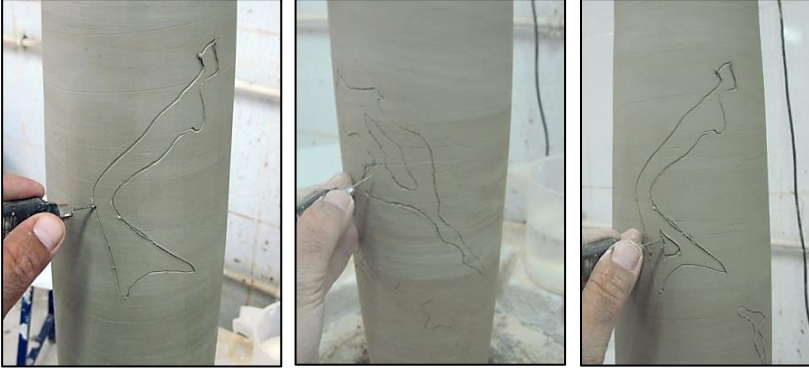


Görsel 1. Şekillendirilmesi tamamlanmış form.

Formun şekillendirilmesi ve uygun kıvama gelmesinden sonraki aşama, önceden belirlenmiş desen biçimlerinin kontürel olarak (dış hatlarıyla) form yüzeyinde belirlenen alanlara aktarılması ve bu desen alanlarının içlerinin oyulmasıdır.

Yüzeye desenlerin aktarılması aşamasında bız veya kullanıma uygun herhangi bir aparat tercih dileyebilir. Sonrasında desen içlerinin oyulması sırasında oyma işlemi uygun yardımcı malzemelerle fazla derine inmeden yapılmalı, işin et kalınlığına dikkat edilmelidir.

² Form; taban çapı 8, yüksekliği 52 cm ölçülerinde, silindirik yapıda, kapaklı, beyaz hamurlu, 1050 C° pişirim, torna yapımıdır.

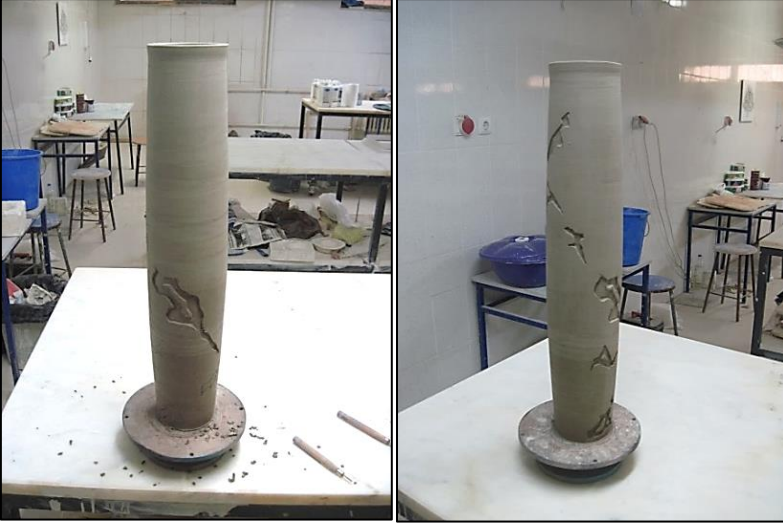


Görsel 2. Desen kontürlerinin yüzeye aktarılması.



Görsel 3. Desen alanlarının iç kısımlarının oyulması.

Desen içlerinin oyulmasının ardından gerekli rötuş işlemi yapılır böylece oyma esnasında meydana gelebilecek çapaklar temizlenir. Bu aşama sonrasında artık desen içlerinin doldurulması işlemine geçilebilir.



Görsel 4. Oyma işlemi tamamlanmış, desen içleri doldurulmaya hazır hale getirilmiş form.

Desen içlerinin doldurulması renklendirilmiş astar veya plastik kil ile yapılabilir. Eğer astar tercih edilecekse, astar mümkün olduğu kadar yoğun kıvamda hazırlanmalı ve astarın desen içlerinden akmamasına dikkat edilmelidir. Özellikle dikey yapıda olan formlarda astar uygulanması esnasında astar akma eylemi gösterebilir. Bu açıdan desenler eğer astar ile doldurulacaksa dikey formlardan ziyade yatay form yüzeylerinde kullanılması tercih edilebilir.

Bu çalışmada desen içlerinin renklendirilmiş plastik kil ile doldurulması tercih edilmiştir. Seramik pigment renklendiricileriyle renklendirilmiş plastik kiler yeterince yoğrulmalarının ardından artık desen içlerinin doldurulması işlemine geçilebilir.



Görsel 5. Pigment boyalarla renklendirilmiş ve yoğrulmuş doldurma işlemi için hazır hale getirilmiş renkli plastik killler.

Desen içlerinin doldurulması esnasında öncelikle desen içlerinin nemlendirilmesi gerekir. Bu işlem sulu çamur batırılan fırça yardımıyla desen içleri üzerinden geçmek suretiyle yapılabilir. Bu bünyenin eklenen çamurla kaynaşması açısından faydalı olacaktır. Oyuk kısımların doldurulması renklendirilmiş çamurdan hazırlanan ince sucuklar yardımıyla yapılabilir veya doğrudan parçaların desen içlerine basılması şeklinde de yapılabilir. Küçük parçalar halinde ve iyice yedirilerek çamurların boşluklara doldurulması, içerde hava kalmaması açısından önem arz eden bir ayrıntıdır. Desen alanlarının üzerine taşan çamurlar üzerinden sistre yardımıyla geçilerek alınabilir.



Görsel 6. Desen içlerinin doldurulması.



Görsel 7. Doldurulan desenlerin üzerinden sistre yardımıyla geçilerek fazlalıkların alınması.



Görsel 8. Desen doldurma işlemi tamamlanmış kuru mamul haldeki çalışma.

Doldurma ve rötuş işlemlerinin ardından çalışmanın bisküvi pişirimi 950 C° de yapılmıştır. Son olarak şeffaf (Transparan) sırla sırlanarak 1170 C° de ikinci pişirimi (sır pişirimi) yapılan çalışma nihai haline ulaşmış ve çalışma tamamlanmıştır.



Görsel 9. Bisküvi pişirimi yapılmış çalışma.



Görsel 10. Nihai eser.

3. SONUÇ

Seramik Sanatı 'nın ayrılmaz bir parçası olan dekorlama, Seramik Sanatı' nın başlangıcından bu yana en basit şeklinden başlayarak uygulanmıştır. Bugün de günümüz sanatsal yorumları, teknikleri ve teknolojik gelişmelere paralel olarak farklı yöntem ve şekillerde uygulanmaya devam edilmektedir.

Bu çalışma kapsamında bir Japon Seramik Dekorlama tekniği olan 'Mishima' dekorlarının kişisel tarz ve üslupta uygulamasının yapılması amaçlanarak neticeleri değerlendirilmiştir. Çalışmada Mishima dekorlarının iki boyutlu

bir çalışma yüzeyi yerine üç boyutlu bir torna formu yüzeyinde tatbik edilmesinin nasıl bir görsel etki ortaya koyacağı amaçlanarak, çalışma ilgili dekorlama tekniğinin genel kuralları ve temel teknikleri kapsamında tatbik edilmiştir.

Çalışma sürecinde '*Astar Kakma*' olarak Türkçe 'de karşılık bulan Mishima dekorlama tekniğinin bünye üzerinde önceden belirlenerek açılan desen oyuklarına sadece astar doldurma/kakma değil aynı zamanda renklendirilmiş plastik kil doldurulması ile de başarılı sonuçlar verebileceği gözlenmiştir. Ayrıca Mishima dekor uygulaması yapılan torna çalışmasının yapımı aşamasında farklı renk killerin kullanılması da çalışmaya görsel açıdan artı bir katkı sağlamıştır.

Çalışma sürecinde uygun kurulum aşamasındaki (deri sertliğindeki) bünye üzerinde çalışılmasının ve dolgu malzemesi olarak kullanılan renklendirilmiş kilin uygun kıvamda, yeterince yoğrulmuş ve uygulandığı bünyeye uygun kilden hazırlanması gibi etkenlerin önem arz ettiği görülmüştür. Bir diğer etken de titiz ve dikkatli çalışmasıdır. Özellikle bu tür doldurma/kakma işlemiyle ortaya konan dekorlama çalışmalarında titiz çalışılması önemli bir etkidir. Aynı şekilde rötuş işleminin de itinalı ve temiz yapılması bu tür çalışmalarda çalışmanın sonucu etkileyebilecek bir diğer ayrıntıdır.

Seramik dekorlarının çok çeşitli olması birçok farklı yöntem ve tarzda ortaya konulabilmesini mümkün kılmaktadır. Bu tür dekor uygulamalarının farklı tarz ve üsluplarda uygulanması Seramik Sanatı 'na katkı sağlayan önemli bir husustur. Bu anlamda bu çalışmanın da bu ve benzeri bezeme /dekor uygulamaları alanında çalışmak isteyenler için bir katkı sunması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

- Aslan Ş.P. (2018). Seramikte Dekor Tekniklerinin Kavramsal Bir İfade Aracı Olarak Kullanımı. İdil, 2018, cilt / volume 7, sayı / issue 51. s.1370
- Avşar, L., & Avşar, M. E. (2019). Yüzeysel Seramik Süslemelerin Sanatsal Değerlendirmesine Yönelik Yeni Kriterler. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi(5), s. 26
- Cosentino, P. (1996). The Encyclopedia of Pottery Techniques. London. s.48
- Çevik, N. (2010). Çağdaş Seramik Sanatında Resimsel Yönelimler. Sanat Ve Tasarım Dergisi, 1(6), 35-45. s.37
- Kalay, L. (2012). Seramik Sanatında Lazer Baskı Tekniği ve Çağdaş Uygulayıcıları. Sanat Ve Tasarım Dergisi, 3(3), 138-149. s.138
- Sevim, S.S. (2003). Seramik Dekorları. Anadolu Üniversitesi Yayınları. Eskişehir. ISBN. 975-06-0174-2 s. 95
- Shafer, T. (1980). Pottery Decoration. U.S.A. s.128
- Sönmez, N. (2002). Anadolu Üniversitesi Yayınları, sayı:13, s.178. Eskişehir.

GEORGES SCHWIZGEBEL ANİMASYONLARINDA RESİMSSEL ESTETİK VE GÖRSEL ANLATI

Güneş OKTAY¹

1. GİRİŞ

İsviçreli sanatçı George Schwizgebel, diyalogsuz animasyonlarında anlatıyı renk ve müzik aracılığıyla şekillendiren özgün bir tarz benimsemiştir. Asetat üzerine el çizimi ve akrilik boyayla ürettiği animasyonlarını, deneysel ve renk odaklı bir anlatım dili ile sunar. Resim, Schwizgebel'in çalışmalarının temel kaynağını oluşturur. Sanatçı, hikayesini kullandığı renk paleti, çizgi tercihleri ve sahne geçişlerindeki figür ile nesnelerin dönüşümü aracılığıyla iletir. Döngüsel kurguya sahip animasyonları, klasik müzik eşliğinde zaman, hareket ve mekan ilişkisini sorgulayan bir ritimle ilerler. Ortaya çıkan bu çok katmanlı yapı, Schwizgebel'in animasyonlarında resimsel estetiğin nasıl görünür olduğuna dair kapsamlı bir zemin sunar. Bu çalışmada, sanatçının çeşitli animasyonları üzerinden, söz konusu anlatım biçiminin nasıl oluşturulduğu ve resim-hareket etkileşiminin görsel anlatıya nasıl yansıdığı nitel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Çalışmada sanatçının farklı dönemlerini, teknik ve anlatı çeşitliliğini temsil eden animasyonlarından örnekler seçilerek incelenmiştir. Schwizgebel'in kullandığı tekniği, zaman-mekan dönüşümleriyle resimsel estetik bağlamında en yoğun yansıtan ve sanat tarihinden

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, gunesoktay@aydin.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9243-5674.

bazı önemli eserlere açık veya dolaylı olarak ilişki kuran animasyonlar seçilmiştir.

2. GEORGE SCHWIZGEBEL

1944 İsviçre doğumlu George Schwizgebel, animasyonlarıyla Cannes, Annecy gibi birçok festivalden ödül almış çağın önemli animatörlerindendir. 1971’de Studio GDS’yi kuran sanatçı, eserlerinde diyalogun olmadığı, anlatıyı renk ve müziklerle oluşturduğu bir tarz benimsemiştir. Hareketli sahne geçişlerini, renk ve müzik öğeleriyle tamamlarken oluşturduğu hikaye anlatımında resimsel öğelerden faydalanır. Perspectives (1975), Hors-jeu (1977) gibi ilk çalışmalarında rotoskopi tekniğini kullanmış, animasyonun gerçek bir filminden alınan görüntüler üzerine çizim yapılarak oluşturulduğu bu teknikten daha sonra uzaklaşarak kendi çizimlerini daha özgür ve dışavurumcu bir şekilde dahil edebildiği bir tekniğe yönelmiştir (Jean, t.y.). Schwizgebel genellikle bu duyguyu aktarabilmek için geleneksel animasyon teknikleri arasında yer alan cam üzeri boyama (paint-on-glass) tekniğini kullanır. Bu teknikte cam ya da asetatin üzeri, çabuk kurumayan boyalarla boyanarak her bir kare tek tek oluşturulur, oluşturulan bu farklı resimlerle animasyonun sahneleri yaratılır. Su bazlı boyalar çabuk kuruduklarından boya ya da mürekkebin uzun süre boyunca işlenebilir tutulması için yardımcı bir malzemeye ihtiyaç duyulabileceği gibi yağlıboya gibi su bazlı olmayan farklı boya türleri de tercih edilebilir. Sanatçının bu teknikle oluşturduğu kareler, izleyiciye sürekli dönüşen bir tablo izlenimi verir. Teknik, Schwizgebel’in eserlerinde resimsel estetiği ön plana çıkarırken animasyon ile resmi birleştirir. Sanatçı, animasyonlarında akrilik, guaj ve asetat gibi geleneksel malzemeler kullanmasına karşın, figürleri kontürlerle arka plandan ayırmaz. Asetatları ters çevirerek arkasından boyar. Bu yöntem, renklerin baskınlığı ve

karakterlerin sade ama etkili görünmesine olanak verirken animasyonlarının da hareketli resimler gibi algılanmasını sağlar. Kendisi de kullandığı bu teknik için “hareketli resim (peinture animée)” tanımını yapar. Bu yaklaşımının onun çalışmalarını hikaye anlatan alışıldık animasyonlardan ayırarak daha deneysel çalışmalar yapmasını sağladığını dile getirir (Rebetez, 2004. s. 25).

Schwizgebel’in renk kullanımı, animasyonlarında hareket, mekan ve akışı belirlemeye etkindir. Kullandığı farklı boya malzemeleri, renklerin oluşturduğu etkiyi de şekillendirirken hem mekan hem de anlatıda geçişleri destekleyen önemli bir rol oynar. Biçimsel düzenlemeler ve sürekli dönüşen imgeler, görsel hikayeyi oluşturur. Schwizgebel kültürel olarak mitlerden ve Faust, Frankenstein, Icarus, Cinderella gibi halk hikayelerinden beslenir. Zaman zaman Vermeer, Escher, Hopper gibi birçok ressamın eserlerini yorumlayarak animasyon, deneysel sinema gibi geniş bir sinema mirasına referanslar verir (Barres, 2011).

3. ZAMAN, MEKAN VE HAREKETİN DÖNÜŞÜMÜ

George Schwizgebel’in animasyonlarında ön plana çıkan temel öğelerden biri, dönüşen mekanlardır. Sanatçı, klasik mekan anlayışının dışına çıkarak izleyiciye sabit değil, sürekli dönüşen bir görsel dünya sunarken bunu hareket ve ritme odaklanarak destekler. Özellikle Fugue (1998) ve La course à l’abîme (1992) gibi filmleri, içerdiği dönüşüm ve hareketlilikle sanatçının anlatım tarzını görünür kılan, zaman-mekan ilişkisine örnek teşkil eden önemli çalışmalarındandır (Görsel1). H. K. Kim (2016), sanatçının animasyonlarında görsel atmosferi “zaman-mekan”, “durağanlık-hareket”, “iki boyut-üç boyut”, “soyut-somut” gibi ikili yapılar üzerinden oluşturduğundan söz eder. Tüm bu yapılar,

temelde dönüşüm ve animasyonun hareketliliğinin güçlendirilmesi sayesinde ortaya çıkar ve Schwizgebel, onları yeniden kurgulayarak anlatımı güçlendirir.



**Görsel 1. Schwizgebel, G. (Yönetmen).
(1998). *Fugue* [Animasyon]. IMDb üzerinden
erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt0262426/>**

Schwizgebel'in animasyonlarında gerçeklik ve temsil arasındaki ilişki klasik mimesis anlayışından farklıdır. Resim gerçekliğin yerine geçmez ya da onu taklit etmez. Onun estetik, duygusal ve biçimsel karşılığını, bu dönüşen mekanlar ve hareket üzerinden vererek yeniden inşa eder. Mekanlar arasında yarattığı geçişler, resimleri hareketli formlara dönüştürür. Diğer taraftan, örneğin *La Bataille de San Romano* (2017) isimli animasyonunda Schwizgebel, Uccello'nun resmini yalnızca canlandırmaz ya da dijital bir kopya olarak yeniden üretmez; onu fırça darbeleri ve resimsel katmanlarla yeniden kurar, kopyalayarak her bir öğesini başka bir öğeye dönüştürür (Oretsky, 2021). Bu durum Baudrillard'ın simülasyon kuramı ile ilişkilendirilebilir. Ona göre simülasyon, gerçekliğe ait tüm verileri içerse bile gerçeği temsil etmez, onu ortadan kaldırarak onun yerini alır. Gerçeklik, artık var olmayan ama varmış gibi görünen bir simülakr; yani

gerçekliğin yerine geçen, kendi başına bir anlam taşıyan kopya halini alır (Baudrillard, 2011). Bu durumda Uccello'nun resmi bir temsil olmaktan çıkar, kendi başına hareket eden ve gerçeklik algısını dönüştüren bir simülakr haline gelir. Schwizgebel animasyonlarında resimsel bir anlatımı tercih ederken oluşturduğu görsel dil, temsilden uzaklaşarak sürekli kullandığı döngüsel akışın da etkisiyle düşsel bir alan yaratır. Çünkü animasyonlarında geleneksel anlatım yöntemlerinden uzaklaşarak olay örgüsüne dayalı ya da karakter odaklı klasik anlatım biçimleri yerine, görsel kompozisyonlar ve resimsel karelerle anlatımı oluşturur. Sürekli tekrar eden hareket veya sahne geçişleri bu anlatıma katkı sağlarken gerçeklikten uzak, soyut bir alan da yaratmış olur.

4. GÖRSEL ANLATIDAKİ RESİM ESTETİĞİ

Schwizgebel'in oluşturduğu kompozisyonlar, ışık-gölge dengesi, boyalar ile yarattığı doku ve renk kullanımı, animasyonlarını hareketli görüntünün ötesine taşıyarak plastik sanatlara ait öğelerle ona resimsel özellikler katar. Sanatçının kullandığı cam üstü boyama tekniği, her kareye hem resimsel bir yoğunluk hem de belirgin bir dokusal etki kazandırır ve fırça darbelerinin izlerini görünür kılar. Görüntüdeki bu fırça izleri ve boya katmanları, dokunabilirlik refleksi ile tekniğin malzeme ile olan ilişkisini vurgular. Schwizgebel'in yaklaşımı İzlenimci ressamların benimsedikleri ortak tarza yakındır. Osman Erden (2016, s.42) bu tarzı, izlenimci ressamların küçük fırça vuruşlarıyla, palet üzerinde karıştırmayıp doğrudan kullandıkları renkleriyle oluşturduklarından söz eder. Işığın, hareketin ve atmosferin anlık izlenimlerini tuvale aktarmak için hızlı çalışırlar. Schwizgebel ise benzer yaklaşımla bu resimsel dili hareketli görüntülerle oluşturur. Öyle ki, filmlerinde hikayeyi, sahneler içerisinde yarattığı döngüsellik ve hareket ile verirken, duyuları

yansıtmak için renklerin birbiriyle olan ilişkisinden yararlanır. Plastik olarak renk ve boyama tekniği ön plandayken müzik ve hareket ise animasyonlarının tamamlayıcı öğeleri arasındadır. Filmlerinin tamamına bakıldığında herhangi bir konuşmanın olmadığı görülür. Adriano C. Araujo Sousa (2020), Schwizgebel'in izleyiciye resimle yoğun bir diyalog sunduğunu belirtir. Ona göre Schwizgebel'in animasyonları, bir yandan Claude Monet ve Édouard Manet gibi empresyonistlerin eserlerini anımsatan, diğer yandan Paul Cézanne ve hatta Henri Matisse gibi post-empresyonistlerin tarzını çağrıştıran çizgi ve fırça darbelerini sürekli keşfetmeye çalışmaktadır. Işık ve gölgenin etkisinin yoğun görüldüğü sahnelerin de yardımıyla Schwizgebel'in paleti, resimde var olan hareketin algılanmasını sağlamaktadır. Sanatçının çok detaylandırılmamış formlar ve fırça hareketleri, soyutlamayı da anımsatır. Boya dokusu, figürleri bozup yeniden şekillendirme sürecine katkı sağlarken sahne geçişlerini de soyutlanan bu yeniden şekillendirmelerle oluşturur. Döngüsel hareketler, spiral formlar ve perspektif bozulmalarını kullanarak durağan görüntüleri akışkan ve dönüşen kompozisyonlara çevirir. Schwizgebel'in animasyonlarındaki bu özelliklere değinen Olivier Cotte (2004), sanatçının sabit bakış açısı yerine sürekli değişen perspektifler kullanması ile izleyicinin zaman ve mekan algısını sürekli olarak yeniden şekillendirdiğinden söz eder.

Schwizgebel'in kullandığı teknik, filmlerinin her bir karesini bir resim gibi oluşturmaya da olanak verir. Donald Crafton (2006) bunu şöyle ifade eder: “Schwizgebel'in animasyonları, yalnızca tek bir görüntüde fark edilebilecek ayrıntılarla doludur. Bu detaylar, normal projeksiyon hızıyla izlenirken gözden kaçır. Ancak birer tablo gibi incelendiğinde görünür hâle gelir.” (2006, akt. Hofmann, 2023).

Gilles Deleuze'un Francis Bacon üzerine geliştirdiği duyumsama kuramı, temsili estetikten koparak imgede doğrudan

bedensel bir etkilenmenin görünür kılınmasına odaklanır. Deleuze'e (2009, s.41) göre "renk bedende, duyumsama bedendedir, havalarda değil. Duyumsama resmedilmiş olandır. Tabloda resmedilmiş olan bedendir; nesne olarak temsil edilişyle değil, böyle bir duyumsamayı uyandıracak şekilde yaşanmasıyla." Bu anlayış, Georges Schwizgebel'in *Retouches* (2008) adlı animasyonunda doğrudan karşılığını bulur. Film, genellikle somut mekanların soyut hareketlere dönüştüğü bir dizi tekrarlanan görsel döngüye sahiptir. Figürler sürekli biçim değiştirir (Görsel 2). Temsil ettikleri şey net değildir ama hareketin ve değişimin yarattığı his çok güçlüdür. Renk, doğadaki ışığın ya da atmosferin göstergesi değil, fırça darbeleriyle izleyicide bir his uyandıran öge olarak işlev görür. Bu hareketli resimsel alanda figürlerin gerçekçi temsili aranmaz. Figürler, zaman ve mekanın geçişini, gerilimini hissettiren biçimlere dönüşür. Bu yönüyle *Retouches*, bedeninin temsil edilmediği fakat doğrudan yaşatıldığı bir duyumsama alanı yaratır.



Görsel 2. Schwizgebel, G. (Yönetmen). (2008). *Retouches* [Animasyon]. IMDb üzerinden erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt1385968/>

Schwizgebel'in renk kullanımı, animasyonlarındaki en dikkat çeken unsurlar arasındadır. Renk, animasyonlarda yalnızca

görsel estetikle sınırlı kalmaz, aynı zamanda anlatının yapısal ve duygusal özelliklerine göre ritmi belirleyen, sahneler arası geçişe uygun olarak dönüşen ve duyguyu taşıyan özelliktedir. Renk de mekan ve nesnelerle birlikte sürekli dönüşür, oluşturulan renk geçişleri sahneler arasındaki bu dönüşümleri pekiştirir.

Örneğin L'année du Daim (1995) animasyonundaki renklere bakıldığında tüm mevsimlerin kırmızı ve yeşil ağırlıklı renklerle sınırlandırıldığı görülür. Özellikle yeşilin farklı tonları ile farklı ruh halleri betimlenmiştir. Oswald Iten (2009), burada renkler ile de dönüşümün verildiğinden söz eder. Evcilleştirilmiş geyiğin bakış açısından köpeğin görüldüğü sahnelerde, boyalı köpek daha yumuşak renkli, daha az tehditkâr pastel bir köpeğe dönüşür. Üçü de empresyonist şekilde renklendirilmiş olsa da ona göre bu görsel ipucu, evcilleştirilmiş geyiğin artık vahşi köpekleri/ kurtları tehdit olarak tanımamasına yol açar.

5. RESMİN ZAMAN VE HAREKET İÇİNDE YENİDEN KURULMASI

Georges Schwizgebel zaman zaman animasyonlarında sanat tarihinin önemli ressamlarının eserlerine de atıfta bulunur. Örneğin 78 Tours (1985) isimli animasyonunda De Chirico ve Edward Hopper'ı anımsatan görüntüler dönerek dairesel formlarla yeniden üretilir (Görsel 3). Bu bağlamda, animasyonun resim ile olan ilişkisi, yalnızca sanat tarihine göndermeler yapmakla sınırlı kalmaz; resimler, zaman-mekan zemininde sinematik anlatımla yeniden kurulmuş olur. Lorenzo Hernandez'e (2007, s.41) göre kamera, bilinçli bir amaçtan çok sanki sezgisel fırça darbeleri ile hareket eder. Renkler ve şekiller iç içe geçer ve anlatı doğaçlamaya yaklaşır. Bu bağlamda Schwizgebel'in animasyonlarına Deleuze'un "zaman-img" tanımı üzerinden bakılabilir. Deleuze'e göre (2021, s.211) "insan ile dünyanın bağı kopmuştur. (...) Sinema dünyayı değil, bu dünyaya olan inancı,

bu yegane bağımızı çekmelidir." Schwizgebel'in animasyonlarında da görüntüler, izleyiciye bütün ve tutarlı bir anlatı ya da gerçeklik sunmaz. Bunun yerine parçalı olarak sunulan imgelerle izleyiciyi anlamlı ve sezgisel olarak yeniden üretmeye zorlar. Yani Deleuze'un tanımladığı gibi Schwizgebel dünyayı olduğu gibi yansıtmaz, onu parçalayarak yeniden kurmaya çalışır. Bu nedenle 78 Tours, sadece bir animasyon değil, hareket eden resimler bütünü olarak da tanımlanabilir.



Görsel 3. Schwizgebel, G. (Yönetmen). (1985). 78 Tours [Animasyon]. IMDb üzerinden erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt0409661/>

Benzer yaklaşımla, kil boyama olarak bilinen animasyon tekniğine öncülük etmiş sanatçı Joan C. Gratz, Mona Lisa Descending a Staircase (1992) adlı animasyonunda Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Frida Kahlo, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, René Magritte gibi 20. yüzyılın önemli 35 sanatçısının eserlerindeki insan yüzü görüntülerini akışkan biçimde birleştirerek modern sanatın evrimini görsel bir anlatıyla sunar. Ève Rambos ise L'Escamoteur (1991) filminde Hieronymus Bosch'un La Nef des fous (1490–1500) tablosunu

doğrudan animasyona taşır. Canlandırılan bu tablo ile izleyici sanki eserin içine çekilerek gerçeklikten koparılır ve eserin detaylarında kaybolur (Denis, 2017, s.44). Ancak Schwizgebel bu temsil biçiminden farklı olarak, klasik resimleri ya da ikonografik göndermeleri doğrudan hareketlendirmek yerine onların biçim ve anlatı mantığını sinematografik bir ritimle yeniden kurar.



Görsel 4. Schwizgebel, G. (Yönetmen). (1989). *The Battle of San Romano* [Animasyon]. IMDb üzerinden erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt7190398/>

La Bataille de San Romano (2017) animasyonu, 15. Yüzyılın önemli ressamlarından Paolo Uccello'nun aynı isimli tablosunun hareketli bir yorumunu andırır (Görsel 4). Schwizgebel bu animasyonunda Uccello'nun resmini birebir taklit etmez, parçalayıp ritmik olarak yeniden biçimlendir. Resmi 16 parçaya bölerek ve 36 farklı tabloda oluşan döngüde, kareler arasında saat yönünün tersine spiral bir hareketle ilerleyerek animasyonu oluşturmuştur (Oretsky, 2021). Bu yöntemle, tek bir görsel üzerinden zamana yayılan bir dönüşüm ve hareket yaratmıştır. Var olan bir görüntüden başlaması, La Bataille de San Romano'yu diğer filmlerinden ayır. Schwizgebel bu kısa animasyonu ile hem resim hem de sinema dili arasında doğrudan bir bağ kurarak yeni bir ifade biçimi oluşturmayı hedefler. Donald

Crafton (2020, s.257), Schwizgebel'in bu animasyonunu adını aldığı Rönesanın önemli isimlerinden Paolo Uccello tablosunu yeniden ziyaret etmeye olanak tanıyan bir performans olarak değerlendirir.

Benzer şekilde Le Sujet du Tableau (1989) animasyonu, isminden de anlaşılacağı üzere tablonun içindeki özneye odaklanır (Görsel 5). Yaklaşık 6 dakikalık bu animasyonda sanat tarihinden birçok önemli resim Schwizgebel'in yeniden üretimiyle görünür. Bu resimler ardışık şekilde sıralanan sabit imgeler olarak kalmaz, anlatım içerisinde, geçiş alanlarında bir yüzeyden diğerine dönüşür. Sabit bir resimle başlayan filmde, ressamın yaşlı bir adamın resmini yaptığı görünür. Resimdeki figür, model olan yaşlı adam değil onun gençliğidir. Film, resimdeki bu genç figürün farklı tablolar arasında seyahat etmesini konu alır. Bu geçişlerde görünen tablolardan biri de Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" tablosudur. Tablodaki figürlere ek olarak bu genç figür de resimde yer alır. Figürler hareketsiz olsa da genç figür ayağa kalkıp resimde hareket etmeye başlar. Sahneyi açarak kareyi terk eder ve hareketli figürlerin olduğu başka bir sahneye geçer. Ressamın yaptığı portreyle karakterin canlanması ve başka bir tablonun içine girerek resimler arası geçişler yapması, filmde resmin doğanın temsili değil, kendi başına ayrı bir dünya olduğu izlenimini verir. Merleau-Ponty (2012, s.38) gözü, dünyanın belirli bir etkisiyle heyecanlanarak onu elin izleriyle görünüre geri veren olarak tanımlar. Le Sujet du Tableau'da ise göz, yalnızca gördüğünü aktaran bir araç değil, imgeleri canlandıran ve görünürde olmayı görünür kılan yaratıcı bir güçtür. Zaten Schwizgebel animasyonlarında doğayı ya da yer verdiği resimleri birebir taklit etmez. Görüntüyü bir temsil olarak değil, kendi başına bir gerçeklik olarak ele alır.

Manet'in Olympia (1863) tablosuyla, bu esere gönderme yapan Félix Vallotton'un yaptığı La Blanche et la Noire (1913) tablosunu merkeze alan D'une peinture... à l'autre (2023) isimli

kısa animasyonunda Schwizgebel, Türkçe çevirisiyle “bir tablodan diğerine” bir yolculuk yapar. Genellikle çizgi, fırça darbeleri ve renk üzerinden kurduğu resimsel estetiği ile hareketli resim geleneğini sürdürse de özellikle toplumsal eleştiri, ırk ve cinsiyet temsili gibi alanlara önceki çalışmalarına göre çok daha doğrudan ve açık bir biçimde girer. Aslında bunu oluşturan, animasyonda seçtiği tablolarıdır. Manet’in Olympia’sındaki kadın, mitolojik bir figür değil bilinçli bir tercihle seçtiği bir seks işçisidir. La Blanche et la Noire tablosu ise hem bu tabloya bir yanıt niteliğindedir hem de ırk ve cinsiyet temsillerine dair daha bilinçli bir eleştirel bakış açısı taşır. Dolayısıyla Schwizgebel, önceki animasyonlarında sıkça işlediği zaman-mekan geçişleri, düş ile gerçek arasındaki sınırlar gibi soyut temaların dışına çıkarak benzer bir görsel estetik diliyle, bu kez çok daha somut ve toplumsal meselelerin merkezde olduğu bir anlatı kurar.



Görsel 5. Schwizgebel, G. (Yönetmen). (1989). *Le sujet du tableau* [Animasyon]. IMDb üzerinden erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt0943350/>

6. SONUÇ

Georges Schwizgebel, animasyonu resimsel estetikle birleştirerek, anlatıyı zaman, mekân, renk ve ritim ekseninde kurgulayan bir sanat dili geliştirmiştir. Schwizgebel'in çalışmaları, animasyonun anlatısal ve estetik olanaklarını genişleten, onu sinemanın ötesinde bir hareketli resim pratiğine dönüştüren örneklerdir. Cam üstü boyama tekniği ile oluşturulan bu animasyonlar, yalnızca birer görsel anlatı değil, aynı zamanda zaman, mekan ve algının iç içe geçtiği çok katmanlı resim gibi okunabilir. Schwizgebel, sanat tarihinin klasik resimlerini de ara sıra animasyonlarıyla yeniden kurar, onları dönüştürür ve farklı bağlamlarda birleştirerek yeni bir estetik dil oluşturur. Sanat tarihiyle kurduğu bu bağlantılar, sadece alıntı yapmak ya da resmi hareketli görüntüye çevirmekle sınırlı değildir. Asıl anlatı, resmin zaman ve mekan içinde yeniden kurgulanarak sinematik bir alana dönüşmesiyle ortaya çıkar. Bu yaklaşım, Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı, Merleau-Ponty'nin görme felsefesi ve Deleuze'ün duyumsama mantığıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda Schwizgebel, örneğin Uccello, Manet, Vallotton gibi ressamların tablolarını birebir canlandırmaz. Onun yöntemiyle artık oluşturduğu çalışması gerçeğin temsili değil kendi başına var olan bir gerçekliğe dönüşür. Bu yönüyle, Schwizgebel günümüz animasyonun biçim ve anlatıma ait sınırlarını yeniden oluşturan bir sanatçıdır. Bir diğer deyişle Schwizgebel'in animasyonları, sanki bir ressamın elinden çıkmış gibi, günümüzde görsel anlatım için yeni bir ifade biçimi sunar.

KAYNAKÇA

- Barrès, P. (Ed.). (2011). *Georges Schwizgebel, peintre et cinéaste d'animation*. Paris, France: L'Harmattan.
https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9782296481190_A24226952/preview-9782296481190_A24226952.pdf
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Cotte, O. (2004). *Georges Schwizgebel: Animated paintings* (S. Mallinson & J. Hanhart, Trans.). Carouge: Schwizgebel & Heuwinkel.
- Crafton, D. (2020). L'animation et le spectacle de la mort dans le travail de Georges Schwizgebel. In S. Bovon, W. Henne, & T. Jenny-Devrient (Eds.), *Georges Schwizgebel: Filmonographie 1974–2020* (pp. 257–263). Bruxelles: Hélice Hélas.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema-II Zaman-İmge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın mantığı* (C. Batukan & E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Denis, S. (2017). *Le cinéma d'animation: Techniques, esthétiques, imaginaires* (3rd ed.). France: Armand Colin.
- Erden, E. O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*. İstanbul: Hayalperest.
- Hofmann, C. (2020). Compte rendu de Stéphane Bovon, William Henne et Tamara Jenny-Devrient (éd.), *Georges Schwizgebel : Filmonographie : 1974 – 2020*, Vevey/Bruxelles, Hélice hélas/La 5e Couche. *Décadrages*, (42), 292–299. doi: 10.4000/decadrages.1992

- Iten, O. (2008, December 19). Schwizgebel revisited: L'année du daim [Blog post]. *Colorful Animation Expressions*. <http://colorfulanimationexpressions.blogspot.com/2008/12/schwizgebel-revisited-lanne-du-daim.html>
- Jean, M. (n.d.). *Georges Schwizgebel*. <http://www.studio-gds.ch/georges.htm>
- Kim, H.-K. (2016). A study on transformational stream in space and time of the animation: Focusing on Georges Schwizgebel's works. *Cartoon and Animation Studies*, 45, 75–99. doi:10.7230/koscas.2016.45.075
- Lorenzo Hernández, M. (2007). The double sense of animated images: A view on the paradoxes of animation as a visual language. *Animation Studies*, 2, 36–44. <http://journal.animationstudies.org/maria-lorenzo-hernandez-the-double-sense-of-animated-images/>
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Oretsky, M. (2021, April 25). Staff pick premiere: “The Battle of San Romano” by Georges Schwizgebel [Blog post]. *Vimeo*. <https://vimeo.com/blog/post/the-battle-of-san-romano-georges-schwizgebel>
- Rebetez, L. (2004). Interview de Georges Schwizgebel. In *C'est animé près de chez vous* (pp. 25–26). Genève: Université de Genève. https://unige.ch/dife/files/6716/0138/7676/2004_ccu_ces_t_anime_pres_de_chez_vous.pdf
- Sousa, A. C. A. e. (2020). Peter Schlemihl: pacto fáustico em séries culturais. *Revista USP*, 126, 59–70. doi:10.11606/issn.2316-9036.i126p59-70

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: Schwizgebel, G. (Yönetmen). (1998). *Fugue* [Animasyon]. IMDb üzerinden erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt0247653/>.
- Görsel 2: Schwizgebel, G. (Yönetmen). (2008). *Retouches* [Animasyon]. IMDb üzerinden erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt1385968/>
- Görsel 3: Schwizgebel, G. (Yönetmen). (1985). *78 Tours* [Animasyon]. IMDb üzerinden erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt0409661/>
- Görsel 4: Schwizgebel, G. (Yönetmen). (1989). *The Battle of San Romano* [Animasyon]. IMDb üzerinden erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt7190398/>
- Görsel 5: Schwizgebel, G. (Yönetmen). (1989). *Le sujet du tableau* [Animasyon]. IMDb üzerinden erişildi: <https://www.imdb.com/title/tt0943350/>

SANATTA ÇİZİMİN EVRİMİ VE ÇAĞDAŞ SANATTAKİ YERİ

Ramazan CAN¹

1. GİRİŞ

Desen terimi dilimize Fransızca'da çizim anlamına gelen Dessin kelimesinden geçmiştir. Kurşun kalem, uç, tuşe, kömür kalem gibi araçlar ile yapılan renkli ya da renksiz, tonlu ya da tonsuz çizgi resimlere desen denir (Turani, 2020: 34). Aristo desenin temel elemanı olan çizgiyi dolu ile boş arasındaki sınır olarak belirtmiş ve nokta veya bir işaretin hareket etmesi olarak anlattığı çizgiyi, geometri ve insan zekasının bir icadı olarak tanımlamıştır (Bigalı, 1976: 213). Çizgi, latince graf kökünden gelmektedir. Bir sanat eserinin oluşum aşamasında yararlanılan temel tasarım elemanlarından biri olan ve sanatın da ilk adımı niteliğini taşıyan çizgi, önemli bir görselleştirme unsurudur. Mağara duvarlarında ilk ifade aracı olarak kullanılan çizgi bir iletişim unsuru olmasının yanı sıra, sanata da atılan bir adım niteliğindedir. (Sengir, Yücel, 2016: 479).

Desen bilgisinin belkemiğini kuran çizgidir. Çizgi tek başına büyük bir tat, bir lezzet, bir cevherdir. Çizgi hiçbir lekeden medet ummadan hiçbir renkten yardım beklemeden tek başına yaşayabilme gücüne sahiptir. “Öyle ressamalar tanıdık ki en ufak bir leke ve renk bilgisinden yoksun oldukları halde, bize kendilerini kabul ettirdiler ama bunların adı ne Leonardo idi, ne

¹ Öğretim Görevlisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, n.ramazancan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9024-5356.

Goya, ne Rembrant'tı. Bunlardan birisi mağara devrinde kayalara granit bizon ökülünü çizendi" (Eyüboğlu, 1986: 318).

Biçimlerin çizgilerle ifade edilmesi, henüz bitirilmemiş, gelişmekte ve değişmekte olan bir süreç, çizgiler ile nesneleri betimleme, renk kaygısı taşımadan yapılan resimler ve yüzey üzerine hoş giden çizgiler düzenleme sanatı gibi birçok tanımı olan desen genellikle sanatçının kendisi ile yaptığı bir konuşma ve kendisine bakma çabası olarak da değerlendirilebilir. Deseni tanımlamak için söylenmiş birçok sözden belki de en etkilisi Matisse'e aittir. Sanatçı, "insan beyninin yönettiği bir çizgi" olarak tanımladığı desenin sadece bir izden ibaret olmadığını vurgulamak istemiştir (Gençler, 2021: 16).

Çizim insan olmaktır der Emma Dexter ve devam eder. Çizim her yeredir. Onunla çevriliyiz, hayatlarımızın çözgü ve atkılarına dikilmiştir: Bunu okul çocukları olarak en erken deneyimlerimizden biri olarak uygularız ve ebeveynler olarak çocuklarımızın yaptığı çizimleri başka hiçbir şeye benzetmeden saklarız. İnsanlar dünyanın her yerinde çizim yapar: Çizim, sözlü iletişim başarısız olduğunda küresel bir görsel dil olarak bile kullanılabilir. Yetişkinler olarak kendi haritalarımızı ve planlarımızı çizmek için pragmatik olarak kullanırız, ancak aynı zamanda rüyalarda karalamalar yapmak için de kullanırız. Çizimi kendimizi, bir sahne içindeki varlığımızı belirtmek için kullanırız: örneğin kentsel bağlamda, grafiti genişletilmiş bir alan içinde bir çizim biçimi görevi görür. Gerçekten de çizim, fiziksel çevremizle olan ilişkimizin bir parçasıdır, içinde ve üzerinde insanın varlığını kaydeder. Geçişimizi işaretlemek için izler, izler veya gölgeler bırakırken çevremizi anlayıp haritalandırabildiğimiz, çözebildiğimiz ve onunla uzlaşabildiğimiz araçtır. Karda ayak izleri, pencerede nefes, gökyüzünde bir uçağın buhar izleri, kumda bir parmağın çizdiği çizgiler. Kelimenin tam anlamıyla maddi dünyanın içine ve üzerine çizeriz (Dexter, 2005: 6).

Çizim, sanat tarihinin en eski ve en temel anlatım biçimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Görsel sanatlar içinde bağımsız bir disiplin olmasının ötesinde, pek çok sanat pratiğinin başlangıç noktası ve düşünsel altyapısı olarak işlev görmüştür. Mağara resimlerinden günümüz dijital çizimlerine kadar uzanan süreçte çizim, hem estetik hem de işlevsel yönleriyle sanatın yapıtaşlarından biri olmayı sürdürmüştür. Bu bağlamda çizimin tarihsel evrimi, teknik çeşitliliği ve çağdaş sanat pratikleri içindeki konumu, hem sanat tarihi hem de sanat kuramı açısından derinlemesine incelenmeyi gerektirmektedir. Bu çalışma, çizimin geçmişten günümüze geçirdiği dönüşümü ve özellikle çağdaş sanat bağlamında nasıl yeniden konumlandığını ele almayı amaçlamaktadır. Desenin dünya literatüründe çizim olarak anılmasından kaynaklı olarak araştırmanın bundan sonraki kısmında desenden çizim olarak bahsedilecektir.

Çizimin ilkel nitelikleri, boş bir kağıt parçasının sadeliği ve saflığıyla da çağrıştırlırken, çizim eyleminin kendisi dürüstlük ve şeffaflığın göstergesidir; ister kasıtlı ister kasıtsız olsun, tüm işaretler ve izler sonsuza dek herkesin görebileceği şekilde oradadır. Herhangi bir silme veya çizgiyi akış ortasında değiştirme girişimi açıktır; çizim, hatalarını ve yanlışlarını açıkça belli eden bir formdur. Buna karşılık, yağlıboya resim, birikme ve gizleme sanatıdır. Başka bir resmin üzerine tamamen farklı bir resim çizmek mümkündür. Çizim doğaçlamadır ve her zaman hareket halindedir, yani kapanış veya tamamlanma olmaksızın sonsuza kadar devam edebilir. Sürekli olarak hiç bitmeyen bir sürecin parçasıdır. Resim gelenekleri, tuvalin çerçeveye sınırlanan her parçasının boya ile kaplanmasını gerektirir. Bütünün hizmetinde kompozisyonel olarak düzenlenir. Resmin sınırları çerçeve tarafından belirlendiği gibi, resim yapma eylemi de tamamlanma ve kapanışa ulaşabileceği duygusunu taşır. Resim, zeminini tamamen gizlerken, zeminin hiç olmadığı yanılsamasını yaratır. Çizim ise arka planıyla çok farklı bir

ilişkiye sahiptir. Sanat tarihçisi Norman Bryson'a göre beyaz arka plan, görüntünün ortaya çıktığı bir rezerv, boş bir alan işlevi görür; bu boş alan "algısal olarak mevcut ancak kavramsal olarak yok"tur. Bu nedenle rezerv, resmin tabi olduğu kuvvetler olan belirgin yapı, kompozisyon ve bütünlük arzusunu uzak tutmak için bir araç işlevi görür. Bir kalem kağıt üzerinde hareket ederken, yolu yerel ve sınırlıdır, bütünlüğü dikkate alma ihtiyacından kurtulmuştur ve hemen yanıt verebilir (Dexter, 2005: 6).

Painting, or Signs and Marks (1917:83) adlı makalesinde Walter Benjamin, grafik çizginin hem görsel hem de metafizik olan alana zıt olarak var olduğunu dile getirir. Grafik çizgi alanı belirler ve böylece kendisini arka planı olarak ona bağlayarak tanımlar. Tersine, grafik çizgi yalnızca bu arka plana karşı var olabilir, böylece arka planını tamamen kaplayan bir çizim çizim olmaktan çıkar. Grafik çizgi, arka planına bir kimlik kazandırır. Bir çizimin arka planının kimliği, üzerine yazıldığı beyaz yüzeyin kimliğinden oldukça farklıdır. Saf çizim, arka planının anlamlı grafik işlevini, onu beyaz bir zemin olarak boş bırakarak değiştirmeyecektir.

Benjamin'in mantığına göre, resim ve çizim arasındaki farkı tanımlarken suluboya tam ikisinin ortasında durur. Benjamin'in yazdığı gibi, Renk ve çizginin örtüştüğü tek durum, kalem ana hatlarının görülebildiği ve boyanın şeffaf bir şekilde sürüldüğü suluboyadır. Bu durumda, renkli olsa bile arka plan korunur. Benjamin (1917: 82), Painting and the Graphic Arts adlı başka bir kısa metinde, çizimlerin dünya içinde fiziksel olarak işlev görme biçimine ve onları nasıl deneyimlediğimize dayanarak resim ve çizim arasındaki geniş kapsamlı bir farka dikkat çeker. Resimlere dikey olarak bakılması gerektiğini, çizimlere ise düz olarak bakılması gerektiğini belirtir ve çocuk çizimlerine dikey olarak bakmanın "içsel anlamlarıyla çeliştirdiğini" öne sürer. Devam eder: Burada sanatın ve onun

efsanevi köklerinin derin bir sorununu görüyoruz. Dünyanın özünde iki bölüm olduğunu söyleyebiliriz, resmin uzunlamasına kesiti ve belirli grafik sanat eserlerinin kesiti. Uzunlamasına kesit temsili gibi görünüyor, bir şekilde nesneleri içeriyor. Kesit sembolik görünüyor; İşaretler içeriyor Benjamin çizimin insan ruhunda başka bir düzeyde var olduğu sonucuna varıyor fiziksel dünyayı haritaladığımız işaretler için bir yer, ancak kendisi varlığın en önde gelen işareti. Bu nedenle, çizim dünyaya açılan bir pencere değil, bir evrendeki yerimizi anlamak için bir araçtır.

Günümüzde çizimin iki temel yönü ele alınabilir. Birincisi, çizginin soyut bir işaret olarak ve zemine olan ilişkisinin, ortamın ilkel kökenlerine dayanan sembolik bir güce sahip olduğu çizimin kavramsal, teorik söylemidir. Çizim bizi atalarımızla daha geniş bir anlamda birbirine bağlar: Mağara duvarlarındaki Neolitik işaretlerden telefon kablolarına kadar insan etkinliğinin ve varlığının tüm izlerinde oradadır. Hepsi bir çizim biçimi olarak görülebilir. Çizimin bu sadeleştirilmiş, sıfır derece kavramsallaştırılması, en doğrudan 1960'lar ve 1970'lerin Kavramsal sanatı ve onun birçok dalıyla ilişkilidir. Bu kısmen çizimin totolojik doğasının çekiciliğinden kaynaklanır. Çizim, oluşumunda sonsuza dek kendi oluşumunu tanımlar. Bir anlamda, çizim bundan başka bir şey değildir ve ebedi tamamlanmamışlığında her zaman kusuru ve tamamlanmamışlığı yeniden canlandırır. Sonra çizimin ne olduğuna dair teorik veya felsefi bir anlayışa değil, çizimin ilişkilendirildiği insan deneyimi alanlarına dayanan, ayrıntılı bir şekilde kültürlenmiş diğer bir yönü var: samimiyet, resmiyetsizlik, özgünlük (ya da en azından özgün sahtelik), anlılık, öznellik, tarih, hafıza, anlatı. Zemin ne olursa olsun veya kalem, uç veya fırça kullanılıp kullanılmadığına bakılmaksızın çizimin ne olduğuna dair çok gevşek bir anlayışımız olabilir. Çizim, kullanılan malzemeler kadar ele alınışında da ihanete uğrayan bir duygu, bir tutumdur (Dexter, 2005: 6).

2. ÇİZİMİN TARİHSEL BAĞLAMI

Çizim ilkel ve temel bir karaktere sahiptir: Görüntü oluşturma en erken ve en acil biçimi olarak efsanevi bir statüye sahiptir. Çizimin fikri ve uygulaması binlerce yıldır değişmeden kalmıştır. Bu nedenle bizi doğrudan, toprak üzerine çizim yapan veya bir mağaranın duvarına çizikler atan ilk insanla kesintisiz bir çizgide bağlayan bir etkinliktir. Çizim, insanların hayatta kalmalarının bağlı olduğu hayvanları ilk kez tasvir etmelerinden bu yana her zaman sihirle ilişkilendirilmiştir. Pablo Picasso, sanatı “bu garip, düşmanca dünya ile bizim aramızda bir aracı olarak tasarlanmış bir sihir biçimi, korkularımıza ve arzularımıza biçim vererek gücü ele geçirmenin bir yolu” olarak tanımladığında özellikle çizimden bahsediyor olabilir... (Dexter, 2005: 6)

İlk tarih öncesi resimlerin bulunduğu mağara 1879 yılında dokuz yaşındaki Maria adlı bir kız çocuğu tarafından keşfedilmiştir. Maria arkeolog babasıyla gezerken “baba bak öküzler” diye çığlık atmıştır. Bunlar mağaranın ulaşılması güç yerlerine çizilmiş bizonlardı. İlkeller için imge üretmekle kulübe yapmanın fayda açısından bir farkı yoktu. İmge ile gerçek belirsiz, gerçeğin nerede başlayıp bittiği önemli değildi. At, geyik, bizon gibi hayvanlar avda başarılı olmak avlanacak hayvana karşı güç elde etmek için çiziliyordu. Ancak bu varsayım daha sonra yetmedi. Çünkü çizimler gizli saklı yerlere, herkesin göremeyeceği yere yapılıyordu, mağaralarda bulunan kemikler ile resimleri yapılan hayvan türleri farklıydı. Bunun avlanma teorisiyle ilgisini kurmak zordu. Acaba atalarımız betimlemenin çizgilerle, beneklerle, renklerle olabileceğini nasıl keşfetti? (Emrali, 2007: 256). Fransa’daki Lascaux mağarasında bulunan bu resimler, çizimin bilişsel bir araç olarak kullanıldığını gösterir. Bu ilk çizimler, doğrudan gözleme dayalı olmasa da, insanın dünyayı anlamlandırma çabasının bir parçası olarak düşünülebilir.

Antik Mısır'da çizim, dini ve hiyerarşik anlatım biçimlerinin merkezi unsurudur. Hiyeroglifler ve mezar resimleri, belirli bir perspektif anlayışı ve stilize edilmiş figür yapılarıyla dikkat çeker. Sanatçılar burada çizimi, kutsal metinlerin ve ideolojinin taşıyıcısı olarak kullanmışlardır. Antik Yunan'da ise çizim, özellikle geometri, oran ve anatomiye dayalı bir sistematik içinde gelişmiştir. Polykleitos'un *Kanon* adlı çalışmasında belirttiği gibi çizim, ideal oranın ve simetrinin araştırılmasında temel bir araç hâline gelmiştir.

On dördüncü yüzyılın başlarında sanatçılar heykel ve resimle ilişkili çizimler yapmış ve sanat teorisyenleri çizim ile bu disiplinler arasındaki bağlantıyı analiz etmeye başlamışlardır. Ressamlar ve heykeltıraşlar, eserleriyle ilgili hazırlık ve tamamlanmış çizimler yapmış ve çizimleri kendi başlarına tamamlanmış eserler olarak görmüşlerdir. On altıncı yüzyılda çizim, icatla veya nesneler ve bu kavramların alabileceği şekiller hakkında fikirlerin oluşumuyla ilişkilendirilmiştir (bkz. Görsel 1).

Görsel 1. Leonardo Da Vinci Ornithopter taslağı.



Kaynak: URL 1

Dönemin tanınmış tarihçisi ve İtalyan sanatçısı Giorgio Vasari (1511-1574), çizimi sanatçının zekasından kaynaklanan bir şey olarak tanımlamıştır. Çizim, fikirlerin usta bir kaydedicisi ve taşıyıcısı olarak düşünülmüştür (Gross, 2015: 9).

Tarihsel olarak Batı sanat pratiğinde çizim, herhangi bir ressam veya heykeltıraş için eğitimin temel bir parçası olarak kabul edilmiştir. Sanatçı için her zaman en temel araçtı, tamamlanmış heykel veya resim eserleri için önceden düşünme ve hazırlık yapma aracıydı. Heykeltıraş Henry Moore'un dediği gibi, “Çizim, şeylerde yolunuzu bulmanın bir yolu ve heykelin izin verdiğinden daha hızlı bir şekilde belirli denemeleri ve girişimleri deneyimlemenin bir yoludur.” Yine de, bu ortamın statüsü, resim ve heykel sanatlarına hizmet etmesi ve hazırlık ve tamamlanmamışlıkla ilişkilendirilmesi nedeniyle her zaman sorunlu olmuştur. Ancak, tüm estetik tekniklerin ve uygulamaların temeli olduğu kabul edilen bir ortam olarak çizim de oldukça değerliydi. Rönesans’da, İtalyanca disegno terimi, renk kullanmak yerine çizgi kullanarak yaratıcı fikri ortaya koyma eylemi anlamına gelmeye başladı. Bu kavramın manevi bir boyutu vardı (çizim her zaman doğası gereği mucizevi bir niteliğe sahipti). Leonardo da Vinci, bunun ilahi olanın bir tezahürü olduğuna, Tanrı’nın yarattığı eserlerin bir taklidini sağladığına ve bir bilim olduğuna inanıyordu. Ayrıca, çizim eylemi sanatçıların klasik heykel kalıplarını öğrenmesinin en pratik yoluydu. On beşinci yüzyıl Floransa’sında, sanatçıların antika modelleri incelemek için düzenlediği gayri resmi toplantılar hızla okullara ve akademilere dönüştü; burada Michelangelo, Donatello, Masaccio ve Uccello gibi eski öğrencilerin çizimleri yeni gelenlerin takip etmesi için model olarak saklandı. On altıncı yüzyıldan itibaren, çok sayıda kılavuz, bir dizi kabul edilmiş ilkeye dayalı çizim kuralları oluşturdu ve anatomi, oran, perspektif ve geometri hakkında bilgi verdi; temel ilkelerini Batı’da (ve zamanla küresel olarak) genellikle on

dokuzuncu yüzyıla kadar kullanıldı ve bunlara bağlı kalındı (Dexter, 2005: 8).

Albrecht Dürer de çizimi hem teknik hem teorik düzeyde geliştiren figürlerden biridir. Özellikle perspektif ve oran konularındaki çizim temelli analizleri, sanat eğitiminde sistematik bir yaklaşımın öncüsüdür. Dürer'in 1525 tarihli *Four Books on Measurement* adlı eseri, sanatçılar için çizimsel ölçüm sistemlerini teorik bir zemine oturtmuştur.

17.ve 18. yüzyılda akademik sanat anlayışı çizimi sistematik biçimde kurumsallaştırmıştır. Avrupa'daki sanat akademileri, çizimi sanat eğitiminin temeli olarak konumlandırmış, canlı modelden desen çalışmaları bu dönemde standart hâle gelmiştir. Neoklasik sanat anlayışında özellikle çizim, formun ve yapının temsili açısından resimden daha üstün bir disiplin olarak görülmüştür.

Romantizm ve Empresyonizm ile birlikte çizim, daha bireysel, duyuşsal ve serbest bir anlatım formu kazanmıştır. Edgar Degas ve Vincent van Gogh gibi sanatçılar, çizimin doğrudan duygu aktarımı, jest ve izlenimle ilişkisini ön plana çıkarmışlardır. Van Gogh'un eskiz defterleri, çizimi bir iç dünya aktarım aracı olarak değerlendirmesi açısından dikkat çekicidir.

Modernizmin yükselişiyle birlikte, çizim daha soyut ve deneysel bir dil kazanmıştır. Paul Klee'nin "çizginin yürüyüşe çıkması" metaforu, çizimin artık yalnızca bir temsil değil, başlı başına bir yaratıcı süreç olarak ele alındığını gösterir. 20. yüzyılda Bauhaus okulunun çizime getirdiği işlevsel ve sistematik yaklaşım, hem sanat hem de tasarım disiplinlerinde çizimi kavramsal bir temel olarak yeniden konumlandırmıştır.

3. ÇİZİMİN ÇAĞDAŞ SANATTAKİ ROLÜ

Yirminci yüzyılda, çizim geleneği kolajın icadıyla kesintiye uğramıştır, Henri Matisse (1869-1954) bunu “makasla çizim” olarak tanımlamıştır (bkz Görsel 2). 1940’ların sonu ve 1950’lerde, sürrealist çizim ve kolaj, duygusal ve psikolojik aktivasyon alanı olarak sayfayı benimsemiştir ve sanat alanında yer almak için otografi ve ifadenin yöntemlerini kullanmıştır. Bu on yıllar boyunca, çizim tiyatrosu, Jackson Pollock (1912-1956) ve Cy Twombly (1928-2011) gibi sanatçılar bir arena olarak resim düzleminde ve üzerinde fiziksel olarak çalışmaya başladıkça, insan oranlarına ve ötesine ölçeklenmiştir; bu uygulama, onların alanı alegorik veya felsefi olarak değil, bedensel etkileşim yoluyla dokunsal olarak ifade etmelerini sağlamıştır. Çizimin gözden ele, sayfaya, gözden vücuda ve sayfaya aktarılması, bu disiplini dönüştürmüştür. (Gross, 2015: 9).

**Görsel 2. Henri Mattise, LA Gerbe, 1953, guaj, kolaj,
115,5x138x1.25 inç**



Kaynak: Gross, J. R. (2015). Drawing Redefined, de Cordova Sculpture Park ad Museum Lincoln, Massachusetts Distributed by Yale Üniversity Press New Haven and London

Klasik sanata karşı bir tepkiyle başlayan modern dönemdeki süreçler 1960 sonrası sanatta kendi arasındaki sınırları da ortadan kaldırmaya, disiplinler arası bir anlayışa yönelmeye neden olmuştur. Tuval resmi, heykel, seramik gibi genel başlıklar özellikle performans sanatı, fluxsus, kavramsal sanat gibi gelenek dışı sanat hareketleriyle sanat sınırlarını genişletip, teknik olarak sanatın tanımlanan ayrımlarından uzaklaşmıştır. Desen de bu bağlamda “taslak”, “eskiz” olma tanımından çıkan bir anlayışa kavuşmuştur (Gençler, 2021: 19).

Bu bir tesadüf olmamakla birlikte altmışların sanatında, varoluşçuluktan uzaklaşma ve göstergebilime odaklanma durumu, bu on yılın özellikle de Amerika’da, sersemletici yeni sosyal ve politik gerçekliklerinden ayrı düşünülemez. Ellilerin sonuna yaklaşırken her şey radikal biçimde değişir ve yeni koşulların içinde en önemlisi, dünyayla ilgili enformasyonun bireyin özel alanını işgal etmeye başlayan niceliği ve canlılığıdır (Fineberg, 2014: 229).

Sanatçılar çizimi, Kuzey Amerika ve Avrupa’da ilk önce Soyut Dışavurumculuk, daha sonra Minimalizm ve Kavramsalcilik açısından avangard uygulama ile uyumlu bir süreç sanatı olarak görmeye yönelmiştir. Yirminci yüzyılın ortalarındaki sanat, sanat nesnesinin doğasına meydan okumuştur, tamamlanma ve başarısızlık kavramlarını devirmiş, performans ve beden sanatının ortaya çıkışına tanık olmuştur. Çizim, şeffaf ve açıklayıcı doğasını ve bir eylemin aracısız kaydı olarak hizmet ettiği gerçeğini takdir eden sanatçılar arasında doğal olarak ilgi görmüştür. Bu sanatçılar çizime, doğrudanlığı ve anıllığı nedeniyle yanıt vermişler ve dolayısıyla çizim felsefi olarak Minimalist heykelin fenomenolojisi ve Süreç sanatı ile müttefik olmuştur.

Ünlü bir röportajında Richard Serra, “Çizim -fikirler, metaforlar, duygular, dil yapıları- açısından ifade edici olarak

yansıtılabileceğiniz her şey, yapma eyleminin sonucudu’’ der. Sanat eserinin maddi ve özsel niteliklerini sorgulamaya istekli olan sanatçılar, çizimin bu totolojik veya benmerkezci niteliğini, onun ebedi tamamlanmamışlığını veya sanatçının eylemlerini mükemmel bir şekilde canlandırdı/kaydetti. Sol Lewitt’in 1960’lardaki çizimleri, uygulamada matematiksel kesinlik gösterir ve sanat yapmak için bir makine fikrine dair fikrini gösterir, ancak aynı zamanda kompozisyonları elle yapılır. LeWitt, görünür silmeleri ve hesaplamalarıyla çalışan çizimleri sıklıkla en başarılı eserleri olarak değerlendirirdi. (Dexter, 2005: 7). Sol LeWitt’in (1928-2007) duvar çizimleri bunun başlıca bir örneğidir, çünkü çizimi yeni bir dünyayı hayal etmek için değil, bu dünyada bir iz bırakmak için kullanmıştır. Çizimin bu uygulaması, sanatçıların metaforik yönünü ortadan kaldırmak için çizimi tamamen fiziksel bir unsur olarak kullanmayı amaçladıkları minimalist heykel uygulamalarına kadar uzanmıştır. Sanat eleştirmeni ve teorisyen Rosalind Krauss’un yazdığı gibi, ‘‘kenar konturun ima edici niteliklerini nesnenin fiziksel sınırlarıyla tam olarak örtüştürmeyi amaçladılar...kişinin kendi deneyiminin temellerini mümkün olduğunca doğru bir şekilde açıklamak.’’ Çabalarının sonuçlarından biri, yalnızca kendisini tanımladığı saf bir durumda çizginin gerçekleştirilmesi veya çizimin kendisinden başka hiçbir şeye benzememesiydi. Bu sergideki sanatçılar da dahil olmak üzere, sonraki sanatçı nesli, çizimi sanatsal sürecin bir hizmetçisi olarak değil, kendi aracı olarak kullanmış, nereye götürürse götürsün, hangi biçimi alırsa alsın onu takip etmişlerdir (Gross, 2015: 10).

Görsel 3. Sol LeWitt, Wall Drawing 85, 1971, renkli kalem, çeşitli ölçülerde.

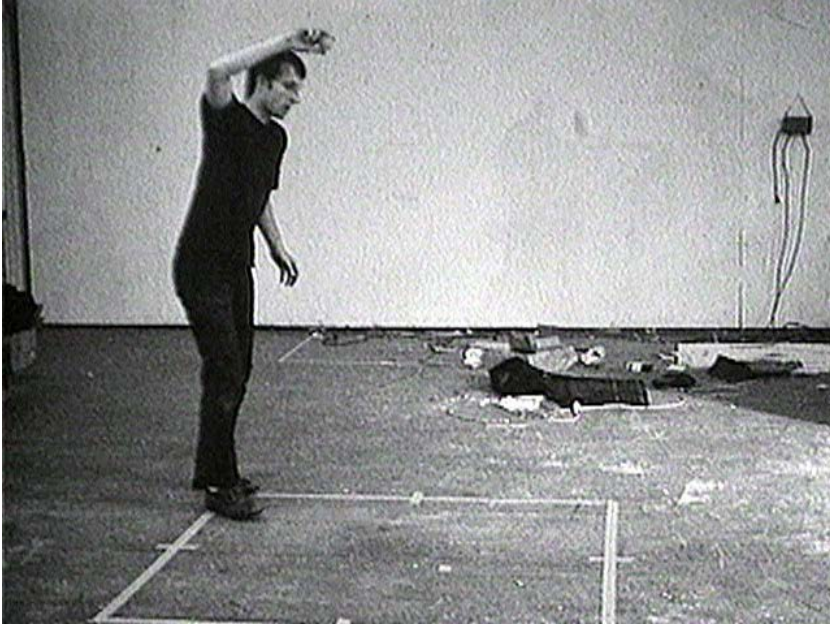


Kaynak: Gross, J. R. (2015). Drawing Redefined, de Cordova Sculpture Park ad Museum Lincoln, Massachusetts Distributed by Yale Üniversity Press New Haven and London

1960'larda bir heykeltıraşlık pratiğinde sürece ve tamamlanmamışlığa duyulan ilgi, çizimin sanatçının bedeniyle gerçek dünya arasındaki karşılaşmalarının post-minimalist keşiflerine beden sanatı, performans ve arazi sanatı yoluyla katılmasına olanak tanımıştır. Heykel gibi çizim de, bu süreç ve eylem keşiflerinin yalnızca bir aracı ya da nihai ürünü olarak uygun bir medyum değildi. Aksine, çizimin kendisi, geçicilik ve sürecin doğuştan gelen nitelikleriyle ve aynı zamanda totolojik ve düşünce benzeri doğasıyla, sanatın nasıl yürütülmesi gerektiğine dair bir model sunuyordu. Bruce Nauman'ın çalışmalarına bir dizi deney veya genişletilmiş düşünce süreci olarak yaklaşarak, tüm eseri bir çizim biçimi olarak düşünmüştür. Videoda, filmde, heykelde, baskıda veya gerçek çizimlerin kendisinde ortaya çıkan sonuçlar, çeşitli malzeme, mekan ve dil ile ilgili deneylerdir.

Çizimin Nauman'ın genel uygulamasındaki merkeziliği, neyin işe yarayıp yaramadığını analiz etmek için genellikle “tamamlanmış” bir heykele dayalı çizimler yapması gerçeğiyle gösterilir, böylece çizimin hazırlık amaçlı bir ortam olduğu genel kavramı tersine çevrilmiştir. Aynı zamanda Nauman, bir eserin “tamamlandı” an veya bu tamamlanmış eser için en uygun ortamın ne olması gerektiği hakkındaki fikirleri tersine çevirir. Nauman'ın uzayda karalamalar yaptığı ve stüdyodaki nesnelerle oynadığı erken dönem video çalışmaları (örneğin bkz. Görsel 4, Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms, 1967-68), Klee'nin dünyayı aktif bir çizim alanı olarak görme vizyonunun mükemmel örnekleri olarak işlev görür. Daha doğrusu, yine 1967-68 yılları arasında yaptığı çeşitli videolarında Nauman yüzünü boş bir kağıt parçasıymış gibi kullanmıştır. (Dexter, 2005: 7).

**Görsel 4. Bruce Nauman, İki Topu Yer ile Tavan Arasında
Değişen Ritimlerle Zıplatmak, 1967-1968**



Kaynak: URL 2

Heykeldeki resimsel ivme, 1970'lerde Tuttle ve Fred Sandback (1943-2003) gibi sanatçılar tarafından maddi olmaktan çıkarılmıştır ve sıklıkla çizim biçimini almıştır. Çalışmaları resimsel ve gerçek alanı birleştirmeyi amaçlamışlardır. Sandback'ın sicim enstalasyonları (bkz. Görsel 5), bir fikir, iki nokta arasındaki mesafenin tek boyutlu bir tanımı veya kaydı ve bir nesne olarak çizginin belirsiz kimliğine odaklanmıştır. Bir alanın zemininden tavanına kadar uzanan sicim uzunluklarından oluşan enstalasyonları, onları tanımlayan çizgiler kadar mevcut olan hava hacimleri yaratmıştır. Zemindeki bir figür olarak, Sandback'ın telleri alanı ele geçirerek görsel alanı üç boyutlu hale getirmiş ve izleyiciyi formun yaşamında suç ortağı bir unsur olarak göstermiştir. (Gross, 2015: 10).

Bunlarla birlikte arazi sanatı da kaçınılmaz olarak çizimdir, Richard Long'un Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi (1967) adlı eseri yeryüzünde yürüyerek yapılmış bir çizimdir. Fikir basitçe “çimenler belirgin bir çizgi haline gelene kadar ileri geri yürümektir”. Bu eser ve aynı dönemden diğerleri, sanatçının müdahaleleri dünyayı çizimin aracı olarak vücut tarafından işaretlenecek, kazınacak ve yara izi bırakılacak bir yüzey veya zemin olarak ortaya koyduğundan, garip bir şekilde arkaik bir görünüm kazanır ve kalem veya tükenmez kalem rolünü üstlenir. Long'un Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi adlı eseri, yürürken hepimizin sanatçı olduğumuzu ve bu noktadan itibaren, vücut hareketini uzayda görünmez çizgilerin çizimi olarak anlamak için sadece kısa bir adım olduğunu öne sürer. Aslında, bu eser hayatlarımızın belirli bir alan boyunca A noktasından B noktasına hareket ederken noktalar arasındaki bir dizi çizgi haritası olduğunu ileri sürer. Çağdaş sanatçılar, Toprak sanatının metodolojilerini kentsel alana aktararak, gizli romantizminin biçiminden sıyrılarak, çizimi böylesine geniş ve fiziksel bir bağlamda keşfetmeye devam etmişlerdir (Dexter, 2005: 7).

Görsel 5. Richard Long – Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi, 1967, fotoğraf, kağıt üzerine jelatin gümüş baskı ve tahta üzerine grafit, resim boyutu 375 x 324 mm



Kaynak: URL 3

Rönesans'tan bu yana çoğu sanatçı, resim ve heykelin aksine çizimin özel niteliklerini uygulamış, takdir etmiş ve kabul etmiş olsa da, son yıllarda çizimin yeniden canlanması, sanatçıların çalışmalarının statülerinin bundan zarar görmeyeceğine güvenerek çizimi temel ortamları olarak seçebildikleri tarihteki ilk andır. Geçtiğimiz elli yılın avangard pratiğinin bir yan ürünü olan hiyerarşileri ortadan kaldırma eğilimleri, örneğin 1960'larda performans ve kavramsal sanat ve daha yakın zamanda uluslararası sanat piyasasında video ve fotoğrafın yükselişi, çizimin rüzgarın akışına ayak uydurmasını ve şimdi güneşin altında anını bulmasını sağlamıştır. 1990'lardaki sanat fuarları ve bienaller, video ve fotoğrafın baskınlığıyla dikkat çekiyordu. Ancak son iki yılda ve özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde durum çizim lehine belirgin şekilde değişmiştir. Hem 2004 Whitney Bienali (New York'taki Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nde) hem de 2004 Carnegie International (Pittsburgh, Pennsylvania'daki Carnegie Sanat

Müzesi'nde) belirgin bir şekilde çizime odaklanmış ve bu alanda çalışan çok sayıda sanatçı yer almıştır.

4. SONUÇ

Çizim, sanat tarihinde daima önemli bir yer tutmuş, farklı dönemlerde farklı işlevler üstlenmiştir. Ancak her dönemde ortak olan, çizimin düşünsel süreçle kurduğu doğrudan bağdır. Rönesans'ta bilimsel gözlem ve estetik arasında köprü kurarken, çağdaş sanat içinde kavramsal araştırmaların bir aracı olarak konumlanmıştır.

Günümüzde çizim, sadece geleneksel malzemelerle değil; dijital ortamlar, performatif yaklaşımlar ve disiplinlerarası etkileşimler yoluyla da üretilmektedir. Bu bağlamda çizim, bir ifade biçimi olmanın ötesinde, araştırma, gözlem, düşünce ve deneyimin kesişiminde yer alan dinamik bir sanat pratiği olarak değerlendirilmektedir.

Özellikle 1960 sonrasında yükselişe geçmesinin en önemli sebebi bu disiplinin kolaylıkla gerçekleştirilebilmesindendir. Bir yatak odasında bile yapılabilecek olan çizim, resim ve heykel gibi atölye, fotoğrafçılık için baskı stüdyoları, ayrıntılı üretim veya başkalarıyla pazarlık gerektirmez. Çizimin gerektirdiği tek şey hayal gücü, yaratıcılık ve beceridir. Bu disiplin sanatçıya sıra dışı olasılıklar yelpazesi sunar. Bir hazırlık gerektirmeden anlık yapılan bir eylem sonucu ortaya çıkabileceğinden sanatçının anını kaydeden bir zaman haritası olarak düşünülebilir. Michael Newman'ın yazdığı gibi, "yaşanmış zamansallığın" bir kayıdır ve bir çizimin özünde her zaman eksik olması anlamındadır. Bir çizgi her zaman sonsuza kadar devam etmeyi ima eder ve böylece bizi sonsuzluk ve ebediyete bağlar. Bir çizim düşünceyle ve bir fikrin kendisiyle doğrudan bir bağlantıya sahiptir. Doğası gereği istikrarsızdır, saf soyutlama ile temsil arasında eşit bir şekilde

dengelenmiştir; erdemi akışkanlığıdır. Bir çizim son derece kontrollü ve narin olabilir, kişisel hafıza, tarih veya arzuyu hatırlatan bir saygı eylemi olabilir veya otomatik olabilir, irrasyonel unsurlara veya malzemelerin şans eseri karşılaşmalarına yanıt verebilir, ilahi bir araç olmaktan insanın dışındaki bir şeye dönüşebilir.

Sibyl Moholy-Nagy'nin Klee'nin Pedagojik Eskiz Defteri'nin dipnotlarında belirttiği gibi, Grafik bir eğriye uzanan nokta, Eskiz Defteri'nin son sayfasında duramaz. Hem uzayda hem de ruhta daha fazla keşfe çıkmaya teşvik eder (Dexter, 2005: 10).

KAYNAKÇA

- Bigalı, Ş. (1976). Resim Sanatı, İstanbul: Yaylacık.
- Dexter, E. (2005). New Perspectives in Drawing, Vitamin D, London:Phaidon Press.
- Emralı, R. (2007). Desen İçin İlk Ders, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 16, Sayı 2, s.255-260
- Eyüboğlu, B.R., 1986, Resme Başlarken, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Fineberg, J. (2014). 1940'dan Günümüze Sanat. (S. Atay Eskier, & G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Yayınları.
- Gençler, B. (2021). Çağdaş Sanatta Sanatsal İfade Aracı Olarak Desenin Kullanımı, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:11, s.14-27.
- Gross, J. R. (2015). Drawing Redefined, de Cordova Sculpture Park ad Museum Lincoln, Massachusetts Distributed by Yale Üniversty Press New Haven and London
- Sengir, S. Yücel, A. (2016). Temel Tasarımda Çizgi Üzerine, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Araştırmaları Dergisi, Volume:6 Issue:16, s. 478-487.
- Turani, A. (2020). Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Walter, B. (1996). Selected Writings, Volume I, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Görsel 1. URL 1: <https://img1.wsimg.com/blobby/go/58055720-afae-4264-9bc9-d6071e8466f6/downloads/b96c3c2a-39b1-46b2a276c13468a05430/Plastik%20Sanatlar.pdf?ver=172>
- Görsel 2. Gross, J. R. (2015). Drawing Redefined, de Cordova Sculpture Park ad Museum Lincoln, Massachusetts

Distributed by Yale Üniversty Press New Haven and
London

Görsel 3. Gross, J. R. (2015). Drawing Redefined, de Cordova
Sculpture Park ad Museum Lincoln, Massachusetts
Distributed by Yale Üniversty Press New Haven and
London

Görsel 4. URL 2:

<https://www.moma.org/collection/works/119085>

Görsel 5. URL:3 <https://publicdelivery->

[org.translate.goog/richard-long-line-made-](https://publicdelivery-org.translate.goog/richard-long-line-made-)

[bywalking/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc](https://publicdelivery-org.translate.goog/richard-long-line-made-bywalking/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc)

SANATÇININ YOLU: PLASTİK SANATLARDA YOL VE YOLCULUK TEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Engin ESEN¹

1. GİRİŞ

Antik çağlardan günümüze sanatçılar, bulundukları coğrafyanın sınırlarını aşarak farklı kültürlerle karşılaşmak, bu kültürlerin yaşam pratiklerini ve deneyimlerini keşfetmek ve bu süreçte kendi benliklerini daha derinlemesine anlamak amacıyla yolculuklara çıkmışlardır. Bu seyahatler sırasında edindikleri gözlemler ve deneyimler yalnızca yeni sanat yapıtları için esin kaynağı oluşturmakla kalmamış; aynı zamanda sanatçıların kendilerine ve ait oldukları gerçekliğe dair anlam arayışını da dönüştürmüştür. Öte yandan, sanatçının yolculuk kavramı üzerinden aktardıkları, çağdaşları için de yaşamı anlama ve anlamlandırma sürecinde bir tür kılavuz işlevi görmüştür.

Böylesine evrensel ve kapsamlı bir sanat pratiğinin tarihsel izini sürmek ve belirli bir ilk eser üzerinden anlatsal bir doğrultu belirlemek her ne kadar güç olsa da Antik Yunan şairi Homeros'a atfedilen *Odysseia*, Batı sanatında yol ve yolculuk temasını bu bağlamda işleyen temel metinlerden biri olarak kabul edilebilir. Buradan hareketle, epik şiirler bir başlangıç referansı olarak ele alındığında, yol ve yolculuk temasının farklı dönemler ve kültürlerde, çeşitli sanat formları aracılığıyla gerçekleştirilen sayısız sanat yapıtı üretildiği görülmektedir.

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, enginesen00@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3169-3084.

Bu çerçevede Zeugma Poseidon Villası'ndan çıkarılan *Akhilleus Mozaiği*, Dante Alighieri'nin 14. yüzyıl destanı *İlahi Komedy*'nin ilk bölümü *Inferno*, Ferrer et Arnau Bassa'nın (1347) *Aziz James'in Yolculuğu*, Sandro Botticelli'nin (15. yy) *Cehennemin Haritası* adlı yapıtları batı sanatından verilebilecek örneklerdir. Çinli ressam Ma Yuan'ın (13. yy) *Ejderha Üzerinde Yol Alan Ölümsüz* adlı ipek üzerine yapılmış asma rulosu, Japon sanatçı Kanō Eitoku'nun (16. yy) *Münzeviler ve Peri* adını taşıyan ahşap baskı paneli, İranlı şair Ferîdüddîn Attâr'ın (12. yy) *Mantıku't-Tayr (Kuşların Toplantısı)* manzumesi, İbn Battuta'nın (14. yy) *Tuhfetü'n-Nuzzar fî Garâib'il-Emsâr ve Acâib'il-Esfâr (Şehirlerin ve Seyahatin Harikalarını Düşünenlere Bir Hediye)* adını taşıyan seyahatnamesi ve Matrakçı Nasuh olarak bilinen sanatçı Nasuh bin Karagöz bin Abdullah el-Visokavi el-Bosnavî'nin 16. yüzyıldaki yolculuklarında gerçekleştirdiği kent temalı minyatürler, batı sanatı dışında aynı temanın ele alındığı örnekler olarak dikkat çekerler.

Örneklerden hareketle yolculuk ve yol konularının; sanatçının yolu (kimlik, yöntem ve sanatsal dilinin şekillenmesi bağlamında), bizzat sanatçının fiziksel yolculukları, yapıtın konusu olan ve "kahramanın yolculuğu" olarak nitelendirilebilecek anlatıların ortak temalar biçiminde ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda sanatçının yolculuğu, yalnızca fiziksel bir hareket olmanın ötesinde, dönüşüm, keşif ve yeniden kurma süreci olarak düşünülebilir. Sanat tarihine bakıldığında yolculuk, sanatçının yaratıcı pratiğinde hem içsel hem de dışsal boyutlarıyla sürekli olarak kendini yeniden üretmiştir. Sanatçının atölyeden çıkarak başka coğrafyalara yönelmesi; kültürel, tarihsel ve mekânsal farklılıklarla karşılaşması, yalnızca yeni imgeler ya da anlatılar değil, aynı zamanda kendi sanatsal dilinin ve kimliğinin yeniden biçimlenmesi için de bir zemin oluşturmaktadır.

Sanatçının Yolu: Plastik Sanatlarda Yol ve Yolculuk Teması Üzerine Bir İnceleme başlığını taşıyan bu çalışma, modern ve çağdaş sanatta yolculuk ve yol kavramlarının sanatçı için nasıl bir epistemolojik deneyim (bilgi edinme ve anlam inşası) ve aynı zamanda bir ontolojik süreç (kimlik, aidiyet ve varoluş sorgulaması) işlevi taşıdığını; hareket, geçiş, belirsizlik ve karşılaşma gibi unsurları içeren süreç odaklı ve deneyime dayalı yapıtlar üzerinden incelemeyi ve bu doğrultuda bir izlek oluşturmayı amaçlamaktadır.

2. YOL VE YOLCULUK KAVRAMLARI: HAREKETTEN METAFORİK SÜRECE

Yol ve yolculuk kavramları, kelimelerin anlamları açısından tarih boyunca yalnızca konumlar arası bağlantıları sağlayan fiziki düzlemler, mekânlar arası bir hareket ya da coğrafi keşifler anlamında kullanılmamıştır. Zaman içinde bu kelimeler; kişinin yaşamındaki seçimlerini, deneyimlerini, mücadelelerini, bireysel dönüşüm, bilgi arayışı ve varoluşsal sorgulama ile iç içe geçmiş çok katmanlı bir anlamlar bütünü de ifade edecek şekilde genişlemiştir. Türkçe sözlükteki anlam karşılıkları incelendiğinde *Güncel Türkçe Sözlük* ("Yol" n.d.) sözcüğü temelde 1.Karada, havada, suda bir yerden bir yere gitmek için aşılacak uzaklık; sırat, tarik. 2.Karada insanların ve hayvanların geçmesi için açılan veya kendi kendine oluşmuş, yürümeye uygun yer. 3.Genellikle yerleşim alanlarını birbirine bağlamak için düzeltilerek açılmış ulaşım şeridi anlamlara karşılık geldiği görülmektedir. Sözcüğün etimolojik kökeni incelendiğinde ise, yol ve yul'dan türeyen yoldramak (parlamak), yoldırmak (parlamak), yoldruk (parlak), yolkuşmak (yarar sağlamak), yolratmak (parlatmak) anlamlarına gelmektedir (Eyuboğlu, 1988, s. 393).

Yol sözcüğünün etimolojik köken bakımından sahip olduğu anlamların yukarıda sözü edildiği şekliyle seçimler, deneyimler, mücadeleler, bireysel dönüşüm, bilgi arayışı bakımından anlam katmanlarına sahip olması hakkında İsmet Zeki Eyuboğlu'nun (1988) aktardığı şekliyle *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*'ne başvurulabilir,

Yol köküyle ışımak, parlamak, yanmak anlamlarını içeren yol kökünün özdeşliği ortada (bkz. yıldız). Yol/yul köklerinin özdeşliği bir ses benzerliğinden, gelişigüzel bir durumdan kaynaklanmıyor. Üzerinde yürünen yol'un kut, mutluluk, yazgı anlamını içermesi inanç kurumlarıyla ilgilidir. Tapınağa mutluluk kazanmak, kutsanmak, arınmak, içini aydınlatmak, ışıktandırmak için gidilir. Bundan dolayı yol ile kut, mutluluk bağlantısı doğaldır. Bu doğallık yol ile yul sözcüğünün eş anlamlılığını ve yürünen yola yüklenen anlam özdeşliğini gerektirir (s. 394).

Zaman içinde yolun yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda metaforik anlamlar da kazanarak “hayat yolu”, “ruh yolu” ya da “ahlaki yol” gibi soyut bağlamlarda da kullanılmasında sözcüğün sahip olduğu yan anlamlarının etkisi olduğu açıktır. Zira ışıdamak, parlamak, kazanmak, aydınlatmak gibi birbiriyle ilişkili olan bu kavramların sanatçının yaşamı ya da üretimindeki ilerlemeyi, gelişimi ve değişimi işaret edebileceği gibi sanatçının manevi gelişimi, içsel bir keşif veya aydınlanma arayışını temsil ediyor oluşunun bu anlam zenginliğinden kaynaklandığını ifade edilebilir. Benzer şekilde, yol alma eylemini ve sürecini ifade eden bir kavram olan ve yine yol kökünden türeyen “yolculuk” sözcüğü için de fiziksel hareketin ötesinde bireyin içsel dönüşümünü, kimlik ve anlam inşasını da kapsayan çok katmanlı bir anlamı taşıdığının altı çizilebilir.

Yolculuk ve yol kelimelerinin Batı dillerindeki karşılıkları incelendiğinde benzer biçimde çok katmanlı anlamlara sahip olduğu görülür. Örneğin İngilizcede *Online Etymology Dictionary*'de gösterildiği şekliyle ("Journey," n.d.) zaman ve süreç odaklı yolculuk, ("Voyage," n.d.) keşif ve uzun mesafeli seyahat, ("Pilgrimage" n.d.) kutsal ve ruhsal yolculuk gibi

anamlara gelen sözcükler, yolculuk olgusunun farklı boyutlarını vurgularlar. Yine aynı şekilde ("path," n.d.) veya ("way," n.d.) sözcükleri de ruhsal ve etik bir süreci, kişisel ya da toplumsal yönelimleri ifade eder (life path, spiritual path, the way of art). Bu çok boyutlu anlam çerçevesi yol ve yolculuk kavramlarının yalnızca fiziksel bir bağlantı veya hareket olarak değil; kültürel, ruhsal ve varoluşsal bir süreç olarak sanat tarihine ve sanatçının yaratıcı pratiğine nüfuz ettiğini göstermesi bakımından da önemlidir.

Söz konusu bu kelimelerin evrensel kabul edilebilecek bir anlam derinliğine sahip olmasının sanat yapıtı üretimi açısından, farklı dönem ve coğrafyalarda kendine özgü biçimlerde yansıma bulmasında belirleyici olduğu ifade edilebilir. Özellikle epik anlatılar ve kahramanın yolculuğu² gibi köklü anlatı kalıplarına sahip mitolojik anlatıların antik dönemdeki kültürel etkisi düşünüldüğünde, yol ve yolculuk temasını sanatın merkezi motiflerinden biri olarak kabul edilmesi anlaşılabilir. Bu bağlamda, sanat tarihinin erken dönemlerinden başlayarak, yolculuk temasının nasıl işlendiğini ve sanatçıların bu temayı nasıl dönüştürerek ele aldığını değerlendirmek, günümüz sanatındaki yorumları anlamak açısından da önemli bir temel sunmaktadır. Çalışmanın gelecek bölümünde, bu tarihsel bağlamın izini sürerek, epik anlatılardan başlayıp modern ve çağdaş sanat pratiğine uzanan bir değerlendirme yapılacaktır.

² Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde "kahramanın yolculuğu" yapısını bir kahramanın alışıldık dünyasından ayrılarak olağanüstü güçlerle karşılaştığı, dönüşümler yaşadığı ve sonunda içsel ya da toplumsal bir kazanımla geri döndüğü bir anlatı kalıbı olarak tanımlar (2013, s. 23).

3. YOLCULUK TEMASININ SANAT TARİHİNDEKİ İZLERİ VE DÖNÜŞÜMLERİ

Sanat tarihinin farklı dönemlerinde ve sanatın çeşitli disiplinlerde geniş ölçüde yer bulan yol ve yolculuk konulu sanat yapıtları, daha önce de belirtildiği şekliyle her ne kadar bir ilk eser belirlemek mümkün görünmese de başlangıçta sözlü anlatı geleneği içinde görülmeye başlanmıştır. Epik anlatılar, mitolojik metinler ve dini yolculuk temalı eserler, sanatın erken dönemlerinden itibaren yolculuğun yalnızca bir fiziksel hareket değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif dönüşümün güçlü bir simgesi olarak işlendiğini de göstermektedir. Özellikle Homeros'un *Odyseia*'si ile şekillenen ve modern anlatı kuramlarının da temel referanslarından biri haline gelen "kahramanın yolculuğu" arketipi, bu temanın sanat tarihinde ne denli köklü ve etkili bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bölümde, antik dönemden modern döneme kadar sanat tarihinde yolculuk temasının izleri ve anlam dönüşümleri ele alınacak; bu tarihsel bağlam üzerinden, çağdaş sanat pratiklerinde yol ve yolculuk kavramlarının nasıl yeniden üretildiği ve farklı estetik stratejilerle yorumlandığına zemin hazırlanacaktır.

Kurgu oluşturma ve bu kurgusal anlatılara kolektif biçimde inanabilme yetisi sayesinde modern insan (evrimsel bağlamda), yalnızca küçük topluluklar değil, on binlerce kişilik şehirler ve milyonlarca kişiden oluşan ulus-devletler inşa edebilmiştir. Yuval Noah Harari'nin (2012) *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*'nde ifade ettiği gibi,

...dili tehlikelerden korunmak ya da yemek bulmak gibi yalnızca pratik bilgi aktarımı sağlamanın dışında var olmayan şeyler hakkındaki bilgilerin aktarımı için de kullanmaktır. Bilindiği kadarıyla bir tür olarak yalnızca insan hiç görmediği, dokunmadığı veya koklamadığı varlıklar hakkında konuşabilmektedir (s.37).

Kültür tarihimizde klanların, şehirlerin, ibadet mekânlarının ve devlet yapılarının oluşumu; yönetim sistemlerinin geliştirilmesi ve sanatsal üretimin zenginleşmesi gibi geniş çaplı iş birliği gerektiren süreçlerin temelinde, insanın hayal gücüyle yarattığı mitlere ve ortak anlatılara olan inancı yatmaktadır. Bu çerçevede, insan yalnızca biyolojik olarak hayatta kalmak için değil, kimlik ve anlam inşa edebilmek için de diğer insanlarla ve ortak anlatılarla ilişki kurma gereksinimi duymaktadır.

Mitlerin ve ortak anlatıların yukarıda ifade edildiği şekliyle referans metinler olması sebebiyle yol ve yolculuk temalı sanat yapıtlarına dair biz izleğin ilk durağı olarak antik Yunan metinlerine başvurulabilir. Bir başlangıç yapıtı olarak kabul edebileceğimiz *Odyseia*'da (Homer, 2014), Truva Savaşı'nın ardından kitabın ana kahramanı Odysseus'un Truva'dan İthaka'ya olan ve on yıl boyunca süren eve dönüş yolculuğu anlatılmaktadır. Kahramanın başından geçen ve deniz yollarında kaybolma, fırtınalara kapılma gibi mücadeleler, sirenler, Skylla ve Kharybdis gibi canavarlarla karşılaşmalar, Kalypso'nun Adası gibi aşamalar kahramanın yolculuğunun görünen yüzünü oluşturmaktadır. Baştan sona bir yolculuk anlatısı olarak kabul edilen bu eser, Batı anlatı geleneğinde nostos³ olarak da ifade edilen eve dönüş temasının arketipsel formudur. Batı edebiyatı ve sanatındaki yolculuk anlatılarının temel yapı taşlarından biri olan nostos teması, *Odyseia* destanında biçimlenmiş; bu anlatı modeli, sonraki dönemlerde farklı edebi ve sanatsal geleneklerde çeşitli formlarda yeniden işlenmiştir.

³ Nostos (Antik Yunanca: νόστος), Antik Yunan edebiyatında kullanılan bir temadır ve çoğunlukla bir epik kahramanın deniz yoluyla eve dönüşünü konu alır. Antik Yunan toplumunda, eve dönmeyi başaran kahramanlar için bu, yüksek bir kahramanlık ve yücelik göstergesi olarak kabul edilirdi. Bu yolculuk genellikle oldukça uzun ve zordur; kahramanın bilinmeyen bir yerde gemi kazası geçirip, çeşitli sınavlardan geçerek dönüş yolunu bulmasını içerir (Bonifazi, 2009, s. 481).

3.1. Epik Anlatılardan Plastik Sanatlara Yolculuk Teması

Bu çalışma her ne kadar Batı sanatını merkeze alan bir izleği takip ediyor olsa da çeşitli coğrafyalara ait farklı anlatılarda karşımıza çıkan içerik ve temaların büyük ölçüde benzerlik taşıdıklarını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Amerikalı yazar Joseph Campbell *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda da mitlerin ortak yönlerine ilişkin,

Farklı kültür ve coğrafyaların kendine özgü öyküleri, destanları olsa da özünde dünyanın hangi köşesinde olursa olsun, anlatılan herhangi bir hikâye bir diğeriyle benzerlik gösterir. Bu benzerlik içinde insanın bulduğu şey, hep şekil değiştiren; fakat olağanüstü biçimde aynı kalmayı başaran o öykünün içinde daha fazlasının olduğuna dair karşı konulamaz histir (2013, s. 13).

İfadeleriyle bu benzerliğin altını çizmiştir. Daha önce de ifade edildiği şekliyle epik anlatılarda karşımıza çıka eve dönüş (nostos) teması kuramsal olarak Carl Jung'un arketipler düşüncesine dayandırılmaktadır. Bu arketiplerin imge haline gelmiş ruhsal süreçler ya da insan davranışlarının ilksel kalıpları olduğunu belirten Jung; bu kalıpların insanın gelişmesi ya da ölmesiyle yok olmadığını, aksine toplumun ortak bilinç dışında varlığını devam ettirdiğini ifade etmektedir (Özpay, 2020). Campbell yukarıda bahsedilen çalışmasında, monomit⁴ terimini ilk defa kullanmış ve mitolojik anlatıların yapılarını Jung'un düşüncelerinden hareketle formüle etmiştir. (Segal, 2006. s.114).

Anlatıbilim ve karşılaştırmalı mitoloji çalışmalarında monomit olarak da adlandırılan kahramanın yolculuğu modeli, maceraya atılan, kritik görevlerle sınanan ve bu sürecin ardından

⁴ Monomit kuramına göre anlatılmış her hikâyede, bulunan aşamalar birbiriyle benzerlik gösterir. Sıradan insanın kahraman olma sürecinde geçmesi gereken bu aşamaları formüle eden Campbell (2013), anlatılan her hikâyenin aslında aynı desene sahip tek hikâye olduğunu belirtmiştir. Çalışmasında, farklı kültürlerden ve dönemlerden 100 farklı hikâyeyi açıklamış ve tüm hikâyelerin aynı yörüngeyi takip ettiğini göstermiştir (Cruz ve Kellam, 2017: 174).

dönüşerek ya da değişerek evine dönen kahramanın izlediği ortak anlatı şemasıdır. Bir sabah sıradan bir dünyadan ayrılıp, beklenmedik bir çağrının peşinden bilinmezliklere sürüklenen kahraman, yol boyunca türlü sınavlardan geçer, geçtiği her bir sınavda çeşitli bilgiler ya da güçler kazanır, kimi zaman yeraltı dünyasına iner ya da ölümle yüzleşir ve nihayetinde yalnızca fiziksel olarak değil, içsel anlamda da dönüşmüş bir varlık olarak evine döner. Asıl dönüşüm, yolculuğun görünürdeki adımlarından değil, yol boyunca edinilen deneyimlerin ve karşılaşılan sınamaların kahramanın iç dünyasında yarattığı değişimden kaynaklanır; bu yönüyle 'yol' yalnızca geçilen bir mekân değil, varoluşsal bir dönüşüm sürecinin de metaforudur.

Bu şema ilk bakışta plastik sanatlardan ziyade edebiyatın bir kuramı gibi algılansa da mitleri referans alarak gerçekleştirilen mimarı yapılar, rölyefler, duvar resimleri, mozaikler, zafer anıtları ve heykeller gibi dönemin sanat üretimlerinde içerik ve biçim açısından belirleyici olmuştur. Dahası bu şablonun antik dünyayı aşarak günümüze kadar ulaşması, George Lucas'ın *Star Wars*, J.K. Rowling'in *Harry Potter* ve dahası Marvel, DC Comics uyarlaması pek çok popüler kültür ürünü yapımda ısrarla ve sıklıkla kullanılması mitlerin insanlığın kültür üretimini açısından ne denli büyük bir etkiye sahip olduğunu göstermesi açısından da son derece dikkat çekicidir.

Antik dünyanın epik ve mitolojik yolculuk temaları bağlamında Herakles (Herkül) mitosu, anlatı geleneği ve plastik sanat üretimlerindeki paralelliğe dair belirgin bir örnektir. Kahramanın on iki görevi boyunca üstlendiği zorlu yolculuk, yalnızca bireysel bir dönüşüm sürecini değil, aynı zamanda antik Yunan ve Roma sanatında sıkça temsil edilen kahramanın yolculuğu arketipini de yansıtır. Özellikle heykel, rölyef ve seramik gibi sanat formlarında Herakles'in mücadeleleri ve yolculuğu, monomit yapısının erken görsel anlatımları arasında önemli bir yer tutar.

Herakles, Hercules veya Herkül, doğuştan Alkaios. (Grekçe: Ἀλκαῖος) Yunan mitolojisinde Zeus ve Miken kralının kızı Alkmene'nin oğlu ve Amphitrion'un üvey oğlu olan ilahî kahramandır (Schmitz, Leonhard, 1867, s. 98). Herakles'in Yunan mitolojisinin en bilinen kahramanlarından biri olduğu ifadesini kullanmak yerinde olacaktır zira, kahramanın on iki görevi boyunca üstlendiği yolculuk ve sınavlar, antik Yunan ve Roma sanatında sıkça temsil edilmiş, Disney'den Hollywood'a kadar popüler kültür ürünlerinde kendisine geniş ölçüde yer bulmuştur. Sanat tarihçi John Boardman *Greek Sculpture* adlı kitabında Herakles'in antik dönemdeki popülerliğini şu ifadelerle açıklar,

Herakles'in yaşamına dair pek çok popüler hikâye anlatılmış, bunlar arasında en ünlüsü olan *On İki Görev* anlatısı, Helenistik dönem İskenderiyeli şairler tarafından yüksek ve trajik bir anlatı atmosferine taşınmıştır. Başlangıçta Yakındoğu motiflerinden (örneğin aslanla savaş sahnesi) esinlenen bu figür, antik dönemde geniş ölçüde bilinen ve temsil edilen bir ikon haline gelmiştir (1985).

Herakles'in on iki görevinden birincisi olan *Nemean Aslanı*'nı yenmek, Yunan ve Roma heykel geleneklerinde sıklıkla işlenmiştir. Bu heykellerde Herakles'in, çoğunlukla Nemean Aslanı'nın soyulmuş derisini giyer vaziyette ve meşe ağacından yapılmış ağır güzü (koryne) yanında veya koltuk altında tasvir edildiği görülmektedir. Herakles'in bu yontusuna verilebilecek ve belki de en ihtişamlı örneklerden birisi *Farnese Hercules* olarak bilinen mermer heykeldir. Romalı heykeltıraş Lysippos'a tarafından m.s. 216 yılında yapıldığı düşünülen bu eser günümüzde İtalya Napoli'deki Ulusal Arkeoloji Müzesinde yer almaktadır.

Herakles'in ikonografik mirası, yalnızca Yunan ve Roma heykel sanatında değil, Anadolu'da da etkili olmuş ve Roma dönemi mozaiklerinde güçlü biçimde temsil edilmiştir. 2019 yılında Alanya'daki Syedra Antik Kenti'nde ortaya çıkarılan ve Roma dönemine tarihlendirilen, Herakles'in on iki görevinin tamamının yer aldığı eser dikkate değerdir. Araştırmacı Hatice

Ergürer (2023) *Syedra Büyük Hamam Kompleksindeki Herakles'in On İki İşinin Betimlendiği Mozaik Üzerine İlk Değerlendirme* adını taşıyan çalışmasında eseri şu ifadelerle betimlemektedir,

Opus tessellatum tekniğinde yapılmış 7.9 x 21.91 m ölçülerindeki taban mozaığında, etrafını geometrik motiflerin çevrelediği 2.51 x 15.14 m ölçülerinde dikdörtgen merkez bir panoya, Herakles'in on iki işinin betimlendiği görülmüştür. Mozağin merkezine yerleştirilmiş bu panoya, yatay ekseninde işlenen Herakles'in görevleri, zaman ve mekân akışı kesintiye uğramadan bir süreklilik arz edecek şekilde betimlenmiştir (s. 179).

Antik dünyanın bu büyük ölçekli yapıtı, Herakles'in on iki görevini sahneleyen detaylı bir ikonografiyi sunarken, aynı zamanda kahramanın yolculuğu temasının plastik sanatlardaki çarpıcı örneklerinden biri olarak dikkati çeker. Antik Yunan mitoloji evreninin tanrılar, periler, canavarlar ve kahramanlar gibi zengin ve çok katmanlı varlık dünyası göz önüne alındığında, dönüşüm odaklı yolculuk anlatılarına dayanan plastik sanat eserlerinin de benzer bir çeşitlilik ve anlatı derinliği sunduğu rahatlıkla ifade edilebilir.

Antik dönem mitolojilerinde olduğu gibi Orta Çağ Avrupa anlatı geleneğinde de ruhsal ve varoluşsal dönüşüm teması, yol ve yolculuk kavramıyla iç içe biçimde kurgulanmıştır. Bu bağlamda, Dante Alighieri'nin *Il Divina Commedia* (İlahi Komedya) adlı eseri ve özellikle ilk bölümü olan *Inferno* (Cehennem), katabasis⁵ temasının Batı edebiyatındaki en çarpıcı örneklerinden biridir. Dante'nin, şair Vergilius rehberliğinde Cehennem katmanlarında gerçekleştirdiği bu yolculuk, yalnızca fiziksel bir mekânlar arası geçiş değil, ruhsal bir arınma ve dönüşüm sürecidir. Bu anlatı, Botticelli'nin ünlü *La Mappa*

⁵ “Katabasis”, Yunan mitolojisinde (örneğin, Orpheus'un yeraltına yolculuğu) çok sık kullanılmış olup, bir zorluğu atlatmak için yeraltı dünyasına giriş yapma anlamını da taşımaktadır. Bu terim, aynı zamanda, bazı kahramanların gelecekte haber getirmek veya bir engeli aşmak için girdikleri bir macerayı da işaret etmektedir (Dobrov, 2001, s. 206).

dell’Inferno (Cehennemin Haritası) gibi dönemin plastik sanat eserlerinde de etkileyici biçimde görselleştirilmiştir. Dante’nin yolculuğu, monomit yapısının önemli aşamalarını yansıtarak, ruhsal yolculuk ve içsel dönüşümün sanat ve edebiyat bağlamındaki sürekliliğini gözler önüne serer.

Bu bağlamda Auguste Rodin’in *The Gates of Hell (Cehennem Kapıları)* başlıklı bronz kapı kompozisyonu dikkat çekicidir. Paris’teki Musée d’Orsay’de sergilenen ve Dante’nin *Inferno* atmosferinden esinle oluşturulan bu eserde, sanatçı cehenneme dair 180’den fazla figürü üç boyutlu bir anlatım diliyle betimlemiştir. Bir diğer önemli görsel kaynak, Gustave Doré’nin (1861-1868) tarihleri arsında gerçekleştirdiği *Inferno* gravür dizisidir. Dante ve Vergilius’un cehennem katmanlarında gerçekleştirdiği yolculuğun sahnelerini konu edinen gravürler, yüksek kontrastlı, dramatik ışık ve gölge kullanımıyla etkileyici biçimde bu sahneleri görselleştirirler. Tüm bu örnekler, Dante’nin metnin farklı sanat disiplinlerindeki yeniden üretimini ve katabasis temasının sanat tarihindeki sürekliliğini gösterir niteliktedir.

Dante’nin *Inferno*’sunda olduğu gibi, ruhsal ve varoluşsal dönüşüm teması, Orta Çağ Avrupa anlatı geleneğinde farklı biçimlerde karşılık bulmuştur. Bu bağlamda, pilgrimage (hac yolculuğu) motifi, edebiyat ve plastik sanatlarda yaygın şekilde kullanılan bir şablon olarak öne çıktığı görülmüştür. 15. yüzyıl İngiliz literatürüne ait *The Pilgrimage of the Soul* adını taşıyan eser bu bağlamda verilebilecek örneklerden biridir. Ölümün ardından bedenden ayrılan ruhun öteki dünyaya yaptığı alegorik yolculuğu konu edinen bu eser, edebi geleneğin Orta Çağ sanatındaki karakteristik örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir.

The Pilgrimage of the Soul, 15. yüzyılın başlarında Guillaume de Deguileville’in Fransızca *Le Pèlerinage de l’Âme*

adlı eserinden İngilizceye uyarlanmış bir alegorik anlatıdır (Steiner, 2003, s.30). Eser, bir ruhun ölüm sonrası öteki dünya yolculuğu sırasında karşılaştığı sınavları ve ruhsal dönüşüm sürecini detaylı bir biçimde ele alır. Monomit yapısıyla uyumlu olarak, eserde ruhun dünyevi varoluşunu aşma, sınavlardan geçme ve arınma aşamaları işlenir. Ayrıca hac yolculuğu motifi, burada yalnızca fiziksel bir hareket değil, manevi ve etik bir dönüşüm süreci olarak temsil edilir. Bu anlatı, dönemin illüstrasyonlu el yazmalarında da sıkça resimlenmiş, özellikle hac sahneleri ve öteki dünya betimlemeleri, Hristiyan sanatının ikonografik geleneği içindeki yerini bulmuştur.

Hac ve ruhsal yolculuk teması, özellikle Orta Çağ Avrupa sanatında illüstrasyonlu el yazmaları, vitray pencereler, rölyefler ve sunak panoları formlarında yaygın biçimde karşımıza çıkmaktadır. Londra'daki İngiliz Kütüphanesi'nde yer alan *The Pilgrimage of the Soul*'un günümüze ulaşan ve minyatürlerle birlikte kurgulanmış el yazmaları, eserin sözü edilen türden alegorik yolculuk sahnelerini simgesel betimlemeleriyle göstermesiyle dikkat çekicidir. El yazmasındaki sahneler arasında; hacı ile koruyucu meleği, karanlık bir kuşakta bekleyen vaftiz edilmemiş ruhlar, şeytanların bir ruhu işkenceye uğrattığı sahneler ve Şeytan ile bir başka iblisin yer aldığı sahte bir mahkeme sahnesi gibi betimlemeler yer almaktadır (G. Deguileville, n.d., Egerton MS 615, f. 46v).

Mimari eserler ile ilişki kurabileceğimiz Romanesk ve Gotik dönem kabartmaları da benzer şekilde *Pilgrimage of the Soul* ekseninde gerçekleştirilmiş sanat yapıtlarıdır. *Camino de Santiago (Aziz James Yolu)* gibi tarihsel hac yollarını konu edinmesiyle dikkat çeken çalışmalara örnek verilebilecek Santiago de Compostela Katedrali'nin *Pórtico da Gloria (Şan Kapısı)* adını taşıyan anıtsal taş rölyeftir. 12. yüzyılda Maestro Mateo ve atölyesi tarafından gerçekleştirilen bu rölyef, hac yolculuğunun ruhsal doruk noktasını ve Hristiyan öğretisinin

kurtuluş mitini görsel olarak temsil etmektedir. Avrupa'daki pek çok gotik katedralin vitraylarında hacıların yolculuğu ve ruhsal arınma temalı sahneler yaygın şekilde işlenmiştir.

Epik anlatılardan Orta Çağ hac yolculuğu temasına uzanan ve dönüşüm odaklı yolculuk motiflerini işleyen tüm bu örnekler, Batı sanat tarihinde yol ve yolculuk kavramlarının köklü ve evrimsel bir izlek oluşturduğunu açıkça göstermektedir. Monomit kuramıyla formüle edilen "kahramanın yolculuğu" motifi, mitlerin yalnızca geçmişte değil günümüz sanatında ve popüler kültür üretimindeki uzun soluklu etkisini ve sürekliliğini açıkça ortaya koymaktadır. Geleneksel anlatılardan günümüz sanat dünyasına uzanan bu köklü yolculuk mirası, modern ve çağdaş sanatçılar tarafından kimlik, aidiyet, göç, sınır ve belirsizlik gibi çağdaş temalar ekseninde yeniden keşfedilmekte ve farklı estetik stratejilerle yorumlanmaktadır.

3.2. Modernizm ve Çağdaş Sanata Giden Yolda Yolculuk Temasının Dönüşümü

Orta Çağ'ın sonlarına dek yol ve yolculuk kavramları, ağırlıklı olarak epik, mitolojik ve ruhani bağlamda ele alınmış ve bu dönemdeki sanatsal üretimlerde alegorik ve sembolik bir anlatım öne çıkmıştır. Ancak Batı'nın siyasal, bilimsel, sosyal ve kültürel değişimlerini önemli ölçüde etkileyen, bilgiye erişimi kolaylaştıran modern matbaanın icadı, reform başta olmak üzere Rönesans'ı mümkün kılmış ve bir değişim çağına girilmiştir. İnsanın birey olarak merkeze alınması yalnızca siyasi ve sosyal dönüşümlerle sınırlı kalmamış sanatsal üretimlerin odak noktasında da bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Çalışmanın bağlamından hareketle bu dönemde yolculuk ve yola dair pratiklerin de dönüşüme uğramış olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle sanatçı atölyesi geleneğinde şekillenen ve usta çırak ilişkisine dayalı sanat eğitimi modeli ve İtalya'da kurulan ilk sanat akademileriyle birlikte imkanı olanların eğitim almak üzere

seyahatlere çıktıkları bilinmektedir. Bu bağlamda dikkat çeken bir uygulama Grand Tour⁶ (Büyük Tur) olarak bilinen gelenektir. Büyük Tur 16. ve 17. yüzyıllardan itibaren sanatçıların eğitim ve kültürel gelişimi amaçlı ortaya çıkmış seyahat odaklı bir eğitim modelidir.

Avrupa'nın sanatçıları, yazarları ve aydınları gerek bireysel gerek de Büyük Tür örneğinde olduğu gibi toplu olarak gerçekleştirilsin, antik dünyanın merkezleri olarak kabul edilen İtalya ve Yunanistan gibi coğrafyalara yaptıkları seyahatlerle hem kendi sanat anlayışlarını derinleştirmiş hem de kültürel etkileşimi artırmışlardır. Rönesans ile başlayan, Aydınlanma Çağı'nın getirdiği yeni düşünce akımları ve keşif tutkusuyla birleşen bu seyahat kültürü, 18. yüzyılda daha da yaygınlaşmış ve sanatçıların kimlik ve aidiyet duygularında dönüşümlere zemin hazırlamıştır. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin beraberinde getirdiği teknolojik yenilikler, insanın mesafeler ve zaman açısından algısını da büyük ölçüde değiştirmiştir. Özellikle tren, gemi ve diğer ulaşım araçlarının gelişmesiyle uzak coğrafyaların keşfi daha mümkün hale gelirken yolculuk kültürü de kendi içinde katmanlaşmaya başlamıştır. Tüm bu dönüşümlerin etkisiyle sanatçılar, kendi kişisel ve içsel deneyimlerinin bir parçası olarak fiziksel yolculukları daha sık gerçekleştirmeye başlamışlardır.

Rönesans'ın dinamizmiyle Aydınlanma Çağı'na ilerleyen Batı medeniyetine kıyasla tersi yönde bir ivmelenme içinde olan Osmanlı İmparatorluğu, her şeye rağmen kendi sanat geleneği içinde yukarıda sözü edilen türden sanat yapıtlarına özgün katkılar yapabilmıştır. Bu bağlamda bireysel seyahatlerini

⁶ Büyük Tur, 17. yüzyıldan 19. yüzyıl başlarına kadar süren, Avrupa boyunca süren ve İtalya'da tamamlanan geleneksel bir gezi geleneğidir. Bu tur, Avrupalı aristokrat ailelerin reşit erkek çocukları için düzenlenir ve cicerone adı verilen, özellikle antik eserler ve sanat eserlerini açıklayan bir rehber veya aile üyesi eşliğinde gerçekleştirilirdi (Zelazko ve Alicja. 2023).

merkeze alan ve kendi geleneğinin en dikkat çekici sanatçılardan biri olarak Matrakçı Nasuh⁷ gösterilebilir. Minyatür geleneği içinde değerlendirilen ancak gezgin bir sanatçı olarak seyahatlerini alışılmışın dışında bir üslup aracılığıyla belgeleyen Matrakçı Nasuh, şehir ve manzara tasvirleriyle döneminin önemli tarihsel belgelerini oluşturmuştur. Matrakçı Nasuh'un seyahatnamesindeki ayrıntılı kent ve doğa manzaraları, sanatçının 16. yüzyılda doğrudan deneyimlediği yerlerle olan kişisel ilişkisini yansıtmaları bakımından önem taşımakla birlikte sanatçının bireysel yolculuklarının sanatsal üretime etkisini gösteren erken bir örnek oluşturmasıyla önem taşımaktadır.

Matrakçı Nasuh'un *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i 'Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân* adını taşıyan ve 1534-1537 yılları arasında Sultan Süleyman'ın birinci İran seferini konu edinen eseri sanatçının özgün karakteri ve sanat anlayışını yansıtmaları açısından önem taşımaktadır. Bu eser 109 varaktan (218 sayfadan) oluşmakta ve içinde 107 minyatüre ek olarak resimle süslenmiş 25 metin yer almaktadır. Nasuh'un bu çalışması Anadolu şehirleri olduğu kadar, Batı İran ve Irak şehirlerinin topografyasıyla ilgili tarihi bilgileri içermesiyle de belgesel nitelik taşımaktadır. Akademisyen Yavuz Unat'ın *16. Yüzyılda Osmanlılarda Çok Yönlü Bir Bilim İnsanı: Matrakçı Nasuh* adını taşıyan çalışmasında yapıtların tarihsel niteliğine ilişkin şu ifadelerle yer verilmektedir,

Özellikle minyatürler konaklama yerlerini topografik ve şematik bir biçimde betimlediğinden, kentlere ilişkin olanları son derece önemli belgesel değer taşımaktadırlar. Şehirlerin cami, mescit, türbe, saray vb. gibi belli başlı binalarının resmedilmiş olması, bunların Türk

⁷ “Matrakçı” lakabıyla tanınan Nasuh b. Abdullah. Tam adı Nasuh b. Abdullah (Karagöz) el-Silâhî, el-Matrâkî, el-Bosnavî'dir. Matrak adı verilen savaş oyununun mucidi olduğundan lakabı “el-Matrâkî”dir. Aynı zamanda iyi bir silahşör olduğundan “el-Silâhî” lakabını da almıştır. Sanatçı ve bilim insanı kişiliği ile tanınır. Matematik, tarih, coğrafya, kartografi, topografya, hat ve minyatür gibi bilim ve sanat alanlarında değerli eserler kaleme almıştır (Unat, Y. 2016, s.18).

mimarlık tarihi bakımından belgesel değerini artırmaktadır
(İhsanoğlu vd., 2000, akt. Unat, 2016, s. 21).

Matrakçı Nasuh'un çalışmalarından hareketle, yaşadığı dönemin bir tanığı olarak seyahat eden sanatçı, yolculukları ve süreçteki bireysel deneyimlerinin ve bu bağlamda ürettiği sanat yapıtlarının, dönemin tarihsel ve kültürel ortamına ilişkin değerli birer belge olduğunun da altı çizilebilir. Bu bağlamda, Nasuh'un eserleri "kahramanın yolculuğu" anlatısından, "sanatçının yolu" ya da "sanatçının yolculuğu" kavramına doğru geçişin erken dönem örneklerinden biri olması açısından da önem taşır.

Yukarıda sözü edilen örneklerden de görüleceği üzere sanatçının bireysel yolculuğunun sanatsal üretimin merkezine yerleşmeye başlaması, Batı sanat tarihinde Rönesans'ı takiben giderek daha belirgin bir eğilim haline gelmiştir. Özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda, toplumsal, teknolojik ve düşünsel dönüşümlerin etkisiyle sanatçının yolculuğu hem fiziksel bir hareket hem de kişisel varoluşsal bir arayışın temsili olarak yeni boyutlar kazanmıştır. Sanayi Devrimi, kentin dönüşen çehresi ve anlamı, ulaşım araçlarındaki gelişmeler, bireysel özgürlük ideallerinin yükselişi gibi değişimler ile birlikte sanatçının yolu artık yalnızca coğrafi konumlar arasında değil, modern bireyin karmaşık dünyasında da bir anlam ve kimlik arayışının metaforuna dönüşür. Bu bağlamda 19. yüzyıl, yolculuk temasının modern ve çağdaş sanat anlayışına doğru evriminde belirleyici bir dönemeç olarak kabul edilebilir.

3.3. Modern Çağın Sanatında Yolculuk Teması ve Sanatçının Yolculuğu

Sanat tarihinde yolculuk teması, yüzyıllar boyunca kahraman anlatılarının ve epik tasvirlerin merkezinde yer almış, Rönesans'tan modern çağa uzanan süreçte bir dönüşüm geçirmiştir. Bu değişim süreciyle birlikte artık yalnızca mitolojik kahramanların değil, sanatçının kendi yolculuğu da bir tema olarak sanat yapıtlarında öne çıkmaya başlamıştır. 20. yüzyıla

doğru ise sanayi devrimine bağlı teknolojik gelişmeler, ulaşım ve iletişimin hız kazanması ve birey olmak algısının yeni tezahürleriyle birlikte, yol ve yolculuğa yüklenilen anlamlar çeşitlilik kazanmıştır. Modern çağın sanatçısı, bir yandan fiziksel mekânları keşfederken, öte yandan da içsel, psikolojik ve estetik keşiflerin arayışında yolculuklara yönelmiştir. Bu bağlamda yolculuğun, artık sadece bir yer değiştirme deneyimi değil; kimlik, aidiyet ve algı süreçlerinin de sorgulandığı çok katmanlı bir yaratım alanına dönüştüğü görülür.

Modern çağda yolculuk teması, epik anlatılardaki kahramanlık ideallerinden uzaklaşarak, bireyin travmatik deneyimlerine ve sınır durumlarda yaşadığı varoluşsal sorgulamalara odaklanmaya başlamıştır. Fransız sanatçı Théodore Géricault tarafından resmedilen (1818-1819) *Le Radeau de la Méduse (Medusa'nın Salı)* adıyla bilinen bu yapıt, klasik kahramanlık anlatılarının aksine, insanın çaresizliğini ve kolektif bir felaketin birey üzerindeki etkilerini dramatik bir gerçekçilikle yansıtmaya çalışmıştır. Resim 1816 yılında Fransız Kraliyet Donanması'na ait Medusa gemisinin Senegal kıyılarında karaya oturmasının ardından yaşananları konu edinmektedir. Can yeleklerinin yetersizliği nedeniyle yaklaşık 150 kişi, derme çatma bir sal üzerinde hayatta kalmaya çalışmış; 13 gün süren bu çile, açlıkla başlayıp cinayet ve yamyamlığa varan korkunç olaylara sahne olmuş ve kurtarıldıklarında yalnızca bir avuç insan sağ kalmıştır (Tinterow, 1990, s.71-72).

Medusa'nın Salı, sanat tarihinde sıklıkla bireyin sınır deneyim durumundaki yolculuğunu ve varoluşsal mücadelesini temsil eden bir başyapıt olarak anılmakla birlikte eserin tarihsel bağlamı göz önünde bulundurulduğunda, kolonyal seferler ve sınıfsal ayrıcalıklar sonucu gerçekleşen trajediyi de temsil ettiği görülür. Post kolonyal eleştiri açısından bakıldığında *Medusa'nın Salı*, Batı sanatının insani değerler anlatısının ardında kolonyal ve ırksal gerilimleri de taşıyan çok katmanlı bir yapı sunmasıyla

dikkate değer bir örneği teşkil eder. Bu çok katmanlı yapısıyla Géricault'un eseri 19. yüzyılda sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda eleştirel ve politik bir araç haline gelişinin erken ifadelerinden biri olarak da değerlendirilebilir. Buradan hareketle, modern çağda yolculuk temasının yalnızca coğrafi keşiflerin değil, zihinsel ve duygusal derinliklerin de bir ifadesine dönüştüğü vurgusu yapılabilir.

Zihinsel ve duygusal derinliklerin keşfi konusunun özellikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında, sanat çevrelerinde yaygınlaşan narkotik madde kullanımıyla farklı bir boyut kazanması dikkate değerdir. Afyon, esrar, absinthe⁸ ve daha sonra ise psikoaktif maddelerin etkisiyle, sanatçıların deneyimlediği farklı bilinç halleri, yeni görsel algı ve anlatı biçimlerinin doğmasına zemin hazırlar. Thomas De Quincey'nin (1821) *Confessions of an English Opium-Eater (Bir Afyon Tiryakisinin İtirafı)* edebiyatta bu deneyime dair çarpıcı örneklerinden biridir. Görsel sanatlarda ise, Pre-Raphaelite (Ön-Rafaeello'cu) hareketin kurucu isimlerinden Dante Gabriel Rossetti'nin, özellikle yaşamının son döneminde afyon bağımlılığıyla mücadele ettiği bilinmektedir. Eserlerinde ölüm, melankoli ve bilinç değişimi temalarını yoğun bir biçimde işleyen sanatçı, *Beata Beatrix* (1864–70) gibi resimlerinde rüyayla uyanıklık, yaşamla ölüm arasında gidip gelen bir görsel bilinç hallerini görselleştirmiştir. Madde etkisi altında yapılan bu içsel yolculuklar, gelecek kuşak sanatçılarının psikoaktif deneyime dayanan sanat üretimlerin de öncülü olarak ilgi uyandırmışlardır.

Aynı dönemde özellikle Paris merkezli sanat çevrelerinde yaygınlaşan absinthe kullanımının da sanatçılar için hem bir

⁸ Absinthe yeşil anason, tatlı rezene ve diğer şifalı ve mutfak bitkileri ile birlikte Artemisia absinthium'un (Pelin Otu) çiçekleri ve yaprakları da dahil olmak üzere çeşitli bitkilerden elde edilen anason aromalı alkollü içektir. Tarihsel olarak yüksek alkollü bir içki olarak tanımlanan absinthe %45-74 dereceye sahip olup içeriğindeki alkaloidler sebebiyle halüsinojenik etkiye sahiptir (Chisholm, 1911, s. 75).

ilham kaynağı hem de yıkıcı bir bağımlılık unsuru haline geldiği gözlemlenmiştir. "Yeşil peri" olarak da adlandırılan bu içki, özellikle bazı sanatçılar arasında, gerçeklikten kaçışın ve algı dünyasının genişletilmesinin simgesi olmuştur. Edgar Degas'ın *L'Absinthe* (1876) tablosu, bu kültürel fenomenin melankolik ve toplumsal yönünü yansıtırken, Paul Verlaine ve Arthur Rimbaud gibi şairler ise absinthe etkisi altında yazdıkları metinlerde, dilin yapısını parçalayarak bilinç akışı, sayıklama ve görsel imgeleri ön plana çıkarmışlardır. Bu üretimler, sanatçının içsel yolculuğunun bir başka biçimi olarak, gerçekliğin sınırlarının zorlandığı estetik deneyimlerin erken dönem örnekleri olarak da kabul edilebilirler.

Modern dönem sanatçılarının çoğunlukla oturarak ya da uzanarak gerçekleştirdikleri, bilinç alemlerine ve iç dünyalarına yönelen bu yolculukların yanı sıra, dönemin sanat pratiğinde başka bir yolculuk şablonunun öne çıktığı görülür. Bu kez hedef, uzak diyarlar değil, kentlerin içinde yapılan kısa mesafeli, gündelik gezintilerdir. Maceradan çok gözleme dayanan bu yaklaşımda sanatçı, modern hayatı yaşadığı kenti yürüyerek ve gezinerek anlamlandırmaya çalışır. Böylece karşımıza yeni bir figür çıkar: flâneur⁹ (flanör), şehri adımlayarak gözlemleyen, sokakların ritmini ve yüzeylerini estetik bir deneyime dönüştüren modern gezgin olarak tanımlanır. Kökeni 19. yüzyıl Fransa'sına uzanan bu figür genellikle erkek olarak tanımlanır ancak, yazar Lauren Elkin (2017) tarafından *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London* adlı kitabında bu erkek figürün kadın karşılığı olarak tanımlanan flâneuse (flanöz) detaylı şekilde ele alınmış ve literatüre kazandırılmıştır. Türkçe aylak gezgin olarak da ifade edebileceğimiz bu kahraman, şehir

⁹ Avare gezinen anlamını taşıyan Fransızca kökenli "flanör" (flâneur) sözcüğü, Walter Benjamin'in *Pasajlar* başlığı altında bir araya getirilen denemelerindeki tarih felsefesinin temel kavramlarından birini oluşturmaktadır. Benjamin'in yazılarında "yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi" (2014, s.92) anlamında kullanılan sözcük.

sokaklarında gezinerek çevresindeki tüm ilişkisellikleri dikkatle gözlemleyen kişidir. Toplumun içinde dolaşma imkânına ve zamanına sahip olan aylak, aynı zamanda onun dışında durur. Benjamin *Pasajlar*'da flanör için şu ifadeyi kullanır, Kitle bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori niteliğiyle, flanörü çağırmaktadır. Bu fantazmagori içerisinde kent, kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir iç mekân görüntüsündedir (2014). Flanöre ya da flanöze kentten gelen bu çağrı ile monomit kuramında değinilen, beklenmedik bir çağrının peşinden bilinmezliklere sürüklenen kahramana gelen çağrı arasında bir benzerlik kurulabilir, bu kez gerçekleşen macera uzun gemi yolculukları ya da yeraltı dehlizlerinde değil tren garları, bulvarlar, kafeler ve parklar gibi kamusal mekânlarda gerçekleşecek bir tanıklık biçimindedir.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde yolculuk teması, modern sanatta yalnızca bir hareket değil, aynı zamanda bir farkındalık biçimi haline dönüşür. Fransız şair Charles Baudelaire'e göre sanatçı, “kaldırımın botanigiyle ilgilenen bir kişi” hâline gelmeliydi. Bu, metropolün gerektirdiği ve şehrin ruhunu anlayıp yansıtmakla sorumlu olan temel bir rol olarak kabul ediliyordu (Taylor, J. n.d.). Paris'in kentsel mekânında bir fantazmagorya deneyimleyen flanör, gözünün önünden geçen imge dizilerine kapılır ve şehirde gördüklerinden anlam üreten bir yaratıcıya dönüşür.

Bu edebi figürün kentle kurduğu estetik ve algısal ilişki, yalnızca yazınsal üretimle sınırlı kalmamış, modern sanatın görsel dünyasında da yeni ifade biçimlerinde karşılık bulmuştur. Empresyonist sanatçılar, söz konusu bu modern kent deneyimini resmetmeye yönelmiş, özellikle de ışığın peşinde kent ve kırsalda gezintilere çıkmışlardır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, gözlem, geçicilik, dış dünya fragmanları anlık yakalama gibi niyetlerle atölyelerinden çıkan Claude Monet, Edgar Degas, Édouard Manet ve Berthe Morisot gibi sanatçıları, plastik

sanatların aylakları olarak tanımlamak mümkündür. Bu sanatçıların yapıtlarında yolculuk, artık uzak diyarlara değil; kentin içindeki ışık parçalarına, yüzlere ve kalabalıklara yönelmiştir.

Flanörlük bağlamında erken ve dikkat çekici örneklerden biri olarak Claude Monet ve onun yüzen stüdyosu gösterilebilir. Monet, 1871 yılında taşındığı Paris'in dışındaki Argenteuil'de eski bir balıkçı teknesi satın alır ve onu bir stüdyoya dönüştürür. Monet'nin yüzer stüdyosu, dış dünyadan kısmen yalıtılmış ama ona sürekli bakan, dolaşan bir bakışın mekânı olmasıyla dikkate değerdir. Bu örnekte klasik bir atölyenin durağanlığından farklı olarak, su üstünde sürüklenen bir gözlem noktası olarak sanatçı, sabit bir konumdan değil, sürekli değişen bir perspektiften doğayı izlerken ışığın ve zamanın geçişini resmedebiliyordu. Monet'in bu yaklaşımı, kompozisyonlarına uzaktan ulaşabileceği bir alan yaratmış ve böylece sanatçı seçtiği sahneleri hem rahatlıkla gözlemleyebilmiş hem de belgeleyebilmiştir. Bu resim yapma biçimi empresyonist ressamın bakışı ile flanör'ün bakışı arasındaki benzerlikleri işaret eden bir örnektir.

Sanatçı yüzen stüdyosunda bulunduğu sırada bedeni büyük ölçüde sabit ve hareketleri, teknenin su üzerindeki salınımına bağlıdır. Ancak, durağan beden içinde başka bir tür hareketten de söz edebilmek de mümkündür: gözün hareketi, bakışın yönü ve anlık bir ışık perdesine odaklanma eylemi. Sabit bir konumdan bu şekilde yapılan gözlem, flanör'ün şehirdeki gezintisini algısıyla benzerdir. Böylece Monet'nin yüzen stüdyosu, sabit bir noktadan bile olsa görsel keşfin ve estetik gezintinin gerçekleştiği bir mekâna dönüşür. J. Taylor (n.d.) *In Focus: The Flaneur* adlı çalışmasında konuya ilişkin şu ifadeleri kullanır,

Monet'nin sessiz gözlemi, flâneur'ün kent sokaklarında yankılanan hafif adımlarını andırır. O, resimlerinin konusunu yakın çevresinden seçmiştir; bu çevreyi ise belli bir mesafeyle ve nesnel bir gözle

algılamıştır. Seine Nehri manzaralarını yüzen stüdyosundan gözleme konusundaki kararlılığı, Monet'yi kavramsal olarak yakınlardaki modern metropolün gözlemcilerine yaklaştırır.

Claude Monet'nin yüzen stüdyosu, sabit bir noktada duran beden, hareketli bir bakışla çevresini keşfe çıktığı özgün bir gözlem mekânına dönüşür. Böylece, modern sanatçının yolculuğu artık yalnızca fiziksel mekânlar arasında değil; imgeler, bakışlar ve anlamlar arasında gerçekleşen çok katmanlı bir gezintiye dönüşür. Bu estetik duyarlılık, 20. ve 21. yüzyıllarda çağdaş sanatın hareket, yer değiştirme, kimlik ve aidiyet gibi problemlerle kurduğu ilişkiye de güçlü bir zemin hazırlar.

4. YOL VE YOLCULUĞUN YENİ GÖRÜNÜMLERİ: ÇAĞDAŞ ÖRNEKLER

Modern çağda sanatçının duygusal, zihinsel ve kentsel yolculuklarını konu edinen üretimler, 20. yüzyıl boyunca farklı biçim ve ortamlarda yeni görünüm kazanmıştır. Boş bir meydan ve istasyon görünümüyle Giorgio de Chirico'nun (1914), *The Melancholy of Departure* adlı resmi bir yolculuğun sona erdiği veya başladığı bir zamandaki sessizliği ve düşünceli bekleyişi çağırır. Salvador Dalí'nin (1934) çocukluğundaki seyahat anılarından beslenerek resmettiği *Moment de Transition*'da, uzakta görülen küçük bir kasabaya doğru yaklaşmakta olan bir at arabası yer alır. Ancak resim daha yakından incelendiğinde, tekerleklerin yalnızca yere saplanmış iki çubuktan ibaret olduğu, atlı figürün ise aslında kasabadaki bir binanın parçası olduğu anlaşılır. Dalí, izleyiciye kuşku ve kafa karışıklığı hissi uyandırarak, esere bakan kişinin deneyimini, bir serap veya halüsinasyon görmeye benzer hale getirir.

Amerikalı yazar Jack Kerouac'ın 1957 tarihli *On the Road* (Yolda) adlı romanı, Beat Kuşağı'nın temel metinlerinden biri olarak kabul edilir. Eserin ilk taslağı, yazarın tomar adını verdiği,

37 metre uzunluğunda bir kâğıt şeridine, paragraf boşlukları ve satır araları olmadan, tek seferde yazılmış ve bu haliyle de sergilenmiştir. Kerouac'ın kitabının bir plastik sanat eseri gibi sergilenmesi hem değişen sergileme biçimlerini hem de sanat dalları arasında eriyen sınırları göstermesiyle önemlidir. İngiliz sanatçı Richard Long'un 1967 tarihli *A Line Made by Walking* adlı yapıtı, kendisinin çayırılık bir alanda defalarca ileri geri yürümesi sonucu zeminde oluşan soluk bir çizgiden oluşur. Günümüze fotoğraflar aracılığıyla ulaşan bu eserde Long, yürümeyi hem gündelik hem de şiirsel bir eylem olarak görür. Onun için yürümek yeryüzünde iz bırakmak, zaman ve mekânla doğrudan bir ilişki kurmaktır.

Yukarıda değinilen bu örnekler yolculuk temsiline değışen ortam, biçim ve içeriğine dair fikir vermekle kalmaz aynı zamanda 20. yüzyılın sonlarında daha da belirgin hale gelen küresel, sosyal ve politik boyutları içeren çok katmanlı sanat pratiklerine olan bağlantıyı da görünür kılar. Yeni yüzyılla birlikte yol ve yolculuk artık yalnızca bireyin estetik ya da psikolojik keşifleriyle sınırlı kalmayıp göç, yerinden edilme, sınır geçişleri, dijital hareketlilik ve bedenin mekânla ilişkisi gibi güncel meselelerle de iç içe geçer.

Bu bölümde değeriendirilecek çağdaş örnekler, yolculuğun günümüz sanatındaki farklı temsillerine ışık tutacaktır. Janet Cardiff & George Bures Miller'ın *Night Walk for Edinburgh* (2019) adlı eseri, bireyin kentle kurduğu ilişkiyi hem bedensel hem de işitsel bir yolculuk olarak yeniden kurgularken; Hiwa K.'nın *When We Were Exhaling* (2017) adlı kamusal alan yerleştirmesi, göç, hafıza ve politik hareketlilik ekseninde mülteci deneyimine odaklanmaktadır.

Olafur Eliasson'un *Connecting Cross Country with a Line* (2013) adlı deneysel yaklaşımı, tren yolculuğu ve coğrafi etmenlerin kanvas üzerindeki bir tercümesi önerisi olurken, Ai

Weiwei'nin *Fairytale* (2007) başlıklı prodüksiyonu, 1001 Çinli vatandaşın serüveni üzerinden göç ve katılımcılık meselelerini tartışmaya açar. Son olarak, Francis Alÿs'in *When Faith Moves Mountains* (2002) adlı performansı, Peru çöllerinde kolektif bir hareketle devasa bir kumulun yerini değiştirme girişimi üzerinden yolu, fiziksel çabanın, umudun ve ortak edimin sınırlarında yeniden tanımlar.

Janet Cardiff & George Bures Miller'in *Night Walk for Edinburgh* (2019) adlı artırılmış gerçeklikle desteklenmiş enstalasyonu, bireyin kent mekânıyla kurduğu ilişkide bedensel, işitsel ve zamansal katmanları iç içe geçiren bir yolculuk deneyimi sunar. Katılımcılar, ellerine verilen bir iPad eşliğinde Edinburgh sokaklarında yürümeye davet edilirken, ekranda sanatçının daha önce kaydettiği ve aynı konumlarda geçen görüntüleri izlerler. Eş zamanlı olarak kulaklıklardan onlara Cardiff'in sesi eşlik eder, sanatçı yönlendirir, kurmaca hikâyeler anlatır, kentin geçmişinden alınan anlatılar ile bugünü harmanlar. Böylece izleyici hem kendi bedeniyle sokakta ilerler hem de kente yedirilmiş farklı bir zaman katmanının içine çekilir.

Bu çok katmanlı yürüyüş, geçmişin izleriyle şimdiki anın üst üste bindiği, gerçeklik ve temsil arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir estetik deneyim yaratır. *Night Walk for Edinburgh*, flanör figürünü güncelleyen ve onu dijital çağın verileriyle çevrili kentsel kaşifine dönüştüren bir yapı sunar: burada yürüyüş yalnızca fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda bir dinleme, hatırlama, tanıklık ve montaj sürecine dönüşür. Kent artık sadece gerçek değil sanal olarak da deneyimlenen bir anlatı mekânına dönüşür. Bu çoklu ortam deneyimi, çağdaş sanatın yolculuk temasını mekân, beden ve zaman bağlamında nasıl yeniden kurduğuna dair etkileyici bir örnek sunar.

Hiwa K'nin *When We Were Exhaling* (2017) adını taşıyan yapıtı kimlik, aidiyet ve varoluş sorgulaması işlevi taşıyan

ontolojik yönüyle dikkat çekicidir. Küresel huzursuzluğun iç savaşlar ile devam ettiği süreçte eser göç, geçiş, belirsizlik ve karşılaşma gibi unsurları içeren bir kamusal alan projesi olarak Documenta 14 kapsamında Almanya'nın Kassel kentinde sergilenmiştir. Friedrichsplatz meydanına yerleştirilen ve yirmi adet seramik kanalizasyon borusundan oluşan bu yapı, bir yaşam birimi biçiminde kurgulanmıştır. Her biri gündelik yaşamın farklı bir yönünü (kütüphane, yatak, banyo, oturma alanı gibi) temsil eden bu borular, ziyaretçileri hem fiziksel hem de zihinsel olarak içine davet ederken, evsizlik ve geçici barınma gibi meseleleri doğrudan dikkat çekmiştir.

Yapıt aynı zamanda sanatçının kendi yaşam hikâyesine de doğrudan gönderme yapmaktadır. Hiwa K, Avrupa'ya iltica sürecinde benzer bir kanalizasyon borusunun içinde saklanarak Irak-Türkiye sınırını geçmiş ve ardından bir şekilde Avrupa'ya ulaşmıştır. Sanatçı, bu yaşam birimleri aracılığıyla göçmenlerin, mültecilerin ve kent yoksullarının görünmeyen varlıklarını maddesel bir forma dönüştürürken hem bireysel hem kolektif bir deneyim alanı yaratır. Tüp biçimli bu mekânsal düzenleme, günümüz kentlerinde marjinalleştirilmiş kişilerin geçici barınma biçimleriyle olan ilişkisini sanatsal bir perspektiften görünür kılmaya çalışır. Bu anlamda *When We Were Exhaling* yolculuğu yalnızca bir yer değiştirme değil aynı zamanda toplumsal bellek, belirsizlik, kültürel ve mekânsal mücadele biçimi olarak da tartışmaya açar.

Olafur Eliasson'un *Connecting Cross Country with a Line* (2013) adlı çalışması, sanatçının kendisini değil, sanat aracını yola çıkartarak gerçekleştirdiği bir yolculuk deneyimine dayanmaktadır. Eliasson'un direktiflerine göre hazırlanmış bir düzenek ile bu eser gerçekleştirilmiştir. Bir trenin vagonuna sabitlenen düzenek aracılığıyla yolculuk boyunca trenin titreşimleri, ivmelenmeleri ve manevraları doğrudan düzenekte yer alan ve mürekkep kaplı kürenin hareketine yansır. Küre,

düzenegın altındaki kâğıt yüzeyde rastlantısal ancak yerle bağlantılı bir iz bırakırken burada çizim, sanatçının bilinçli el hareketiyle değil; yolun, zamanın ve hareketin doğrudan etkisiyle oluşur. Eliasson, bu deneysel projesinde yolculuğu yalnızca bir yer değıştirme olarak değil; çevresel koşullar, hareket ve coğrafi süreklilikler aracılığıyla oluşan bir iz üretme süreci olarak kavramsallaştırır. Materyalin kendi başına çıktığı bu yolculuk, doğayla ve makinayla girilen diyalogun da bir tercümesine dönüşür.

Ai Weiwei'nin *Fairytale* (2007) adını taşıyan yapıtı, yolculuğu hem fiziksel hem de simgesel bir geçiş süreci olarak ele alındığı ilgi çekici bir projedir. Sanatçı, Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen Documenta 12 kapsamında, Çin'in farklı bölgelerinden seçilen ve daha önce Çin dışında hiçbir ülkeye yolculuk yapmamış olan 1001 kişiyi Kassel'e götürür. Projenin *Masal* olarak adlandırılması da tesadüfi değildir: Weiwei bu katılımcıların çoğunu, ancak masalarda ya da düşlerde karşılaşabilecekleri bir mekâna Batı Avrupa'daki büyük bir uluslararası sanat etkinliğine götürerek, kültürel sınırların, erişim imkânsızlıklarının ve görünmezliğin politik boyutlarına işaret eder. Bu süreçte yolculuğun kendisi uçuşlar, vize süreçleri, konaklama organizasyonu ve bireysel hikâyelerin paylaşımı yapıtın ayrılmaz bir parçasına dönüşür.

Weiwei, sanatın nesnesini bireylerin kendilerine, bedenlerine ve deneyimlerine kaydırırken, geçici bir topluluk oluşturarak sanat yapıtını yaşanan bir gerçekliğe dönüştürür. *Masal* yolculuğu bir mekânsal geçişin ötesinde, bir düşü yaşama imkânı, bir görünürlük vaadi ve kolektif hayal gücünün eyleme dönüşmesi olarak yeniden düşünür. Yolculuk, yalnızca bu bireylerin fiziksel olarak Batı'ya taşınmasını değil, aynı zamanda onların yaşam öyküleri, hayalleri ve kültürel kimlikleriyle birlikte görünür kılınmasını amaçlar. Yapıt bu anlamda göç, aidiyet, görünürlük ve bireyin sanat içindeki konumuna dair önemli

sorular sorarken; yolculuk temasını bir geçiş ritüeli, bir toplu harekete katılım ve yeni bir mekânda var olma biçimi olarak yeniden tanımlar.

Francis Alÿs'in *When Faith Moves Mountains* (2002) adını taşıyan performansı, yolculuk temasından ziyade yola dayanmaktadır. Yolu fiziksel bir düzlemden çok kolektif çabanın sembolik anlatısına dönüştüren etkileyici bir sanat eylemidir. Sanatçı, dönemin devlet başkanı Alberto Fujimori'nin 1992'de gerçekleştirdiği otoriter “kendi kendine darbe”nin (El Autogolpe) ardından hâlâ siyasi çalkantılarla boğuşan Peru'da, 500 gönüllüyü Lima yakınlarındaki bir kumulda bir araya getirir. Katılımcılar küreklerle, kumulun yalnızca birkaç santimetre kadar yer değiştirebilmesi için muazzam bir çabaya kalkışırlar. Bu “maksimum çaba, minimum sonuç” eylemi, Latin Amerika toplumlarının büyük emekler sonucu sembolik ya da kısıtlı reformlar elde ettiği tarihsel olaylara dair ince bir gönderme niteliğindedir.

Alÿs'e göre bu performans, Peru'nun yerel tarihine ve mitolojisine “başka bir söylenti eklemek” amacıyla kurgulanmıştır. Katılımcılar, zamanlarını ve bedenlerini ekonomik karşılığı olmayan bir kolektif harekete adarken, üretkenlik ve fayda merkezli sistemlere karşı alternatif bir dayanışma modeli önerirler. *When Faith Moves Mountains*, yolculuk temasını fiziksel yer değişiminden çok, birlikte hareket etmenin, umut etmenin ve anlam üretmenin politik bir yoluna dönüştürerek çağdaş sanatta nadir görülen etkili ve çok katmanlı bir anlatı örneği sunar.

5. SONUÇ

Sanatçının Yolu: Plastik Sanatlarda Yol ve Yolculuk Teması Üzerine Bir İnceleme başlığını taşıyan bu çalışma, sanat tarihinde yol ve yolculuk temalarının geçirdiği dönüşümleri

tarihsel, biçimsel ve kavramsal düzeylerde ele alarak, bu temaların yalnızca fiziksel bir ortam ya da mekânsal hareketi değil, aynı zamanda bireyin, toplumun ve sanatın kendisinin dönüşümünü yansıtan güçlü anlatı yapıları sunduğunu fikrini ortaya koymuştur. Antik dönemlerden itibaren mitolojik ve epik anlatılarla şekillenen yolculuk, modern çağla birlikte bireysel bilinç, kentsel deneyim ve estetik gözlemle iç içe geçerek sanatçının hem öznel hem de toplumsal bir tanık olarak konumlandığı bir izleğe evrilmiştir. Flanör figürü, bu dönüşümün modern kentteki en çarpıcı görünümlerinden biri olarak belirirken; Claude Monet'nin yüzen stüdyosu gibi örneklerde bu estetik ve mekânsal hareket, yeni bakış rejimlerinin habercisi olmuştur.

Çağdaş sanat pratikleri ise yol ve yolculuk temalarını çok daha katmanlı, eleştirel ve politik boyutlarıyla ele alarak, küreselleşme, göç, dijitalleşme ve toplumsal adalet gibi güncel meselelerle odaklanarak içeriği genişletmiştir. Bu bağlamda, Hiwa K'nin mültecilik deneyimiyle şekillenen kamusal enstalasyonu, Ai Weiwei'nin *Fairytale* projesindeki kültürel erişim tahayyülü, Olafur Eliasson'un sanat medyumunun tren yolculuğu ya da Francis Alÿs'in kolektif eylemle gerçekleştirdiği sembolik müdahale, yolculuğun artık yalnızca fiziksel bir hareket değil; bir tanıklık, bir müdahale, bir temsil biçimi olarak yeniden kurgulandığını göstermektedir.

Sonuç olarak, yolculuk teması, günümüz sanatında yalnızca estetik bir motif ya da anlatısal bir şema değil, aynı zamanda beden, belleğin, mekânın ve siyasetin kesişiminde yer alan çok yönlü bir ifade alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda sanatçının yolculuğunun, yalnızca bir yere gitmekle ilgili olmadığı aksine, başka bir bakma rejimini mümkün kılmakla ilgili olduğu ifade edilebilir.

KAYNAKÇA

- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Boardman, J. (1985). *Greek Sculpture: The Classical Period*. Thames & Hudson.
- Bonifazi, A. (2009). Inquiring into Nostos and its cognates. *American Journal of Philology*, 130(4), 481–510. <https://doi.org/10.1353/ajp.0.0078>
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). Kabalcı Yayıncılık: İstanbul.
- Chisholm, H. ed. (1911). "Absinthe" . *Encyclopædia Britannica*. Vol. 1 (11th ed.). Cambridge University Press.
- Cruz J. ve Kellam, N. (2017). "Restructuring structural narrative analysis using Campbell's monomyth to understand participant narratives" *Narrative Inquiry*, 27 (1), 169-186.
- De Quincey, T. (1821). Confessions of an English Opium-Eater and other writings in *Oxford University Press eBooks*. <https://doi.org/10.1093>
- Dobrow, G. W. (2001). *Figures of Play: Greek drama and metafictional poetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Elkin, L. (2017). *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux.
- Ergürer, H. (2023). Syedra Büyük Hamam Kompleksindeki Herakles'in On İki İşinin Betimlendiği Mozaik Üzerine İlk Değerlendirme. *Journal of Mosaic Research* (16), 157-186. <https://doi.org/10.26658/jmr.1376778>

- Eyuboğlu. İ. Z., (1988). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, Sosyal Yayınlar: İstanbul.
- Guillaume de Deguileville. (n.d.). *The Pilgrimage of the Soul* (Egerton MS 615, f. 46v) El yazması]. British Library, Londra, Birleşik Krallık.
- Harari, Y. N. (2012). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. (G. Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Homerus. (2014). *Odysseia*. (A. Erhat, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Journey. (n.d.). Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/word/journey>
- Matrakçı, N. (1976). *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân*. (H. G. Yurdaydın, Ed.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özpay, O. (2020). Monomit kuramı bağlamında kahramanın yolculuğu: *İlk Kan* filmi ve John Rambo örneği. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(3), 1109–1119.
- Pilgrimage. (n.d.). Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/word/pilgrimage>
- Schmitz, L. (1867). Alceides. In W. Smith (Ed.), *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Boston: Little, Brown and Company.
- Segal, R.A. (2006). Joseph Campbell'in Mit Teorisi. (K. Öncül, Çev.). *Milli Folklor*, 18 (70), 114-124.
- Steiner, E. (2003). *Documentary Culture and the Making of Medieval English Literature*. Cambridge University Press.

- Taylor, J. (n.d.). *In Focus: the flâneur* | National Gallery of Ireland. National Gallery of Ireland. Erişim, 12.05.2025. <https://www.nationalgallery.ie/explore-and-learn/focus-flaneur>
- Tinterow, G. (1990). Gericault's Heroic Landscapes: The Times of Day. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 48(3), 1-76.
- Unat, Y. (2016). 16. Yüzyılda Osmanlılarda Çok Yönlü Bir Bilim İnsanı: Matrakçı Nasuh. *Dört Öge* (9), 17-35.
- Voyage. (n.d.). Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/word/voyage>
- Yol. (n.d.). Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr>
- Zelazko, & Alicja. (2023). *Grand tour* | *European, Itinerary, Countries, & Tourism*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/grand-tour>

EDUARDO KAC'IN BİYOTOP ÇALIŞMALARINDA DİYALOJİK ETKİLEŞİM

Aslı ASLAN SEVİNÇ¹

1. GİRİŞ

Günümüzde sanatçılara farklı bir ifade olanağı sağlayan ve biyolojik sanatın kısaltması olarak kullanılan biyosanat, bilim ve sanat birlikteliğine cevap arayan birçok çalışmada öne çıkmıştır. Biyolojik materyallerin (hücreler, dokular, organizmalar) bilimsel yöntem ve prosedürlerle kullanımını içeren biyosanat uygulamaları, yaşam hakkındaki geleneksel anlayışlara meydan okuyarak, canlının çevre ilişkilerinin farklı bir gözle irdelenmesine aracılık eder (Radomska, 2017, s. 377-378). 1990'lı yıllardan itibaren insan-çevre ilişkilerine yönelik artan hassasiyet ve küresel çevre bilinci, sanat disiplinleri üzerinde de önemli yansımalar bulmuş; bu durum, biyosanat uygulamalarının hızla yaygınlaşmasına ivme kazandırmıştır.

Biyosanatın önemli temsilcilerinden birisi olan Eduardo Kac, çalışmalarında dil sistemlerini, diyalojik alışverişleri ve türler arası iletişimi inceler. Sözlü/sözsüz etkileşimin estetik ve sosyal yönleriyle eşit derecede ilgilenen Kac, sanat disiplininin merkezinde konumlandığı diyalojik etkileşimi, biyosanat uygulamalarında farklı bir bağlamda sorgular. Bu metinde öncelikle diyalog ve diyalojik etkileşim kavramları açıklanacak, sonrasında da Kac'ın biyosanat uygulamalarından birisi olan biyotop çalışmalarındaki diyalojik etkileşim incelenecektir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, a.asliaslan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3903-397X.

2. DİYALOG KAVRAMI VE SANATTA DİYALOJİK ETKİLEŞİME DAİR GÖRÜŞLER

İki ya da daha fazla kişi arasında geçen felsefi tartışma (Cevizci, 2005, s. 514) olarak tanımlanan diyalog kavramı, felsefe, sosyoloji, sanat vb. alanlarda farklı perspektiflerde ele alınmıştır. Hans-Georg Gadamer, topluluk içindeki diyalog sürecinde insanların kendileri dışında yer alan ötekine yönelerek diğerini anlama çabası içerisine girdiklerini ve önyargılardan kurtularak konuşmanın nesnesi tarafından yönlendirilmeye izin verdiklerini savunur. Diyalogu bilinçdışı bir deneyim olarak savunan Martin Buber ise, insanların çoğu zaman karşılaşma sona erdikten sonra diyalojik anın farkına vardıklarını dile getirir. Ayrıca Buber, diyalog içerisindeki tarafların hiçbirisinin kendi bakış açılarından vazgeçmediğini ancak diyalog anında tarafların birbirini bütün olarak deneyimlediğini belirtir. Bireysel düşüncenin toplumdan, gelenekten ve tarihten ortaya çıkan daha büyük bir düşünce yapısı içinde yer aldığını veya inşa edildiğini belirten David Bohm, düşünceyi karmaşık bir sistem olarak ele alır. Bohm, Buber'in savunduğu gibi bütüncül düşünme ihtiyacını kabul etse de bütünün çok fazla olması gereğiyle insanların asla bütünü göremeyeceklerini söyleyerek, bunun yerine diyalog yoluyla ortaya çıkan katılımcı bir bilinç fikrini önermiştir (Westoby, 2015, s. 72-77).

Diyalojik kelimesini ilk kullanan kişi olarak kabul edilen Mikhail M. Bakhtin'in "diyalog üzerine düşünmeye katkılarından biri sözlü ve yazılı iletişimin birçok farklı türü olduğudur" (Westoby, 2015, s. 80). İletişimdeki tür çeşitliliğine vurgu yapan Bakhtin; mektup, roman ya da sohbet gibi iletişim biçimlerinin kendine özgü kuralları ve beklentileri olduğunu savunur. Bu özelliğinden dolayı diyalogun nasıl süreceğini içinde bulunan iletişimin yönlendireceğini dile getirir. "Bakhtin'e göre, dil bir ürün ya da etkinlik olmaya ek olarak, başkalarıyla ilişkilerimiz aracılığıyla anlam kazanan bir göstergeler sistemidir" (Cevizci,

2005, s. 199). Dilin temelini oluşturan sözün diyalogla anlam kazanacağını savunan Bakhtin, diyalogdan söz ederken sadece günlük hayatta iki insan arasında geçen konuşmalardan bahsetmez, diyalogun dilsel ve sosyal etkilerini araştırır. Konu ile ilgili Cevizci şunları söyler:

Onun esas büyük derdi, her şeyden önce bu anlamda diyalogu mümkün kılan koşullara dair bir araştırmayı hayata geçirmektir. İnsanlar arasında diyalog mümkün olmaktadır, zira, Bakhtin'e göre, dil, kurucu bir tarzda özneler arası ve dolayısıyla sosyaldır; bunun anlamı dilin mantıksal olarak öznellikten önce geldiğidir. Dil asla ve hiçbir şekilde yansız ve başkalarının özlemlerinden bağımsız olamaz. Bakhtin'in ifadesiyle, dil diyalojik olmak durumundadır (Cevizci, 2005, s. 199).

Bakhtin'in geliştirdiği bu düşünce sistemi estetiğe büyük katkıda bulunur ve belirli kavramları tartışarak sanata dair yeni sorgulama alanlarının açılmasına neden olur. Cevap verilebilirlik, diyalog, monologizm, çok seslilik, kronotop vb. fikirleri sadece akademik kategoriler sunmamış aynı zamanda sanatı analiz etmek için de kategoriler sunmuştur (Haynes, 2002, s. 295). Sanatçının sanat eseri aracılığıyla diyaloga girerek bir yer, kişi ya da olay hakkında bir şeyler ifade ettiğini belirten Bakhtin, bu diyalogun doğası gereği diyalojik olduğunu söyler. Deborah J. Haynes, Bakhtin'in diyalog fikirleri ve sanat arasındaki ilişki hakkında şu konulara değinir:

Bir ifade asla soyut olamaz, ancak iki kişi arasında gerçekleşmelidir: konuşmacı ve dinleyici, yaratıcı ve izleyici, sanatçı ve bakan. Her zaman yaşayan, somut, tekrarlanamaz bir dizi koşulda birine yöneliktir. Örneğin, bir Rus ikonu Ortodoks inananına yöneliktir. Claude Monet'nin tabloları, çağdaşları olan Auguste Renoir, Edouard Manet, Berthe Morisot, James Whistler ve John Singer Sargent gibi sanatçılarla, eleştirmenler ve galericilerle bir diyalog olarak yorumlanabilir. Richard

Long'un çevresel ve mekâna özgü enstalasyonları, fiziksel çevreyle derin bir diyalog olarak yorumlanabilir. Bu diyalog çeşitliliği, benliğin asla özerk olmadığını, her zaman bir sanat eserine yansıyan kişi, yer veya olaylarla biçimlendirici ilişkiler ağı içinde var olduğunu gösterir (Haynes, 2002, s. 296).

Bakhtin'in diyalog kavramına getirdiği çok yönlü bakış sanat alanında da her ifadenin bir alıcıya yönelik olduğu ve benliğin bu ilişkiler ağı içinde var olduğu fikrini açığa çıkarır. Sanat aracılığıyla diyaloga giren sanatçı da kendisi ve kendisi dışında olanlara dair, yaşama dair bilgi edinir ve bilgi paylaşır. Bakhtin yaşamın kendisini bir diyalog olarak kabul eder.

Yaşamak, diyaloga katılmak demektir: sorular sormak, kulak vermek, yanıtlamak, hemfikir olmak, vb. Bu diyaloga bir kişi tümüyle ve tüm yaşamı boyunca katılır: gözleri, dudakları, elleri, ruhu, tını, tüm bedeni ve eylemleriyle. Tüm benliğini söyleme yatırır ve bu söylem insan yaşamının diyalojik dokusuna, dünya sempozyumuna girer (Bakhtin'den aktaran Haynes, 2002, s. 297).

Bakhtin'in sanatın tümünü içine alan diyalojik yaklaşımı destekleyen düşüncesine benzer bir tavır Lev Manovich'de de görülür. Tüm sanat alanlarının farklı şekillerde de olsa etkileşimli olduğunu iddia eden Manovich, edebi ve görsel sanatlarda sanatçının yaptığı eksiltmelerin izleyici tarafından tamamlanması gerektiğini söyler. Manovich tiyatro ve resim gibi sanat dallarında sahneleme/kompozisyon teknikleriyle izleyicinin dikkatinin yönlendirildiğini belirtirken, mekânla sıkı bağlar kuran heykel ve mimaride ise izleyicinin deneyime katılabilmek için tüm vücudunu hareket ettirmek zorunda olduğuna değinir (Manovich, 2001, s. 56). Sanatçının bazı detayları atlaması ya da eksik bırakması, izleyicinin hayal gücü ve kendi çıkarımlarıyla bu boşlukları doldurmasını gerekli kılar, izleyiciyi eserle zihinsel etkileşime girmeye teşvik eder. Manovich her ne kadar klasik

dönem sanat uygulamalarını etkileşim kapsamına alsa da izleyicinin pasif bir gözlemci olmaktan çıkarak zihinsel/fiziksel olarak çalışmalara dahil olduğu, deneyimlediği ve aktif bir rol üstlenerek kendi anlamını inşa ettiği sanat uygulamalarıyla modernizm ve sonrasında sıklıkla karşılaşılır. Yüzyılın başından itibaren sabit kategorik sistemler ve araçsallaştırıcı düşünce biçimlerine karşı alternatif olarak ortaya çıkan yaklaşımlar, sanat eserinin fiziksel bir nesneden ziyade iletişimsel bir değişim süreci olarak anlaşılmasına fırsat vermiştir (Kester, 2013, s. 90). Özellikle 1960 sonrası happening ve performans gibi sanat olayları sanatın katılımcı tarafını arttırmış, bu dönüşüm 1980 sonrası ortaya çıkan etkileşimli bilgisayar enstalasyonlarına zemin hazırlamıştır.

Grant H. Kester, diyalojik ve geleneksel estetik arasında iki farktan bahseder. İlk olarak geleneksel estetikte var olan Tanrı ya da akıl gibi evrensel otoritelerin yerine diyalojik estetikte etkileşimli bilgi vardır. İkinci olarak ise geleneksel estetikte bireysel bir beğenme deneyimi aracılığıyla diyaloga hazırlanan ve sanat eseriyle karşılaştıktan sonra bir sonraki karşılaşma anı için söylemsel kapasitesi artan bireyin yerini, diyalojik estetikte diyalog ve etkileşimle kimliğini oluşturan birey alır (Kester, 2013, s. 111-112). Modernist vizyonun rekabetçi ve bireyci prensiplerinin gerçek topluluk deneyimini engellediğini belirterek eleştiride bulunan Suzi Gablik, sanatçının özerk birey imajından uzaklaşarak bağlantısal estetik adını verdiği yeni bir yaklaşım önerir. Bu yaklaşıma göre sanat, bireylerden çok onların nasıl etkileşim kurduğuna odaklanır. Monolog yoluyla gerçekleştirilemeyecek bir ilişkisellik niteliğine sahip olan sanat, diyalogda kendi özüne ulaşabilir. İlişkisel benliğin bütünleşmeye yöneldiğini, bağımsız benliğin ise kendini ortaya koymaya odaklandığını belirten Gablik, her iki tavrın da gerekli olduğunu ve ikisi arasında bir denge bulunması gerektiğini savunur (Gablik, 1992, s. 2-6). Günümüzde tüm iletişimin diyalojik olduğuna dair

tartışmalar olduğunu dile getiren Tom Finkelpearl, kamusal sanat örneklerinde de diyalog temelli uygulamaların olduğundan bahseder. Rosalind Krauss ve Johanne Lamoureaux gibi teorisyenlerin sanatçı ve dinleyici arasında anlamın inşa edildiğini savunduklarını söyleyen Finkelpearl; “Diyalog bir amaca ulaşmak için bir araç değil, bir süreçtir, öznelarası araştırmanın devam eden bir projesidir” diye belirtir (Finkelpearl, 2000, s. 283).

Geleneksel sanatın izleyiciden izole yapısına karşı kendi çalışmalarında izleyiciyle kurduğu söylemsel ilişki bağlamında sanatı yeniden tanımlayan Stephen Willats, ‘sosyal olarak etkileşimli’ kültür kavramını ortaya koyar (Kester, 2013, s. 91). Bu ifadesiyle Willats, sanatın pasif bir bakma eyleminden öteye geçerek, izleyiciyle aktif diyalogların kurulduğu ve anlamın birlikte inşa edildiği konuşma eylemine yöneldiğini savunur. Nicolas Bourriaud, son yıllarda sanatın karşılıklı eylem (interactives), biraradalık ve ilişkisellik kavramlarına bağlı olarak geliştiğini söyler (Bourriaud, 2005, s. 11). Sanatı bir karşılaşma hali olarak tanımlayan Bourriaud, sanat uygulamalarındaki diyalog ile ilgili görüşlerini dile getirir:

Sanatçı, formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder (Bourriaud, 2005, s. 34).

Günümüz sanat ortamında diyaloga dayalı sanat uygulamaları sıklıkla yer alsa da Lev Manovich etkileşimli sanatın yanlış anlaşıldığına dair bir uyarıda bulunur. Manovich, kavramın bilgisayar tabanlı uygulamalar ile sınırlı olarak algılanmasının, etkileşimi sadece fiziksel eylemlere indirgeme

riski barındırdığını ifade eder. Bir metni ya da görseli anlamlandırırken boşlukları doldurma, hipotez kurma, hatırlama, özdeşleşme gibi zihinde gerçekleşen süreçlerin fiziksel katılım kadar önemli bir etkileşim biçimi olduğunu vurgular. Gerçek etkileşimin sadece bir düğmeye basmakla sınırlı olmadığını söyleyen Manovich, fiziksel eylemlere aşırı odaklanıldığında zihinsel süreci kapsayan temel etkileşimin gözden kaçırılabilceğini belirtir (Manovich, 2001, s. 57).

3. SANATTA DİYALÖJİK ETKİLEŞİME BİR ÖRNEK OLARAK BİYOTOPLAR

Jens Hauser'a göre, kavramsal sanatın ortaya çıktığı dönemde, sanat eserinin maddi varlığının öneminin azalacağı, böylece sanatın meta olmaktan çıkarak fikir ve düşünceye odaklanabileceği beklentisi vardı. Ancak Hauser, bu süreçte geleneksel sanatın maddi nesnelere bağlılığının devam ettiğini, medya sanatları ve dijital enstalasyonlarda ise maddeden arınma fikrinin benimsendiğini belirtir. Hauser bu değişimi yeniden maddeselleşme fikri üzerinden Ars Electronica festivalleriyle örnekler. 1993 yılında gerçekleşen Ars Electronica 'Genetik Sanat-Yapay Yaşam' Festivali, öncelikli olarak genetik görüntüler, sentetik yaşam, etkileşimli evrim, doğanın algoritmik güzelliği gibi konulara odaklanır. Buna rağmen festivalde vurgulanmak istenen canlılık konusu yazılımlar ve sanal ortamlar aracılığıyla temsil edilir. 1999 yılında 'Yaşam Bilimi' ismiyle gerçekleşen Ars Electronica Festivali'nde ise daha öncesinde simülasyonla ele alınan biyolojik temalar yerini gerçek canlı materyallere bırakır. Hauser yeniden maddeye yönelen değişimin somut örneklerinden birisi olarak Eduardo Kac'ın aynı yıla (1999) tarihlenen "Genesis" çalışmasını örnekler (Hauser, 2020, s. 14). Kac, İncil'de yer alan bir cümleyi önce mors koduna aktarır, sonrasında da bu mors kodunu DNA baz çiftlerine çevirerek oluşturduğu sentetik bir geni, kendi deyimiyle

‘sanatçının geni’ni sergiler (Kac, 1999; Tomasula, 1998, s.84). Genetik müdahale ile insan merkezli dinsel anlatılara eleştirel bir yaklaşımın sergilendiği bu çalışmada, sanatla bilgi teknolojileri ve biyoteknolojiler bir araya getirilir. Estetik bir nesne olmanın ötesine geçerek bilim, etik, felsefe ve toplumsal tartışmaların odağında olan Genesis, tamamlanmış bir nesne olarak sergilenmez. Sanatçı erken dönem biyosanat çalışmalarından birisi olan Genesis projesi ile sürekli etkileşim, değişim ve diyalog içinde olan dinamik bir süreci izleyiciyle paylaşır. Biyolojik, dijital ve algoritmik parametrelerin iç içe geçtiği karmaşık bir diyalog oluşturan Genesis’deki genetik müdahale fikri, sonrasında uyguladığı biyotop çalışmalarında yaşayan, kendi kendini idame ettiren ekosistemler bağlamında somutlaştırılmıştır.

Diyalojik etkileşimi çalışmalarının merkezine alan Kac, 2006 yılında Singapur Bienali’nde açtığı “Harika Keşifler Hakkında Gizlilik Örneği” sergisinde ‘biyotop’ olarak adlandırdığı uygulamaları sergiler. Bio (yaşam) ve Topos (yer) kelimelerinin birleşmesinden meydana gelen biyotoplar “(...) toprak, su ve diğer malzemelerden oluşan bir ortamda binlerce çok küçük canlı varlıktan meydana gelen, kendi kendini idame ettiren bir ekolojidir” (Kac, 2007). Sınırları geçirgen olan kutuların içerisinde sergilenen biyotoplarda yaşayan mikrobiyal popülasyonlar çevresiyle etkileşim halindedir. Organizmalar ortamın sıcaklığına, nemine, hava akışına, ışık seviyelerine tepki vererek değişip yaşayan eserler haline gelirler. Ayrıca yiyecek ve alan için birbirleriyle iletişime giren canlılar, biyotoplara besin sağlayan, çalışmaları kuran, taşıyan ve çekim yapan insanlarla da etkileşim kurarlar; bu kişiler nefes aldıklarında, hapşırdıklarında veya öksürdüklerinde ısı, gölge ve nem yaratarak biyotop koşullarını değiştirirler (Weintraub, 2012, s. 222).



**Görsel 1. Eduardo Kac, “Apsides”, 2006. Erişim: 06.06.2025.
<https://www.ekac.org/specimen-info.html>**

Biyotop çalışmalarındaki en temel diyalojik boyut, çalışmanın doğasında yatan sürekli değişim ve belirsizliktir. Sanatçı bir biyotopu sergilemeye başladığı zaman, pasif olan mikroorganizmaların aktif hale gelmesine izin verir ve sonraki süreçte müdahale etmez. Böylece yaratıcılık üzerindeki mutlak kontrolünü serbest bırakmış olur. Kendi yaşam döngüsüne girerek metabolik süreçler ve çevresel koşullar doğrultusunda evrilen çalışmalar, her ziyaret edildiklerinde farklı bir görüntüyle karşılaşılmasına imkân verir. İzleyici sabit, değişmez bir nesneyi değil, yaşayan, kendi iç dinamikleri olan bir varlığı deneyimler. Biyotopun o anki metabolik durumunun geçici bir anlık görüntüsüyle sınırlanan bu deneyim, izleyicinin algısı ve etkileşimiyle birlikte yaşayan ve gelişen bir süreçtir. Her an yeni bir görüntüyle karşılaşma ihtimalinin yarattığı dinamik yapıyı kurgulayan sanatçı, izleyiciyi bu canlılığın içine çeker. Biyotoplarda sanatın insan merkezli, sabit, tamamlanmış yapısına karşı dinamik, öngörülemez ve kendi kendine evrilebilen bir

süreç vardır. Eduardo Kac, biyotop çalışmalarıyla ilgili şu vurgularda bulunur:

Biyotop, bir bütün olarak davranır ve ihtiyaçlarını karşılamaya çalışır. Işık ister ve ara sıra su talep eder. Bu anlamda, izleyiciden kişisel bakım şeklinde katılım isteyen bir sanat eseridir. Bir evcil hayvan gibi, size eşlik eder ve aldığı bakıma karşılık daha fazla renk üretir. Bir bitki gibi, ışığa tepki verir. Bir makine gibi, belirli bir geri bildirim prensibine göre işlev görmek üzere programlanmıştır (örneğin, onu ideal sıcaklığa maruz bırakırsanız daha fazla büyür, ancak aşırı soğuk veya sıcak aktiviteyi engeller). Bir nesne gibi, kutulanıp taşınabilir. Dış iskeleti olan bir hayvan gibi, çok hücrelidir, sabit bir vücut yapısına sahiptir ve tektir. Peki, bir biyotop nedir? Onu eşsiz kılan, çoğul varoluşsal koşuludur (Kac, 2007).



Görsel 2-3. Eduardo Kac, “Oblivion” (çalışmaya ait iki farklı görüntü), 2006. Erişim: 06.06.2025.

<https://www.ekac.org/specimen-info.html>

Eduardo Kac’ın biyotop çalışmaları, sanatçının belirlediği koşullar altında üretilmesine rağmen, her biri kendi iç dinamikleri ve çevresel etkileşimleri sonucunda özgün bir görünüme sahip

olurlar. Kac, eserlerine Oblivion, Apsides, Theorem, Odyssey ve Doohickey gibi farklı adlar vererek bu bireyselliklerini vurgular. Bununla birlikte, serginin genel başlığı olarak seçilen “Harika Keşifler Hakkında Bir Gizem Örneği” tamlaması, bu çalışmalardaki öngörülemeyen faktöre ve keşfedilmemiş potansiyele işaret eder (Weintraub, 2012, s. 223). Kac’ın ‘Apsides’ ismini astronomiden ödünç alması (bir gök cisminin yörüngesindeki en yakın ve en uzak noktalar), çalışmaya biyotopların doğasındaki döngüsel hareketi ve sürekli değişimi vurgulayan kavramsal bir derinlik katar. Bu seçim, tıpkı gezegenlerin yörüngelerinde belirli noktalara ulaşip geri dönmesi gibi, biyotopların da kendi iç dinamikleriyle sürekli bir evrim ve dönüşüm içinde olduğunu düşündürür. Benzer şekilde, ‘Oblivion’ (unutulma) başlığı da eserlerin akışkan yapısıyla örtüşür. Bu adlandırmanın, sabit olmayan ve sürekli değişken yapısıyla izleyiciyi adeta bir unutma-anımsama döngüsüne sokan biyotopların döngüsellliğini bilinçli olarak vurgulamak amacıyla yapıldığı ileri sürülebilir. Bu çıkarımlar, sanatçının doğrudan bir beyanı olmasa da kurulan ilişkiler çalışmanın çok katmanlı yapısını ve interdisipliner vurgularını pekiştirir. Kac’ın biyotopları, bilimsel süreçleri, felsefi kavramları ve sanatsal ifadeyi bir araya getirerek, izleyiciye eserin derinlikli anlam katmanlarını keşfetme ve kendi bağlantılarını kurma imkânı sunar. Bu durum, eserlerin sadece görsel bir deneyim olmaktan öteye geçerek, bilginin, yaşamın ve algının sınırlarını sorgulayan bir platform sunduğunu gösterir. Mikhail Bakhtin, sanatsal yaratımda gerçeklik ve yaşamın sanatla iç içe geçtiğini belirterek konuyu şu şekilde açıklar:

Estetik etkinlik, tamamen yeni bir gerçeklik yaratmaz. Doğa ve toplumsal insanlığı yaratan biliş ve icra edilen eylemin aksine, sanat, biliş ve eylemin (doğa ve toplumsal insanlık) önceden karşılaşılan bu gerçekliğini kutlar, süsler ve yeniden hatırlar. Onları zenginleştirir ve tamamlar, ve her şeyden önemlisi bu iki dünyanın somut

sezgisel birliğini yaratır. İnsanı, onun estetik çevresi olarak anlaşılan doğanın içine yerleştirir; doğayı insanileştirir ve insanı doğallaştırır (Bakhtin, 1990, s.278-279).

Bu ifadesiyle bilim, bilgi edinme ve pratik eylemlerle dünyanın ve toplumun şekillendirildiğini belirten Bakhtin, sanatın mevcut olana değer kattığını, onu güzelleştirdiğini ve ona yeni anlamlar yükleyerek belleğimizde canlı tuttuğunu söyler. Dolayısıyla sanat, bilimsel gerçeklere estetik bir katman ekleyerek onu farklı bir şekilde deneyime dönüştürür. Doğa ve insan, sanat aracılığıyla ayrıık öğeler olmaktan çıkar, birbirini tamamlayan bir bütün haline gelir. Bakhtin'in düşüncelerinin bir yansımasını Eduardo Kac'ın biyotoplarında da görebiliriz. Biyotoplar, sadece kutuların içerisinde yer alan mikroorganizmalar değildir, insanın etkisiyle değişen, deneyimlenen bir mikrokozmostur. Doğal dünyanın bir parçası olduğu gibi sergi alanındaki çevresel koşulların da bir bileşeni haline gelen izleyici, biyotoplarda yer alan organizmaların doğal ritimleri ve döngüleriyle bağ kurar, izleyiciyi çalışmayla uyumlu bir bütünün parçası yapar.

Linda Weintraub, fotoğrafın sanat tarihinde neden olduğu tartışmalara (fotoğrafın sanattaki yeri, fotoğrafla birlikte yeni sanatsal değer ölçütlerine ihtiyaç duyulması vb.) benzer bir zorluğun biyotop çalışmalarında da yaşandığını ifade eder (Weintraub, 2012, s. 221). Kac'ın biyotoplarının resmin devam eden bir süreci olup olmadığını irdelemek için farklı açılardan çalışmaları sorgular. Öncelikle Kac'ın geleneksel resim yapma pratiklerini, biyotop üretimindeki eşdeğerleriyle nasıl değiştirdiğinden bahseder. Sanatçının ticari boya tüplerinden boya sıkmak yerine, milyonlarca mikroorganizma hücresini besin açısından zengin bir sıvıya karıştırdığını belirten Weintraub, rengin statik bir madde olmaktan çıkıp, canlı bir varlığın metabolik aktivitesinin sonucu haline geldiğini vurgular. Ayrıca

boyanın parametrelerini belirlemek için tuvalin gerilmesiyle mikroorganizmaların hareket alanının sınırlamak için inşa edilen sığ, plastik kutular arasında bir ilişki kurar. Kutuların arkasına sürülen ve mikroorganizmalar aktifleşene kadar renk üretmediği için renksiz olan çamuru resim yüzeyindeki astara benzetir. Kutulara yerleştirilen aerobik organizmalar oksijene erişmek için kutunun üst tarafına ilerlerken, anaerobik organizmalar oksijenin olmadığı alt kısımlara yerleşir. Bu dinamik hareket sürekli yeniden oluşan kompozisyonlarla geleneksel resimden ayrılır. Ayrıca hareket eden, üreyen, kaynakları tüketip atık salınımı yapan, ışıkla birlikte pigment üreten canlıların her biri kendisine ait renk, şekil ve doku yaratarak geleneksel resmin görsel bileşenlerine yakın bir görüntü oluşmasına neden olur (Weintraub, 2012, s. 222). Kac, biyotoplardaki görsel yapıyla ilgili şu ifadelerde bulunur:

(...) yırtıklar, bulanıklıklar, çizikler, eğrilikler, kesikler, kompozitler, karalamalar, renk manipülasyonları, lekeler, yarıklar, gölgeler, oyuklar, ölçeklendirmeler, kazımalar, aşınmalar, şeffaflıklar, yazılar ve üst üste yapıştırımlar gibi görsel prosedürlerin bütün bir repertuarından yapılmış gibi görünüyor (Kac, 2007).



Görsel 4-5. Eduardo Kac, “Theorem” (çalışmaya ait iki farklı görüntü), 2006. Erişim: 06.06.2025.

<https://www.ekac.org/specimen-info.html>

Biyotoplar; açık/koyu-sıcak/soğuk renkleri, boş/dolu alanları, açılı/eğrisel şekilleri bakımından her ne kadar geleneksel resmin özelliklerine benzer bir yapıya sahip olsa da canlılıkları nedeniyle resimden ayrılırlar. Yaratıcı sürecin sanatçı atölyesiyle sınırlı kalmaması, sürecin izleyici gözü önünde devam etmesine olanak tanır. Sanatçının biyotopları kurgularken başlangıçta oluşturduğu kompozisyonun zaman içerisinde değişmesi, sanatın kontrol edilebilir bir ürün olmadığını, kendine ait süreçleri olduğunu da vurgular. Kac, sanatsal rolünü şu şekilde açıklar:

Bir izleyicinin deneyimine kayıtsız değilim ama dekoratif unsurlarla da ilgilenmiyorum. İzleyiciyi bilerek memnun etmiyorum veya üzmüyorum. Aradığım duyarlılık, görmenin bir sonucu değil. Diyalojik bir etkileşime dayanıyor. Bu, telefonunuz ya da bilgisayarınız gibi. Her birinin ergonomik bir arayüzü var. Bu da stratejilerin yanı sıra tasarım da gerektiriyor (Weintraub, 2012, s.223-224).



Görsel 6-7. Eduardo Kac, Odyssey (çalışmaya ait iki farklı görüntü), 2006. Erişim: 06.06.2025.

<https://www.ekac.org/specimen-info.html>

İzleyiciyle aktif bir diyaloga giren biyotopların teknolojik aletler gibi bir arayüz sunduğunu söyleyen sanatçı, bu diyalogun

görsel algıdan öteye geçerek etik, biyolojik ve felsefi sorgulamaları da içerdiğini belirtir. Bu bağlamda sanatçı, izleyicinin deneyiminden ziyade bu derin ve çok katmanlı etkileşimi başlatmayı amaçlar. Bu düşüncesi diyalojik etkileşim anlayışının temelini oluşturur. Pasif bir izleyiciye yönelik tek yönlü iletişimden öte, çok yönlü, katılımcı bir ağ sistemi kurgular. Biyotoplar farklı yaşam formlarının bir arada var olduğu ve birbirini etkilediği çok sesli bir diyalog örneğidir.

4. SONUÇ

Sözlü ve yazılı iletişimin ötesine geçen diyalog, günümüzde sanat ve yaşamın temel bir bileşeni haline gelmiştir. İletişim sürecinin yapısını sorgulayarak izleyicinin gözlemciliğin ötesinde aktif bir rol üstlenmesine aracılık eden Eduardo Kac'ın çalışmaları da diyalojik etkileşim kavramına farklı bir boyut kazandırmıştır. Kac'ın diyalojik etkileşim anlayışı, sadece fiziksel etkileşimle sınırlı değildir. Sanatçı çalışmalarında organizmalar ve çevre arasındaki karmaşık, yaşayan ve sürekli gelişen ilişkileri merkeze alır.

Sanatını yaşamın kendisiyle kurulan bir diyalog olarak gören Kac, çalışmalarını hayata geçirirken Martin Buber ve Mikhail Bakhtin gibi düşünürlerin diyalog teorilerinden beslenir. Bir nesneye bakmanın ötesinde onunla karşılıklı bir ilişkinin içine girildiği biyolojik sanat çalışmalarında izleyiciye yönelik canlı, nefes alan ifadeler kurgular. Oluşan bu diyalogda sanatçı bir yaratıcı ya da yönlendirici olarak yer almaktansa, canlı sistemlerle etkileşime giren, onlardan öğrenen, onlarla gelişen bir aracı olarak var olur.

2004 yılından itibaren uygulamaya başladığı seri çalışmalarının parçası olan biyotoplar, sanatın sabit bir görüntü olmaktan çıkarak sürekli evrilen, çok sesli ve her an yeni anlamlar üretebilen yaşayan bir diyalog alanı haline geldiğinin

örneklerinden birisidir. Biyotop çalışmalarındaki diyalojik etkileşim, eserin kendi iç dinamiklerinin yanı sıra izleyici ile eser arasında kurulan ilişkide de yatar. İzleyicinin varlığıyla ortam koşullarını değiştirmesi ya da katılım yoluyla biyotopların ihtiyacını karşılaması, diyalog kavramının ötesinde bir etkileşim ve sorumluluk açığa çıkarır. İzleyiciyi çalışmanın canlılığını sürdürmesine katkı sağlaması için teşvik eden sanatçı aynı zamanda yeni yaşam olasılıkları üzerine de düşündürür. Dolayısıyla çalışmadaki diyalog, sadece bir fikir alışverişi değil aynı zamanda ortak bir gerçekliği inşa etme ve karşılıklı sorumluluk alma çabasıdır.

İnsan merkezli, sabit, tamamlanmış yapısına karşı sanatı dinamik, öngörülemez ve kendi kendine evrilebilen bir süreç olarak kabul eden Eduardo Kac'ın çalışmaları; yaşayan organizmalarla iş birliğine dayalı, sürekli değişen, kısmen kontrol edilebilir ancak öngörülemez, diyalojik bir deneyimin merkeze alındığı yaşayan uygulamalardır.

KAYNAKÇA

- Bakhtin, M. M. (1990) *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, M. Holquist and V. Liapunov (Ed.). University of Texas Press.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (Çev. S. Özen). Bağlam Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları
- Finkelpearl, T. (2000). *Dialogues in Public Art*. The MIT Press.
- Gablik, S. (1992). Connective Aesthetics. *American Art*, 6 (2), 2-7.
- Haynes, D. J. (2002). Bakhtin and the Visual Arts. P. Smith and C. Wilde (Ed.). *A Companion to Art Theory* in (s. 292-302). Blackwell Publishing.
- Hauser, J. (2020). Microperformativity and Biomediality. *Performance Research*, 25 (3), 12-24
<https://doi.org/10.1080/13528165.2020.1807745>
- Kac, E. (1999). Genesis. <https://www.ekac.org/genesis-info.html>
- Kac, E. (2007). Specimen of Secrecy About Marvelous Discoveries. <https://www.ekac.org/specimen-info.html>
- Kester, G. H. (2013). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press.
- Radomska, M. (2017). Non/living Matter, Bioscientific Imaginaries and Feminist Technoecologies of Bioart, *Australian Feminist Studies*, 32(94), 377-394.
<https://doi.org/10.1080/08164649.2017.1466649>

- Tomasula, S. (1998). Genesis. P. T. Dobrila and A. Kostic (Ed.).
Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, Transgenic Art in (s.83-97). Association for Culture and Education KIBLA.
- Weintraub, L. (2012). *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. University of California Press.
- Westoby, P. (2015). Theorising Dialogue for Community Development Practise-an Exploration of Crucial Thinkers, *Journal of Dialogue Studies*, 2(1), 69-85.

BİLL VIOLA VE ANİSH KAPOOR’UN ESERLERİNDE YÜCE UNSURU

Mustafa SEVİNÇ¹

1. GİRİŞ

Yüce kelimesi, gündelik dildeki sınırsızlığı, büyüklüğü, hayranlığı ifade etmek için kullanımının ötesinde, yüzyıllardır hem felsefi yaklaşımlarla hem de sanatın temsilleriyle ilişkilenen oldukça geniş ve çeşitlenen anlam içeriğine sahiptir. Yüce, insanın kırılğan, geçici, sınırlı varlığıyla doğa ve dünya içindeki kendini anlamlandırmasına aracılık eden bir kavramdır. Bunun yanı sıra yüceye yönelik düşüncelerin insanın sınırlarını ve potansiyelini sorgulaması, insan yaratıcılığını kışkırtarak estetik deneyimin gelişimine etki etmiştir. Özellikle 18. yüzyıl ile 19. yüzyılda sanatta ve felsefede önemli bir tema haline gelen yüce, 20. yüzyılda yeniden yoğun bir tartışmanın odağı olmuştur. Bu dönemden itibaren ezici, aşkın olanı ima eden yüceye yönelik çok yönlü bakış açıları, yücenin anlamsal yapısını aşırılaştırarak anlamını çözüldürmüş ve yüceyi tutarlı tek bir biçimde anlamlandırmaktan öte değişen ilişkiler içinde tanımlamıştır. Yücenin günümüzdeki bu anlam kaybına rağmen sanatçılar yüceyi hızla değişen ilişkileri yorumlamak için kullanmaya devam etmektedirler.

Bu metnin ilk kısmında yüceye yönelik sanatta ve felsefede değişen bakış açıları tarihsel perspektif içinde ele alınmıştır. Metnin ikinci kısmında bu bakış açılarının günümüz

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, atay.mustafasevinc@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2298-0041.

sanatındaki yansımaları Bill Viola ve Anish Kapoor'un çalışmaları üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

2. YÜCE KAVRAMININ GÜNÜMÜZDE DEĞİŞEN TANIMI

Etimolojik olarak Latince sublimis (yükseltilmiş) sözcüğünden gelen yüce (sublime) kelimesi; insanın sınırlarını aşan, uçsuz bucaksız, sınırsız olan, ezici bir güç, saygı ve hayranlık duyulan vb. anlamalara sahiptir (Cevizci, 2005, s. 1786). Yüce kelimesinin bu tanımları onu üstün olan şeylerle bağlarken, kelimenin farklı köken bilgileri anlamın iki yönlü gidişatının olduğunu vurgular. Yüce (sublime) yukarıya doğru “sub-limen” (ondan daha büyük hiçbir şeyin düşünölemeyeceğı şey olarak) ya da aşağıya doğru “sub-limo” (her şeyin sıradanlığına ve bayalığıyla örtölü uçuruma doğru dayanılmaz bir çekicilik yaratan şey) olmak üzere ikiye ayrılır (Bodei, 2008, s. 87). Bu anlamda yüce kavramı yükseltölmüş olan ile sıradan olan arasında tam bir uzlaşmayı göstermez, çatışmalı ve çelişkili olan duruma gönderme yaparak bu iki yön arasında uzlaşmayı sürekli erteler.

Yüce kavramına yönelik sorgulamaların kökeni M.S.1. yüzyıla kadar uzanır ve Longinus'a atfedilen “Yüce Üzerine” adlı metne dayanır. Longinus, yücelik deneyimini dinleyici ya da okuyucuda coşku ve hayranlık uyandıran, onları sıradanlığın üzerine çıkaran bir retorik ve edebi nitelik olarak tanımlar. Onun için yüce, doğal bir olaydan öte ruhun büyüklüğünü ve tutkusunu yansıtan bir ifadedir. Longinus, yüceyi soylu duyguları harekete geçirecek bir üslup kullanımıyla ilişkilendir ve yüceliğe sanat sayesinde erişilebileceğini belirtir (Eco, 2019, s. 278). Longinus'un yüceye yönelik düşünceleri uzun bir süre geri planda kalmıştır. Nicolas Boileau, 1674'te Longinus'un metninin Fransızca çevirisini (Du Sublime) yayımlayarak, Avrupa'da

yücenin yeniden bir estetik kavram olarak uyandırılmasına temel sağlamıştır. Boileau, Longinus'un izinden giderek yüceyi; “kesinlikle kanıtlanmış veya gösterilmiş bir şey değil, birini yakalayan, ona çarpan ve hissettiren bir harika” olarak tanımlamıştır (Lyotard, 1991, s. 97).

18. yüzyılda Edmund Burke ile yüce biçimsel ve retorik boyuttan kurtularak duysal bir deneyim alanına kayar. Burke, yüceyi güzelden üstün tutar ve ikisini birbirinden ayırır. Ona göre güzellik haz duygularıyla ilişkiliyken yüce fikri ölüm korkusunun getirdiği dehşetten kaynaklanır. Birey bu dehşet verici şeylerin tehlikelerini görür ancak onların çekiciliğine de kapılır. Yüceye ait duygu bireyin tehlikelere karşı mesafelenmesiyle, kendini soyutlamasıyla açığa çıkar. Bireyin benliğini sınavan bu deneyim olumsuz bir zevk içerir (Bodei, 2008, s. 90-91). Burke, yücenin en güçlü duygu olduğunu söyler;

Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelerle bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey *yücenin* kaynağıdır. Yani, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkarandır (Burke, 2008, s. 42).

Burke'ün yüce fikri, doğanın insanı aşan yönleri (fırtınalar, dağlar vb.) tarafından tetiklenen dehşet, korku ve hayranlık duygularıyla bağlantılıdır. Bireyin deneyimiyle ilişkilenen bu durum yücenin bağlamını estetik bir kategoriden psikolojinin sınırlarına doğru taşımıştır. Burke'ün yüceyi öznel bir deneyim üzerinden açıklama süreci, Immanuel Kant'la farklı bir boyut kazanır. Kant'ın yüce fikri, akıl ile aşkın olan arasındaki çekişmeye işaret ederek, zihnin kendi yeteneklerinin sınırsızlığını, rasyonel ve ahlaki kapasitesini keşfetme sürecine yönelir. Bu bağlamda yüce deneyimi, duysal dünyanın sınırlarını aşan, aklın aşkınlığını vurgulayan bir deneyimdir. Yüce, dış etkenlerden (doğa) kaynaklanıyor gibi görünse de o

içimizdeki bir yanılsamadan dolayı değer verme duygusundan köken alır. Kant yüceyi, matematiksel yüce (zihnin algılama kapasitesini aşan sonsuz büyüklükteki nesneler: gök cisimleri, okyanuslar, vb.) ve dinamik yüce (doğanın gücü: şimşekler, volkanlar) olarak iki ayrı kategoriye ayırır. Doğanın kaotik, sınırsız olguları karşısında özne sarsılır ve temsil yeteneği başarısızlığa uğrar. Bu karşılaşma hali öznedeki hayranlık ve korku ile karışık bir saygıyı uyandırarak, olumsuz bir hazza neden olur. Temsilin başarısızlığa uğradığı bu süreç sayesinde özne kendi sınırlılığının ve yetersizliğinin farkına varır. Bununla birlikte ulaşmaya çalıştığı şey hakkında bir önsezi de edinir. Nesneyle, özne arasında aralıksız olarak çekme-itmeyle gerilim içinde devam eden bu süreç, insanın akıl yoluyla kendi sınırlarını aşmasını, öz benliğini keşfederek kendisini doğadan ayrı ve üstün olarak konumlandırmasını vurgular. Dolayısıyla Kant'ın yüce fikri, nesnenin yüceliğinden öte insan doğasının yüceliğine işaret eder (Zizek 2015, s.215-216; Bodie, 2008, s. 92-93). Kant yüce duygusunu şöyle açıklar:

Demek ki Yüce duygusu, hem büyüklüğün estetik kestiriminin bu kestirme akıl yoluyla ulaşmadaki tahayyül yetersizliğinden doğan bir huzursuzluk hissi, hem de aynı zamanda, tam bu en büyük duyu kabiliyetinin -bunlara ulaşma çabası bizim için bir yasa olduğu ölçüde- aklın fikirleriyle uyum içinde olma yetersizliği yargısının doğurduğu hazdır (Zizek, 2015, s.216).

Burke ve Kant'ın yüce konusundaki düşüncelerinin dışında 19. yüzyıl ve 20. yüzyılda birçok düşünür yüce kavramını doğrudan veya dolaylı olarak sorgulamıştır. Friedrich Schiller, güzelin yalnızca insanla ilgili olarak değerli olduğunu, yücenin ise insanın içindeki 'şeytanın' kendini açığa vurma biçimi olduğunu belirterek, yücenin coşkulu bir deneyim olarak okunmasına vurgu yapmıştır. Friedrich Hegel ise, Kant'ın özünde

olumsuz yorumunu eleştirerek, yüceyi güzelliğin Mutlak ile birleşme anı olarak görmüş ve yüceliğin ilahi olanın doğal dünyada kendini gösterme yolu olduğunu savunmuştur. Friedrich Nietzsche ise yüce kavramına farklı bir açıdan yaklaşır. Onun için yüce, Apolloncu düzenin ve ölçülülüğün aksine, Dionysosçu coşku, kaos ve yaşamın trajik kabulü ile ilişkilidir. Nietzsche, acının ve dehşetin estetik bir deneyime dönüşmesini yüceyle ilişkilendirir. Tragedya, yaşamın karanlık ve yıkıcı yönleriyle yüzleştirirken aynı zamanda bir yücelik ve zafer duygusu uyandırır. Bu, yaşamın tüm yönlerini hem aydınlık hem de karanlık yanlarını kabul etme ve kutlama eylemidir. Nietzsche'nin yücesi, 'güç istenci'nin bir tezahürü olarak, yaşamın aşırılıklarını ve sınır tanımazlığını içerir (Morley, 2010, s.17). Sigmund Freud'un psikanalitik teorileri, bilinçdışını temel alarak yüce kavramına yeni bir boyut kazandırır. Freud, yüceyi doğrudan incelemese de bastırma, yas, bilinçdışı dürtüler ve ölüm içgüdüğü gibi kavramları aracılığıyla yüce deneyiminin altında yatan psikolojik dinamiklere ışık tutar. Özellikle 'Tekinsiz' (Das Unheimliche) kavramı, yabancı ve tanıdık olanın, korkutucu ve çekici olanın iç içe geçtiği bir alanı işaret eder (Winkle, 1995). Yücenin getirdiği dehşet ve hayranlık, bastırılmış arzuların ve travmatik deneyimlerin yeniden yüzeye çıkmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, yüce deneyimi, bilinçdışının engin ve korkutucu manzaralarıyla bir karşılaşma olarak yorumlanabilir.

Yücenin çeşitli yaklaşım biçimleriyle sorgulandığı bu sürecin dışında, yüce sanatın temsil sistemleri için de tetikleyici bir unsur olmuştur. Yücenin sanatsal imgeleme etkisi her ne kadar insanlık tarihinin ilk dönemlerine kadar uzasa da Romantik sanat ile yoğun olarak görünürlük kazanır. 18. ve 19. yüzyıllarda Romantik sanatta yüce, doğanın kudreti, büyüklüğü ve gizemi ile ilişkilendirilmiştir. Sanatçılar, fırtınalı denizler, baş döndürücü dağlar ve sonsuz gökyüzü gibi imgelerle insanın doğa

karşısındaki hem acizliğini hem de hayranlığını vurgulayarak, dehşet ve hayranlık karışımı bir duygu uyandırmayı hedeflemişlerdir. Bu, çoğu zaman Kant'ın matematiksel ve dinamik yüce anlayışlarıyla paraleldir ve insan ruhunun aşkın kapasitesini ortaya koyar. Yüce deneyimi ile ilişkili olan korku, yalnızlık, haz vb. J. M. W. Turner, C. D. Friedrich gibi sanatçılar için önemli bir tema olmuştur.

Modern sanatta sanat nesnesin geçirdiği hızlı değişim ile yüce teması da önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemde doğanın fiziksel büyüklüğü yerine, temsil edilemeyen sunumu, bilginin sınırları, teknoloji ve insan psikolojisinin karmaşıklığı gibi kavramlar yüce deneyimini farklı bir bağlama taşımıştır. Soyut Ekspresyonist Barnett Newman, yüceyi geleneksel güzellik veya temsilin ötesinde, izleyiciyi temel varoluşsal sorularla yüzleştiren bir deneyim olarak tanımlar. Onun büyük boyutlu, tek renkli tabloları ve 'fermuar' figürleri, izleyiciyi doğrudan metafiziksel bir boşluk ve sonsuzluk hissiyle karşı karşıya bırakmayı amaçlar. Newman'a göre, modern sanatın görevi, güzelin yüzeyselliğinden kurtularak, gerçeklikten yoksun bir dünyada mutlak bir deneyim sunmaktır. Yücenin bu perspektifteki temsili, geleneksel dini veya mitolojik anlatılardan bağımsız, doğrudan ve aracısız bir duygusal ve düşünsel etki yaratmayı hedefler (Newman, 2016, s. 620-621). Jean-François Lyotard, Newman'ın yücesinin 'orada, başka bir dünyada veya zamanda' değil, tam da 'burada ve şimdi' bulunduğunu savunur; bu ise boyanın ve resmin kendisidir (Lyotard, 1991, s. 92-93).

Postmodern dönemde ise Lyotard, yüceyi modernizmin büyük anlatılarının çöküşü ve temsil edilemeyen acısı ve hazzı ile ilişkilendirir. Lyotard, sanatın temsil edilemeyişi, kavranamayacak olanı işaret etme arayışında olduğunu savunur. Lyotard için yüce, imgelemin sınırlarını zorlayan, sunulamayana sunmaya çalışan bir deneyimdir (Lyotard, 1991, s. 101). Bu, Kant'ın yücesiyle bir yankı taşır, ancak Lyotard, bunu

modernizmin ilerleme ve rasyonellik idealinin çöküşü bağlamında yeniden yorumlar. Postmodern yüce, kaosu, belirsizliği ve anlamsızlığı kucaklayan, ironik ve parçalı bir yapıya sahiptir. O, temsil edilemeyen acısını ve hazzını bir arada barındırır. Fredric Jameson da postmodernizmi ‘geç kapitalizmin kültürel mantığı’ olarak analiz ederken, yüce kavramına değinir. Jameson, postmodern mimari ve şehir planlamasında görülen uzamsal karmaşanın, Kantçı veya Burke’çü anlamda bir yüce deneyimi yarattığını savunur. Ancak bu yüce, teknolojik araçlarla üretilen, bireyin kavrayışını aşan, insan ölçeğini yitirmiş bir yücedir. Jameson için postmodern yüce, küresel kapitalizmin karmaşık ve anlaşılmaz ağları karşısında hissedilen bir tür kavrayışsal haritalanamazlık duygusuyla ilişkilidir. Bu, bireyin kendisini sistemin karşısında küçük ve güçsüz hissetmesi, ancak aynı zamanda bu büyüklüğe karşı bir tür hayranlık duyması halidir (Jameson, 2011, s. 73-74). Julia Kristeva ise, yüceye ‘abject’ (iğrenç, tiksindirici) kavramı üzerinden yaklaşır. Kristeva’ya göre abject, benlik ve ben olmayan arasındaki sınırın bulanıklaştığı, bastırılmış olanın geri döndüğü, bedenin sınırlarının, kirliliğin ve ölümün eşlik ettiği bir alandır. Yüce deneyimi, abject ile yakın bir ilişki içindedir; zira ikisi de bireyin sınırlarını, kimliğini ve varoluşunu sorgulayan deneyimlerdir. Yüce, korku ve hayranlık uyandırırken, abject tiksinti ve dışlama duygusuyla bağ kurar. Ancak her ikisi de normalin ve düzenin dışına çıkan, bireyin konfor alanını bozan durumlardır. Bu bağlamda yüce ve abject, bastırılmışın geri dönüşünü ve bireyin psikolojik sınırlarının aşılmasını temsil eder (Kristeva, 2018, s. 24-25). Gilles Deleuze, yüceyi statik yapılar yerine oluş, akış, çoğulluk ve arzu ile ilişkilendirir; Deleuze için yüce, sabit bir biçimden ziyade, kontrol edilemeyen, öngörülemeyen ve sınırları olmayan, bireyin aktif olarak katıldığı sürekli bir ‘oluş’ sürecidir. Bu, kimlik sınırlarını aşan bir dönüşüm ve kaçış çizgisi olup, yaratıcılığın ve özgürleşmenin kaotik ve üretken gücünü temsil eder (Zepke, 2011, s. 73-83).

Yücenin günümüzdeki anlamına ait görüşler çok sesli olarak devam eder. Philip Shaw'a göre yüce aşkınlıktan ziyade içkinliğin doğrulanmasıyla tanımlanır; Simon Morley de yüceyi 'burada ve şimdi' gerçekleşen içkin bir aşkınlık olarak yorumlar (Arya, 2013). Öte yandan, David Nye, teknolojik yüceliği, 1820'lerde Amerikan yerleşimcilerin düşman doğayla mücadelesinde şekillenen, Avrupa'dan farklı, sosyal, politik ve teknolojik değerlerle yüklü, belirgin bir Amerikan oluşumu olarak görür. Jeremy Gilbert-Rolfe ise çağdaş yüceyi hem benlik hem de öteki olarak teknolojiyle özdeşleştirir; teknolojiyi, sınırsız bilinemezliğiyle korkutan ancak tamamen bilginin ürünü olan, organik olmayan ve insan kontrolünden çıkmış insan sonrası bir varlık olarak tanımlar (Shinkle, 2013). Tüm bu tanımlar kapsamında yücenin artık geçmişteki var olan anlamını sürdüremediği, belirsizliğin ve teknolojik gelişmelerin getirdiği yeni sınırsızlıklarla ilişkili olarak yeni anlamlar kazandığı söylenebilir.

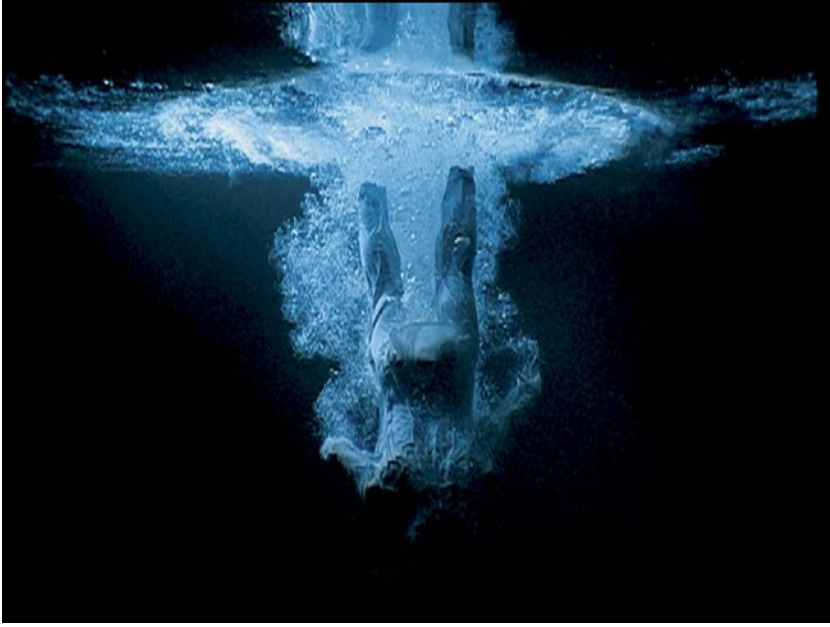
3. BILL VIOLA VE ANİSH KAPOOR'DA YÜCE TEMASI

Çağdaş sanat ortamında yüce geçmişteki doğaya ilişkin aşkın tanımının ötesine geçerek, sanatçıların yeniden ilgi duyduğu bir tema haline gelmiştir. Sanatçılar yüce kavramını teknoloji/doğa, sanat/sermaye, özne/toplum, kimlik/cinsiyet gibi karmaşık ve insanı aşan, anlamlandırma yetisini zorlayan yeni ilişkiler çerçevesinde ele almaktadır. Günümüzde yücenin tarihsel olarak tanımının zorlandığı veya bir nevi anlam kaybına uğradığı söylenebilir. Her ne kadar yüce nostaljik duyguları ifade eden, geçmişe ait bir kavram olarak görülebilse de günümüz yaşamını farklı veçhelerde yorumlamaya imkân sağlamaktadır. Simon Morley, günümüzde yücenin kendisine bağlam arayan bir deneyim olduğunu söyler (Morley, 2010, s. 21).

Çağdaş sanattın yüce ile kurduğu geniş kapsamlı diyalogun bazı yönlerini anlamamıza Bill Viola ve Anish Kapoor'un eserleri aracılık edebilir. Viola'nın, video/video enstalasyon çalışmaları sadece görsel bir kurguyu ihtiva etmez, bu çalışmalarda ses görsel imgeye eklenen önemli bir unsurdur. Viola'nın çalışmaları; yaşam, ölüm, yeniden doğuş, dönüşüm, bilinç ve aşkınlık gibi evrensel temalar etrafında hareket eder. Sanatçı videolarında su, ateş gibi doğal elementleri, ilkel ve evrensel duyguları tetiklemeye yönelik kullanır. Doğaya ait bu elementler kültürel, dinsel bağlamlarla birlikte doğanın dönüşüm içindeki yıkıcı yönüne atıfta bulunur. Simgesel anlatımlar ve ritüeller Viola'nın çalışmalarında oldukça önemlidir. Ağır çekimde sürekli tekrarlar biçiminde ilerleyen görüntülerle eşleşmeyen sesler, eserlerin bütünsel olarak kavranmasını zorlaştırır. "Sanat tarihçisi Cynthia Freeland, Viola'nın eserlerini 'aşırı' olarak tanımlar: Sunum ölçeği giderek görkemli olmaya meylediği gibi, eserle karşılaşmanın etkileri de tepkilerimizi kontrol etme kapasitemizi aşabilir" (Arya, 2013). Viola'nın çalışmalarında algımızın sınırlarını zorlayan bu durum, yüceye yönelik deneyimle bağlar kurar.

Bill Viola'nın "Five Angels for the Millennium" adlı eseri, beş video sekansından oluşur: Yükselen Melek, Yaratılış Meleği, Ateş Meleği, Doğum Meleği ve Ayrılan Melek (Görsel 1). Her bir video, karanlık bir odadaki duvara doğrudan yansıtılır ve bu sekanslarda suya dalan veya sudan çıkan, bazen suyun yüzeyine dalan, bazen de üzerinde süzülen bir erkek figürü yer alır (Arya, 2013). Çalışmadaki videonun uyumsuz bir sesle yavaş ve döngüsel olarak sürekli devam etmesi, bir yandan normal akışta fark edilemeyecek detayların keşfini sağlarken, diğer yandan akışın parçalanmış yapıyla zaman algımız bozulur. Suyun içine giren ve sudan çıkan figürler görsel bir hazzı ve boğulma korkusunu aynı deneyim içine taşır. İşin bu karmaşık yapısı; korku, haz, sonsuzluk, aşkınlık gibi yüce deneyimi ile ilişkilenen

durumları açığa çıkarır. Çalışmadaki bu durumlar Burke ve Kant'ın yüceye ait görüşleriyle ilgili olarak düşünülebilir. Suyu batma hali bir tür ritüeli, vaftiz törenini anımsatarak çalışmaya dini referansları ekler. Dinsel içerim meleğe ve insana yapılan atıfla devam eder. Ancak buradaki melek dinsel bir sembolden öte insanın kendisini aşma durumuna işaret ediyor gibi görünür. Çalışma hem aşağı (batma) hem de yukarı (çıkma) olarak iki yönlü devam eder. Bu iki yönelim ölüm, yeniden doğum gibi insan zamansallığını, manevi yönlerini düşünmeye teşvik eder.



Görsel 1. Bill Viola, “Five Angels For The Millennium”, 1992.

Erişim: 20.05.2025. <https://shorturl.at/hAxY1>

Viola'nın, “Nantes Triptych” adlı çalışması Ortaçağ ve Rönesans'da dini konuların tasviri için kullanılan triptik formundan oluşur. Üç panel olarak tasarlanan çalışma; doğum, yaşam ve ölüm süreçlerine ait videolardan oluşur. İlk panelde doğum sahnesini, ikinci panelde suyun içindeki bir adamı, son panelde ölmekte olan bir kadını gösteren videolar bulunur. Videolara ağılama, su hareketi ve nefes alma sesleri eşlik eder.

Çalışma insan yaşamına ait doğum, yaşam, ölüm gibi süreçlere işaret eder. Bu süreçlerle ilişkilenen neşe (doğum), korku (ölüm) vb. duyguları içi içe geçmiş olarak sunar (Arya, 2013). Yaşam evrelerine ve duygularına yönelik eş zamanlı söylem, bakanın (izleyicinin) eser yoluyla ortaya çıkan duyguları tanımlamasını sürekli olarak ötelere. Tanımın ötelendiği bu süreç yüceye ait bir deneyimle eşleşir. Philip Shaw, yüceliği bir düşünceyi, bir hissi kavrama, bilme ve ifade etme yeteneğinin yenildiği an olarak tanımlar (Arya, 2013). Bu bağlamda çalışma insana ait süreçlerin doğrudan bir tanımına değil, ona ait bir hisse gönderme yapar. Viola doğum, ölüm gibi olayları dini olan imgeler üzerinden ele alır ancak yücenin manevi yönünü geçmiş bağlamından sıyrır, şimdide anlık olarak ortaya çıkan bir deneyim üzerinden, seküler bir anlama doğru tasviye eder. Teknoloji tabanlı çalışmalarıyla doğanın deneyimini değil doğanın bir simülasyon içindeki deneyiminin temsillerini yaratır (Arya, 2013).



Görsel 2. Bill Viola, “Nantes Triptych”, 1992

Erişim: 20.05.2025. <https://shorturl.at/miSvy>

Anish Kapoor’un eserlerindeki yüce deneyimi sadece görsel bir algı olarak değil, aynı zamanda fiziksel ve psikolojik duyumlarla bağlantılıdır. Kapoor’un çalışmaları; merak, hayranlık, korku, baş dönmesi ve klostrofobi gibi güçlü duygusal tepkiler uyandırır. Sanatçı, eserlerinde yukarı doğru, ilahi bir ışığa doğru olan yüceliği değil, aşağı doğru, tarih öncesi veya doğum

öncesi bir boşluğun karanlığına doğru olan yüceliği hedeflediğini belirtir. Bu, varoluşun derinliklerine inen, benliğin ve hafızanın silindiği rahatsız edici bir deneyimle ilişkilidir (Winkle, 1995). Kapoor, birçok eserinde boşluğu ana bir tema olarak kullanır. Bu boşluklar fiziksel bir eksiklikten ziyade, izleyicinin algısını zorlayan, derin ve sonsuz bir varlık hissi yaratır. Anish Kapoor, boşluğa, korkuya, yüceye yönelik düşüncelerini şöyle açıklar:

Boşluk değişik biçimlerde varolur. Korku biçimindeki varlığı benliğin kaybına, bir gayri-objeden gayri-ben'e yönelir. Objede, ya da gayri-objede, bedende, mağarada, rahimde vb. yutulma düşüncesi... Korku, yükseklik korkusu, düşme, içe çekilme kavramlarını hep çekici bulmuştumdur. Bu bir yücelik kavramıdır, ışıkla bir olmanın resmini tersine çevirir. Tersyüz olmaktır, bir tür içinin dışa çıkması. Bu bir karanlık vizyonudur. Korku gözün tam tanıyamadığı bir karanlıktır; el, temas umuduyla ona doğru uzanır, yalnızca hayal gücü ondan kaçabilir (Kapoor, 2013, s. 321).

Kapoor'un çalışmaları sadece nesnel varlıkları üzerinden okunmaz, onlar içinde bulundukları uzamı kendi bağlamına çeker. Kapoor, temelde boşlukla ilişkilenen bu uzamdan üçüncü uzam olarak bahseder. Üçüncü uzam; özne ile özne olmayan, tanıma ile kaos arasındaki uzam olarak, burada olmayanla, olan arasındaki uzam olarak tanımlar (Kapoor, 2013 s. 321). Kapoor'un eserlerinde sıkça rastlanan dipsiz karadelikler, içe kıvrılan veya şişen duvarlar, rahimsi boşluklar gibi imgeler, Freudyen bir bakış açısıyla 'Tekinsiz' olanla ilişkili olarak yorumlanabilir. Bu imgelerin, tanıdık olanın bastırılmış ve yabancılaşmış bir biçimde yeniden yüzeye çıkışının neden olduğu huzursuz edici bir hayranlığı uyandırdığı söylenebilir.

Kapoor'un, "Descent into Limbo" adlı eseri 6 metre küp ölçüsünde beton bir yapı ve bu yapının içindeki dairesel bir boşluktan oluşur. Boşluk o kadar mükemmel bir siyahtır ki,

derinlik algısını yok eder ve sonsuz bir uçurum gibi görünür. İzleyiciler boşluğun içine çekilirken, gözlerinin gördüğü ile zihinlerinin kavradığı arasındaki uyumsuzlukla yüzleşirler. Bu durum, bilinenin ötesine geçen, korkutucu ve büyüleyici bir deneyim sunarak yüceyi çağırıştırır. Kapoor, çalışmalarındaki boşlukları genellikle ‘karanlık’ ve ‘rahim benzeri’ olarak tanımlar. Sanatçının boşluğa yönelik bu tanımları kendi içine dönmeye ve varoluşsal sorulara atıfta bulunur.



Görsel 3. Anish Kapoor, “Descent into Limbo”, 1992

Erişim: 20.05.2025. <https://shorturl.at/sxHnv>

Kapoor’un eserlerinin devasa ölçekleri de çalışmalarındaki yüce temasını güçlendirir. “Marsyas” adlı yapıtı PVC malzemeyeyle oluşturulmuş bir tür boru veya trompet şeklindedir. Çalışma izleyiciyi hem büyüklüğüyle etkiler hem de içindeki boşlukla bir çekim hissi yaratır (Görsel 4). Kapoor’a göre, ölçek sadece boyutla ilgili değildir; anlamla ilgilidir, eser ile beden arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Bu eser, izleyiciyi fiziksel ve psikolojik olarak içine çeker ve izleyiciyi olduğundan küçük hissettirerek rahatsız edici bir deneyim sunar. Kapoor, bu çalışmanın korku ve baş dönmesiyle ilgili olduğunu, kişinin

kendinden, hatta hayal ettiği benliğinden bile daha büyük bir şeyle yüzleşip bunu anlık olarak idrak etmesiyle alakalı olduğunu belirtir (Bell, 2013).

Anish Kapoor'un eserleri, izleyicinin sınırlarını zorlayıp onu varoluşun gizemleriyle yüzleştirerek yüceyi yeni bir bağlamda yeniden tanımlar. Sanatçı, zaman, mekân ve dilden bağımsız bir yücelik hissi çağrıştırır; 'burada ve şimdi' olanla 'geçmişı veya geleceği ima etmeyen' boşluğa ait bir temsilin imkanını arar (Winkle, 1995).



Görsel 4. Anish Kapoor, "Marsyas", 2002

Erişim: 20.05.2025. <https://shorturl.at/5KxGi>

4. SONUÇ

Başlangıçta edebi ve retorik bir kategori olarak görülen yüce, zamanla psikolojik, felsefi, sanatsal ve sosyolojik boyutlar kazanmıştır. Günümüzde yüce, yalnızca doğanın görkemi karşısında hissedilen bir duygu olmaktan çıkıp, küresel kapitalizmin karmaşıklığı, dijital dünyanın sonsuzluğu, bilinçdışının anlaşılmaızlığı ve insan varoluşunun sınırsız

potansiyeli gibi farklı veçhelerle de ilişkilendirilmektedir. Yüce, sürekli olarak insan deneyiminin sınırlarını zorlamaya, anlaşılmazı anlamaya ve temsil edilemeyeni dile getirmeye devam eden dinamik bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. Çok yönlü ve dönüşen doğası ile yüce, çağdaş sanat ortamında hala ilgi çekici bir temadır. Çağdaş sanatta yüce teması Bill Viola ve Anish Kapoor gibi sanatçıların çalışmaları üzerinden farklı biçimlerde açığa çıkar. Viola, eserlerinde zamanın ve varoluşun akışkanlığını sorgulayan bir yüce deneyimi sunarken, Kapoor boşluklar, dipsiz karadelikler ve içe kıvrılan formlar aracılığıyla, fiziksel ve algısal sınırları zorlamaya yönelmiştir. Her iki sanatçının çalışmaları kısıtlı bir pencereden günümüz sanatındaki yüce unsurunu yorumlayabilmemizin bir imkânı verir.

KAYNAKÇA

- Arya, R. (2013). Bill Viola and the Sublime, N. Llewellyn and C. Riding (Ed.). *The Art of the Sublime* in. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>
- Bell, B. (2013). Contemporary Art and the Sublime. N. Llewellyn and C. Riding (Ed.). *The Art of the Sublime* in. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>
- Bodei, R. (2008). *Güzelin Biçimleri* (Çev. D. Kundakçı). Dost Kitabevi Yayınları.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (Çev. M. B. Gümüşbağ). Bilgesu Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Eco, U. (2019). *Güzelliğin Tarihi* (Çev. A. C. Akkoyunlu). Doğan Kitap.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (Çev. N. Plümer ve A. Gölcü). Nirengi Kitap.
- Kapoor, A. (2013). Bir Sohbet Homi Bhabha ve Anish Kapoor. *Anish Kapoor Taş* içinde. (s. 317-328). Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*. (Çev. N. Tural). Ayrıntı Yayınları.
- Liotard, J. F. (1991). *In Human Reflections on Time*. Polity Press.

- Morley, S. (2010). Introduction/The Contemporary Sublime. S. Morley (Ed.). *The Sublime* in. (s.12-21). The MIT Press.
- Newman, B. (2016). Yücenin Vakti Geldi. C. Harrison ve P. Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde (Çev. S. Gürses). (s. 619-621). Küre Yayınları.
- Shinkle, E. (2013). Video Games and the Technological Sublime. N. Llewellyn and C. Riding (Ed.). *The Art of the Sublime* in. Tate Research Publication.
- <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/eugenie-shinkle-video-games-and-the-technological-sublime-r1136830>
- Winkle, C. V. (1995). On the Sublime in the Work of Anish Kapoor. <https://anishkapoor.com/9275/on-the-sublime-in-the-work-of-anish-kapoor-by-camile-van-winkle>
- Zepke, S. (2011). The Sublime Conditions of Contemporary Art. *Deleuze Studies*, 5(1). 73-83.
- Zizek, S. (2015). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (Çev. T. Birkan) Metis Yayınları

FOVİZM AKIMININ SANAT ESERLERİ ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI

Burcu TOĞRUL¹

Gülümser Beyaztaş ÖZLÜTÜRK²

Sanat, insanın düşünsel, duygusal ve estetik deneyimlerini somut bir biçimde ifade etme sürecidir. Bu ifade, genellikle görsel, işitsel, sözlü ya da performatif araçlarla gerçekleşir ve bireyin iç dünyasını dış dünyayla ilişkilendirerek izleyiciye aktarır. Sanat, insanlık tarihinin farklı dönemlerinde, toplumların değerleri, inançları ve kültürel yapılarıyla şekillenmiş, estetik ölçütlerin zamanla değişmesiyle farklılık göstermiştir. Sanatın bir amacı yalnızca estetik haz vermek değil, aynı zamanda toplumsal eleştirilerde bulunmak, kültürel belleği korumak veya insanlık deneyimini yüceltmektir. Bu yönüyle sanat, bir iletişim biçimi olarak hem bireysel hem de toplumsal bir işlevi yerine getirir.

Sanatın tanımını belirlemek, belirli bir çağın, kültürün ya da estetik anlayışının izlerinden bağımsız bir şekilde yapılması zordur. Çünkü sanat, doğrudan bir tanımlamaya sığdırılamayacak kadar geniş ve çok boyutlu bir kavramdır. Her sanat akımı, sanatçının duygu ve düşüncelerini aktarma biçiminde farklılık gösterirken, aynı zamanda toplumların değişen değerleri ve normlarıyla şekillenir. Estetik anlayışındaki bu çeşitlilik, sanatı sürekli bir evrimsel süreç içinde tutar. Sanat, bireylerin dünyayı anlamlandırma çabalarının bir aracı olduğu gibi, aynı zamanda

¹ Öğr. Gör., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, btogrul@agri.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1962-7543.

² Y.L. Öğrencisi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, gulumser.beyaztas@gmail.com, ORCID: 0009-0002-3142-0107.

onların varlıklarını sorgulamalarına da olanak tanır. Bu yüzden sanat, sadece yaratıcı bir faaliyet değil, aynı zamanda derin felsefi, psikolojik ve kültürel bir boyutu barındıran bir olgudur

Sanat tarihi ise, insanlık tarihinin estetik, kültürel ve toplumsal dönüşümlerine paralel olarak gelişen çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu tarihsel süreç içerisinde belirli dönemlerde ortaya çıkan sanat akımları, sadece sanatsal üretimi değil, aynı zamanda düşünsel paradigmaları, toplumsal yapıları ve bireyin dünyayla kurduğu ilişkiyi de yansıtmaktadır. Sanat akımları, belirli estetik ve kavramsal yönelimleri benimseyen sanatçılar tarafından oluşturulan ortak üretim çerçeveleridir. Her akım, ortaya çıktığı dönemin sosyo-politik, ekonomik ve kültürel dinamikleriyle yakından ilişkilidir.

Klasisizm, Romantizm, Realizm, Empresyonizm (İzlenimcilik), Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, Soyut Dışavurumculuk, Pop Art ve Konseptüel Sanat gibi akımlar, sanatsal anlatım biçimlerinin evrimini temsil eder. Bu akımların her biri, estetik anlayışta bir kırılma veya dönüşüm noktası oluşturmuş, sanatın tanımını ve işlevini yeniden tartışmaya açmıştır. Örneğin, Klasisizm' de akıl ve düzen ön plandayken, Romantizm bireysel duygulara ve doğaya yönelmiştir. Modernist akımlar ise, özellikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında, geleneksel sanat anlayışlarını reddederek yeni ifade biçimlerine yönelmişlerdir.

Sanat akımlarına değinecek olursak; yalnızca biçimsel farklılıklar ortaya koymaz; aynı zamanda sanatın ne olduğu, ne olması gerektiği ve kime hitap ettiği soruları etrafında da teorik tartışmalar doğurur. Bu yönüyle sanat akımları, estetik düşünce tarihinin temel yapıtaşları olarak değerlendirilebilir. Sanatın her dönemde kendini yenileyen doğası, akımların durağan yapılar değil, sürekli dönüşüm içinde olan düşünsel pratikler olduğunu gösterir.

Sonuç olarak, sanat akımları birer tarihsel olgu olmanın ötesinde, estetik düşüncenin ve insan deneyiminin farklı bağlamlarda nasıl şekillendiğini anlamamıza olanak tanıyan önemli araçlardır. Her bir akım, kendi içinde bir sanatsal dil üretmiş, bu dil aracılığıyla döneminin ruhunu yansıtmış ve sonraki kuşaklara estetik ve düşünsel miras bırakmıştır.

Sanat akımları, tarihsel süreç içerisinde estetik anlayışların ve ifade biçimlerinin sürekli değişen bir yapı içinde evrim geçirdiğini göstermektedir. Bu dönüşümün belirgin örneklerinden biri olan Fovizm, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkarak, renk kullanımına dair radikal tavrıyla geleneksel estetik anlayışlara meydan okumuştur. Henri Matisse öncülüğünde gelişen bu akım, nesnelerin doğrudan betimlenmesinden ziyade sanatçının içsel izlenimlerini ve duygusal tepkilerini önceleyen bir yaklaşıma sahiptir. Fovistler için renk, nesnelerin gerçekçi temsili değil; doğrudan bir ifade aracıdır. Bu yönüyle Fovizm, sanat akımlarının yalnızca biçimsel tercihler değil, aynı zamanda sanatsal düşüncenin yeniden tanımlanma süreçleri olduğunu da ortaya koyar. Akımın kullandığı canlı, çarpıcı ve uyumsuz renk paleti, sanatın izleyiciyle kurduğu ilişkiyi dönüştürmüş; duymusal ve sezgisel olanı ön plana çıkararak modern sanatın ifade özgürlüğü arayışına katkıda bulunmuştur.

1. FOVİZM (YIRTICILIK) SANAT AKIMI

Fovizm, sanat terimleri sözlüğüne göre, Fransızca Fauves (vahşiler) anlamına gelen ve Fransa’da Henri Mattise tarafından öncülüğü yapılan ressamlar grubunun resim anlayışına verilen isim olarak tanımlanmaktadır (Alp, 2021, s. 3). Fovizm, Fransızca fauve(yaban, yabansı)sözcüğünden türemiştir. Vahşi hayvan , yırtıcı kuş anlamına gelen fov sözcüğü kullanılmaktadır ve daha sonra bu sözcük fovizme dönüşür.Akıma Türkçede ‘‘ Fovizm’’ değil ‘‘çiğrenkilik’’denilmektedir ve çarpıcı renklerin

doğadakiniden farklı olarak kullanılması dikkat çekmektir (Yıldız, 2014, s. 26). Fovizm, 20. yüzyılın başlarında Fransa’da ortaya çıkan ve özellikle renklerin özgürce, yoğun ve duygusal şekilde kullanılması ile tanınan bir sanat akımıdır. Fovizm sanatta bir devrimci yaklaşım olarak, 1905’de Pariste’ teki Grand Palais’ de düzenlene salon d’ Automne (Güz Salonu) sergisinde karşımıza çıkmaktadır (Alp, 2021, s. 3). Bu sergi, Fovist sanatçıların ilk kez bir araya gelip eserlerini kamuoyuna sundukları önemli bir dönüm noktasıdır. Sergide Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck gibi genç sanatçılar, parlak ve uyumsuz renklerle yapılmış, kalın konturlarla çevrelenmiş, biçimsel olarak basitleştirilmiş tablolarını sergilediler. Bu eserler, o dönemin klasik sanat anlayışına tamamen aykırıydı ve büyük bir şaşkınlık yarattı. Sergide ayrıca geleneksel tarzda yapılmış bir Donatello heykeli de vardı ve bu, renkli tablolarla yan yana yer alınca dikkat çekici bir karşıtlık oluşturdu.

Genellikle 1905–1910 yılları arasında etkili olmuştur. Bu akımın en belirgin özelliği, doğayı gerçekçi biçimde yansıtmak yerine, sanatçının duygularını yansıtan canlı, yoğun ve abartılı renklerle resim yapılmasıdır. Fovist sanatçılar, renkleri doğadaki halleriyle değil, içsel dünyalarını ve izlenimlerini ifade edecek şekilde kullanmışlardır. Perspektif kurallarını ve detaylı biçim anlatımını ikinci plana atarak, basitleştirilmiş formlar ve kalın konturlarla çalışmışlardır. Bu yönüyle empresyonizmden etkilenmiş olsalar da, doğayı gözlemlemeye değil, öznel ve coşkulu bir anlatıma yönelmişlerdir. Fovistler, sanatın temel amacını doğayı kopyalamak değil, izleyicide bir duygu uyandırmak olarak görmüşlerdir. Akım kısa ömürlü olmasına rağmen, modern sanatın gelişiminde özgür renk kullanımı anlayışıyla önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Renkleri olduğu gibi kullanan ressamalar, Fovizm sanat akımının ana karakterini belirlemişlerdir. Renklerde rengin Fovlar için ana karakter olması fırça vuruşlarını etkilemiştir.

Sanatçıların fırça darbeleri oldukça serttir ve siyah renk kontur çizgisi olarak kullanılmıştır (Özdemir, 2024, s. 1000).

Henri Matsse' e göre kompozisyon; sanatçının duygularını elinde bulunan çeşitli elemanları dekoratif biçimde düzenlenmesi işlemidir. Bu görüş, fovların kompozisyon anlayışlarını tümüyle dile getirmektedir. Tasvirlerde perspektif ve modleye itibari olunmaz, iki boyut, tabloda, tasvire yetmektedir. Gerçek obje de, deforme edilebilmektedir (Kına, 1993, s. 227).

Fovlar, eserlerinde ele aldıkları konuyu betimlemede gerçeklikle sınırlı kalmazlar; onların yaptığı resimlerde mavi ağaç, yeşil gökyüzü, pembe çimen gibi olağan dışı betimlemelerle karşılaşılabilir. Özellikle gölge kullanırken rengin tonu yerine başka bir renk kullanırlar (Yalur, 2020, s. 221).

2. FOVİZM SANAT AKIMININ SANATÇILARI

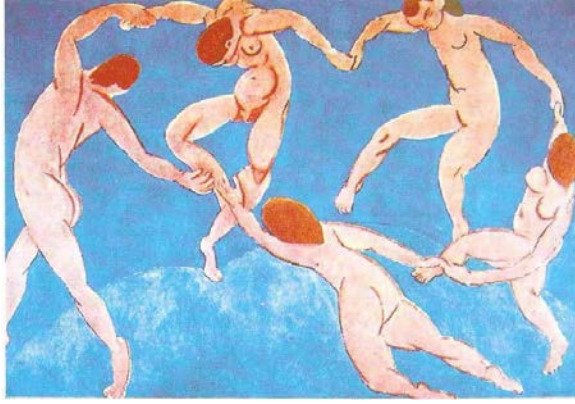
Fovizm'in öncü ve en bilinen sanatçıları arasında Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy, Georges Braque, Kees van Dongen ve Albert Marquet yer alır. Bu sanatçılar, 20. yüzyılın başında renk, form ve duygu temelli yeni bir ifade dili geliştirerek geleneksel sanat anlayışına karşı radikal bir duruş sergilemişlerdir.

Bu çekirdek grubun dışında fovist etkilere sahip ya da kısa süreli olarak bu akıma yakın durmuş sanatçılar arasında Charles Camoin, Jean Puy, Henri Manguin, Othon Friesz, Louis Valtat, Georges Rouault, Émilie Charmy, Émile-Othon Friesz ve René Seyssaud da sayılabilir. Her biri, Fovizm' in parlak renk anlayışı ve özgür fırça kullanımıyla modern sanatın gelişimine katkı sağlamıştır.

Türk resim sanatında Fovizm' in etkileri doğrudan bir akım olarak değil, bireysel sanatçılar üzerinden görülmüştür. Bu doğrultuda, Fovist renk anlayışı ve özgür biçim kullanımını

eserlerine yansıtan sanatçılar arasında İbrahim Çallı, Namık İsmail, Fikret Mualla, Nurullah Berk, Abidin Dino, Sabri Berkel, Avni Arbaş ve Hale Asaf gibi isimler sayılabilir. Özellikle 20. yüzyılın başlarında Paris’te eğitim gören ya da Fransız modern sanat çevresiyle etkileşimde bulunan bu sanatçılar, Fovizm’in renkçi yaklaşımını Türk resmine taşımış, klasik anlayıştan uzaklaşarak daha özgür ve dışavurumcu bir resim dili geliştirmişlerdir.

3. FOVİZM SANAT ESERLERİ VE ANALİZLERİ



Görsel 1. Henri Matisse- Dans-1910 (Kınay, 1993, s. 228).

Henri Matisse' in “ Dans” adlı eseri, modern sanatın özgürlük arayışı ve estetik anlayışındaki yenilikçi yaklaşımların bir yansımasıdır. Eserin merkezinde yer alan figürler, biçimsel bir doğruluk ya da anatomik detaylardan ziyade, renk ve hareketin izleyiciye aktardığı duygusal enerjiyi vurgular. Matisse’ in, Fovizm’ in renk anlayışından beslenen bu çalışması, figüratif sanatın geleneksel sınırlarını zorlamakta ve renkleri sadece görsel bir temsil aracı olarak değil, aynı zamanda duygusal bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır. Figürlerin soyutlanmış halleri, hareketin ve dansın ritmini sadece dışsal bir gözlem değil, izleyicinin içsel dünyasına hitap eden bir deneyim olarak sunar.

Bu bağlamda ‘‘ Dans’’, görsel sanatlarda dinamizmi ve enerjiyi somutlaştıran bir yapıt olarak önemli bir dönüm noktasıdır.

Eserin dikkat çeken diğer bir yönü ise, Matisse’ in renk kullanımındaki cesarettir. Figürlerin sıcak kırmızı ve turuncu tonlarında tasvir edilmesi, izleyiciye coşku ve tutkuyu hissettirirken, zıt mavi zeminle kurulan zıtlık, figürlerin enerjisini daha da artırır. Bu renk paleti, sadece görsel bir uyum değil, aynı zamanda figürlerin ruh halini ve hareketlerini daha güçlü bir biçimde iletme amacını taşır. Matisse, renkleri anlatım dilinin merkezine yerleştirerek, sanatın yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda bir duygusal dil olduğunu vurgular. ‘‘Dans’’ bu yönüyle, sanatın izleyiciyle kurduğu ilişkiyi daha derin bir seviyeye taşır ve sanatsal anlatımda devrim niteliğinde bir adım atar. Modernizmin özgürlüğü ve soyutlamanın sanattaki yeri üzerine düşündüren bir eser olarak, Matisse'in bu yapıtı, sanatın estetik sınırlarını genişletmiş ve izleyiciyi salt görsel bir algıdan öteye taşıyan bir deneyim sunmuştur.

Fovizm, özellikle renk kullanımındaki özgünlük ve biçimsel soyutlamalarla tanınan bir akım olarak, Matisse’ in bu eserinde net bir şekilde kendini gösterir. Fovizm’ in sanat dünyasına getirdiği yenilik, renklerin duygusal bir ifade biçimi olarak kullanılmasını teşvik etmektir. Matisse, eserinde renkleri, figürlerin doğal tonlarından bağımsız olarak, duygu ve enerji aktarımında bir araç olarak kullanmıştır. Figürlerin vücut hatlarının belirginleşmediği, yerine yoğun kırmızı ve turuncu tonlarının ön planda olduğu bu kompozisyonda, renkler yalnızca estetik bir öğe değil, izleyicinin duygusal dünyasına hitap eden bir anlatım biçimi olarak ortaya çıkar.

Fovizm’ in renk ve biçim anlayışını ‘‘ Dans’’ ta daha derinlemesine görmek mümkündür. Figürlerin birbirine sarılmış, akıcı bir şekilde dans ettiği bu kompozisyonda, Matisse gerçekliği ve anatomik doğruluğu göz ardı ederek, estetik bir bütünlük

yaratmaya odaklanmıştır. Fovistler, genellikle natüralist temsilleri reddeder ve doğrudan kişisel duygularını, sezgilerini veya içsel algılarını ifade etmek için renkleri ve formları kullanırlardı. Matisse, figürleri soyutlayarak, bu vücutları yalnızca bir hareket ve enerji kaynağı olarak sunar. Figürlerin açıkça tanımlanmış hatlarla tasvir edilmemesi, Fovizm’ in özüdür; burada amaç, nesnelerin gerçekçi temsiline değil, izleyicinin ruhsal ve duygusal tepkilerini uyandıran bir anlam yaratmaya yöneliktir. Ayrıca, figürlerin sıcak tonlarla betimlenmesi ve çevreleyen zeminle oluşturulan zıtlık, izleyicinin gözünde hareketin ve ritmin doğrudan hissedilmesini sağlar. Matisse’ in bu eseri, Fovizm’ in özgür ve dinamik estetik anlayışını en güçlü biçimde yansıtan yapıtlar arasında yer alır ve sanatın duysal algıyı ne denli dönüştürebileceğini gözler önüne serer.



Görsel 2. Henri Matisse- Kırmızı Oda-1908 (Yalur, 2020, s. 221)

Henri Matisse’in Kırmızı Oda (The Red Room ya da orijinal adıyla Harmony in Red, 1908) adlı eseri, sanatçının

modern resim anlayışında devrim niteliğinde sayılabilecek biçim ve renk kullanımını yansıtan bir başyapıttır. Matisse'in Fovist döneminin olgunluk örneklerinden biri olan bu eser, özellikle renk düzlemleri, mekân algısı ve dekoratif anlatımıyla klasik perspektif anlayışını tamamen reddeden bir yaklaşım sergiler. Eserde iç mekân, yoğun ve baskın bir kırmızı renk ile kaplanmıştır. Bu kırmızı yalnızca duvar ve masa örtüsünü değil, neredeyse tüm yüzeyi hâkimiyeti altına alarak izleyicinin mekânsal algısını bilinçli bir şekilde bozar. Bu durum, geleneksel derinlik anlayışını ortadan kaldırmakla kalmaz; aynı zamanda düzlemi resmin yüzeyinde tutarak, izleyiciyi doğrudan kompozisyonun içine çeker. Kırmızı Oda, Fovizm' in "renk yoluyla ifade" anlayışının güçlü bir yansımasıdır. Rengin nesneye değil, sanatçının duygusal ve estetik tepkilerine göre belirlenmesi, Matisse' in resme yaklaşımını şekillendirir. Benim görüşüme göre, bu eserde kırmızı renk yalnızca görsel bir seçim değil; aynı zamanda bir ruh hâlini, hatta zaman dışı bir varoluşu temsil eder. İç mekândaki figür, masa, pencere ve doğa manzarası, neredeyse aynı yüzeyin parçasıymış gibi bütünleşmiş durumdadır. Bu, Matisse' in gerçeklikten ziyade uyum arayışına işaret eder. Resimdeki dekoratif desenlerin tekrar eden yapısı, geleneksel anlamda bir hikâye anlatımından çok, izleyiciye estetik bir denge ve ritim sunar. Dolayısıyla eserde, yalnızca bir iç mekân betimlemesi değil; renk, form ve yüzey arasında kurulan ilişkilerin düşünsel bir ifadesidir. Matisse bu eserle, sanatın görsel temsilden çok bir duygunun, bir atmosferin yaratımı olabileceğini göstererek modern resmin yönünü radikal biçimde değiştirmiştir.

Eserde yer alan bitkisel süslemeler, eserin estetik ve kavramsal bütünlüğü açısından son derece önemli bir rol oynar. Bu süslemeler, geleneksel natüralist temsillerden uzak, dekoratif bir anlayışla işlenmiştir. Duvarları ve masa örtüsünü aynı yüzey gibi kaplayan bu bitkisel motifler, resimdeki mekânsal sınırları belirsizleştirir; izleyicinin masa ile arka plan arasında net bir

ayrım yapmasını zorlaştırır. Bu durum, Matisse'in perspektif ve derinlik anlayışını bilinçli olarak reddettiğinin açık bir göstergesidir.

Benim akademik değerlendirmeme göre, bu bitkisel süslemeler sadece görsel zenginlik sağlamakla kalmaz; aynı zamanda resme ritmik bir hareket ve görsel bir akış kazandırır. Motiflerin kıvrımlı yapısı, dans eden çizgiler gibi hareket eder ve izleyicinin gözünü kompozisyon içinde dolaştırır. Bu yönüyle, süslemeler doğayı taklit eden unsurlar değil, doğanın biçimsel enerjisini yeniden kurgulayan soyut öğelerdir. Bu süslemeler aracılığıyla sanatçı, resim yüzeyini hem düzleştirir hem de canlı bir ritimle donatarak geleneksel Batı resmi anlayışının ötesine geçer.



Görsel 3. Andre Dreaan- Rio Üzerinde Köprü-1906.

(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/derain-andre/andre-derain-riou-koprusu>)

Fovistlerin en karakteristik özelliği doğal olmayan, canlı, kontrast olan renkleri cesurca kullanmalarındır. Derain de bu eserde köprü, su ve gökyüzünü alışılmış renklerin dışında yorumlamıştır. Mavi, kırmızı, turuncu ve sarı tonları büyük fırça darbeleriyle doğrudan uygulanmış olabilir. Gölge ve ışık geleneksel tonlarda değil, tamamen duygusal ve estetik bir etki yaratmak amacıyla farklı renklerle ifade edilmiştir. Derain'in bu tür eserlerinde gerçekçi perspektif ve ayrıntılar ikinci plandadır. Nesnelerin biçimi basitleştirilmiş, hatta yer yer deforme edilmiştir. Bu da izleyicinin dikkatini forma değil, renklerin duygusal etkisine çeker. Fovist tabloda ışık, doğal kaynaklı olmaktan çok renkle yaratılmıştır. Derain bu eserde, özellikle gökyüzü ve nehir yüzeyindeki renk oyunları ile atmosferi daha duygusal ve subjektif bir şekilde yansıtır. Her ne kadar Derain ve Fovistler, Empresyonizm'den etkilenmiş olsalar da, onun doğaya sadık kalma anlayışından kopmuşlardır. Derain'in bu eseri, Monet'nin aynı konulu Londra tablolarından farklı olarak, duygu ve içsel deneyimlere daha fazla yer verir. "Rio Üzerinde Köprü", André Derain'in fovist döneminde yaptığı, renk ve biçimle oynayarak doğayı yeniden yorumladığı bir eserdir. Fovizm'in özünü taşıyan bu tabloda; renkler sadece betimleyici değil, duygu ve izlenim yaratıcıdır. Gerçekçilikten çok, içsel bir görsellik hâkimdir. Fırça darbeleri serbesttir, kompozisyon canlı ve enerjiktir. Bu yönleriyle eser, Fovizm'in temel ilkelerine güçlü bir şekilde katkıda bulunur.



Görsel 4. Raoul Dufy- Peyzaj-“14 Juillet au Havre”-1906.

(<https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/fovizm-akiminda-raoul-dufy-etkisi/5>)

Tabloda, Martigues kasabasındaki palmye ağaçları, canlı renklerle ve geniş fırça darbeleriyle betimlenmiştir. Gauguin'in primitivist tarzından esinlenen bu çalışma, tropikal bir atmosfer ve doğanın coşkusu yansıtır. Raoul Dufy'nin "14 Juillet au Havre" adlı eseri, Fovizm akımının estetik anlayışını derinlemesine yansıtan önemli bir çalışmadır. Fovizm, 20. yüzyılın başlarında, özellikle Henri Matisse ve André Derain gibi sanatçılar tarafından şekillenen ve renklerin duygusal ifade gücünü ön plana çıkaran bir sanat akımıdır. Fovizm, genellikle doğanın canlı renklerle ve subjektif bir bakış açısıyla betimlendiği eserlerle tanınır. Dufy, bu akımın izlerini "14 Juillet au Havre" adlı eserinde belirgin bir şekilde gösterir. Eserde, Dufy, ışığın ve rengin etkisini vurgulamak için canlı ve doygun renkler

kullanmıştır. Özellikle, deniz, gökyüzü ve palmye ağaçlarının canlı tonları, fovist sanatçıların doğayı algılama ve resmetme biçiminin bir yansımasıdır. Fovistlerin temel amacı, doğayı sadece nesnelerin doğrusal şekilleriyle değil, aynı zamanda renklerin içsel gücüyle ve duygusal etkisiyle de betimlemektir. Dufy'nin tablolarındaki renkler, doğanın şekillerine ve kompozisyonuna dair objektif bir temsilin ötesine geçerek, daha çok bireysel bir duygusal gerçeklik yaratma amacını taşır. "14 Juillet au Havre" eseri özelinde, doğal unsurların canlandırılması, yani palmye ağaçları ve deniz gibi öğelerin belirgin şekilde stilize edilmesi, Dufy'nin figüratif çizim anlayışına Fovizm'in etkilerini nasıl entegre ettiğini gösterir. Sanatçının, çizgiler ve gölgelerle değil, geniş renk alanları ve cesur fırça darbeleriyle atmosferi yaratması, Fovizm'in özgürlükçü ve subjektif anlayışını benimsemesinin bir göstergesidir. Tabloda kullanılan doğa betimlemeleri, geleneksel resim anlayışındaki perspektif ve tonlama tekniklerinden saparak, izleyiciye öznel bir görsel deneyim sunar. Bu yaklaşım, Fovizm'in doğanın yalnızca gözle görülen dışsal yönünü değil, aynı zamanda içsel duygusal etkisini de keşfetmeye yönelik bir sanat anlayışını benimsemesinin örneğidir.

Dufy'nin eserinde belirgin olan diğer bir unsur ise; renklerin özgürce ve sınır tanımaksızın kullanılmasıdır. Fovizm akımındaki sanatçılar için renk, sadece bir tasvir aracı değil, aynı zamanda duyguların ve izlenimlerin bir ifadesiydi. Dufy, geleneksel resim pratiğinden farklı olarak, renkleri içsel bir ifade biçimi olarak kullanmış ve bu şekilde sanatın algılanış biçimine yenilik getirmiştir. Sonuç olarak, "14 Juillet au Havre", Fovizm akımının renklerin duygusal gücünü keşfetme ve doğayı subjektif bir biçimde resmetme amacını başarılı bir şekilde gerçekleştirdiği, tarihsel ve sanatsal olarak önemli bir eserdir. Dufy'nin bu eserinde, Fovizm'in ana ilkelerinin izleri açıkça

görülmektedir: renklerin coşkulu ve serbest kullanımı, biçimlerin stilize edilmesi ve doğanın öznel bir şekilde ele alınması...



Görsel 5. Maurice de Vlaminck- The River Seine at Chato- (1906)

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490034>)

Maurice de Vlaminck, Fovizm akımının önde gelen sanatçılarından biridir ve "The River Seine at Chatou" adlı eseri, Fovizm' in canlı renk ve özgür biçim anlayışını yansıtan mükemmel bir örnektir. Bu eser, Vlaminck' in doğayı ve manzarayı öznel bir bakış açısıyla betimlediği, renklerin duygusal gücüne dayalı bir yaklaşımın ürünüdür. Sanatçı, doğanın detaylarına ve gerçekliğine sadık kalmadan, göz alıcı renklerle nehir ve çevresini resmetmiştir. Yeşil, kırmızı ve sarı gibi güçlü renkler, eserin ana karakteristiği haline gelir. Bu renkler, tablonun sadece görsel değil, aynı zamanda duygusal bir deneyim sunmasına olanak tanır. Fovist sanatçılar için renkler, doğanın ötesinde bir duygusal ifade aracıdır; burada da Vlaminck, nehrin ve çevresinin içsel bir gücünü izleyiciye aktarır. Sanatçı'nın fırça darbeleri, keskin ve özgürdür. Eserde herhangi bir detaycılığa ya da fazla belirgin bir biçimsel açıklığa yer verilmez. Sanatçı, doğayı çok fazla stilize etmeden ve kompozisyonu sıkı kurallara

bağlı tutmadan, doğrudan renklerin ve formların gücüne dayanır. Bu serbest fırça darbeleri, Fovizm' in karakteristik özelliklerinden biri olan dinamik, enerjik ve duygusal bir ifade yaratır. Vlaminck' in bu eseri, Fovizm' in özgür, coşkulu ve subjektif doğasını yansıtan önemli bir çalışmadır. Sanatçı, geleneksel sanat kurallarını yıkıp, renkleri ve fırça darbelerini özgürce kullanarak doğanın özünü daha çok bir duygu ve izlenim olarak aktarmıştır. Tabloda, doğayı sadece gözle görülen unsurlarla değil, aynı zamanda içsel bir algıyla sunan Fovizm' in belirgin bir örneğidir. Eserde, Fovizm akımının önemli özelliklerini sergileyen, renklerin duygusal etkisinin ve doğanın subjektif bir biçimde resmedilmesinin harika bir örneğidir. Vlaminck, gözlemlerini ve izlenimlerini biçimsel kurallara bağlı kalmaksızın, duygusal bir yoğunlukla resmeder. Bu eser, Fovizm akımının sanatın geleneksel sınırlarını zorlayarak, renk ve ışığın gücünü ön plana çıkaran önemli bir örneğidir.

4. SONUÇ

Sanat, insanın içsel deneyimlerini dışa vurduğu ve toplumsal bağlamda anlam kazandığı bir ifade biçimidir. Tarihsel olarak, sanatın evrimi, estetik anlayışlarının değişimiyle paralel gelişmiş ve toplumsal, kültürel, hatta felsefi dönüşümleri yansıtmıştır. Sanat akımları, bu değişimlerin izlerini sürerken, estetik anlayışların dönüşümüne katkı sağlamış, her biri bir dönemin düşünsel yapısını yansıtmıştır.

Fovizm, 20. yüzyılın başında ortaya çıkan, renklerin duygusal ve özgürce kullanımıyla tanınan bir akımdır. Henri Matisse ve diğer sanatçılar, doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine, renkleri bir ifade aracı olarak kullanarak geleneksel sanat anlayışlarını sarsmışlardır. Bu akım, sanatın amacının gerçekçi temsillerden ziyade, izleyicide duygusal bir tepki uyandırmak olduğunu savunmuştur.

Fovizm, kısa süreli bir akım olmasına rağmen, sanatın ifade biçimlerine dair önemli değişiklikler getirmiştir. Renk kullanımındaki özgürlük, modern sanatın temel taşlarından biri haline gelmiş ve sanatçıları geleneksel estetik normları sorgulamaya yöneltmiştir. Bu akımın etkileri, yalnızca Fransa ile sınırlı kalmamış, dünya çapında pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Türk resim sanatında da, Fovizm' in izlerini görmek mümkündür, özellikle Paris'te eğitim gören sanatçılar, akımın renkçi anlayışını eserlerinde yansıtarak özgün bir dil geliştirmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Alp, K. (2021). Fovizm Sanat Akımı ve Henri Matisse (20. Yüzyıl Sanat Akımı Dersi Vize Sınavı Ödevi). Ankara.
- Kınay, C. (1993). Sanat Tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özdemir, N. D. (2024). Modern Dönem Sanat Akımlarının Doğrultusunda Resim Sanatındaki Üretimlerin Karakteristik Özellikleri. International Social Sciences Studies Journal, 6(10), 1000. doi:<https://doi.org/10.5281/zenodo.12592719>
- Yalur, E. (2020). Grafik Tasarımında Fovizm Etkisi.3, 221.
- Yıldız, H. (2014, Nisan). 20.Yy Sanat Akımlarından Fovizm Akımının "Tek Desen" Tasarım Ofisinde Üretilen Perde Desenlerine Yansımaları. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi,Eğitim Bilimleri Enstitüsü,El Sanatları Ana Bilim Dalı, Dokuma- Örgü Bilim Dalı.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: Kınay, C. (1993). Sanat Tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı.228.
- Görsel 2: Yalur, E. (2020). Grafik Tasarımında Fovizm Etkisi.3, 221.
- Görsel 3: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/derain-andre/andre-derain-riou-koprusu>
- Görsel 4: <https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/fovizm-akiminda-raoul-dufy-etkisi/5>
- Görsel 5:
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490034>)

KÜBİZM'DE FORM VE ANLAM

Gülümser BEYAZTAŞ ÖZLÜTÜRK¹

Burcu TOĞRUL²

XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Kübizm, modern sanatın en radikal ve etkileyici akımlarından biri olarak, sanat tarihinde derin bir dönüşüm simgesi olmuştur. Kübizm, yalnızca bir estetik anlayışın değil, aynı zamanda sanatçının gerçekliğe bakış açısının ve ifade biçiminin kökten bir yeniden tanımlanmasını temsil eder. Geleneksel perspektif kurallarını reddederek ve nesneleri çoklu bakış açılarıyla ele alarak, modernizmin estetik ilkelerine zemin hazırlamıştır.

Bu bağlamda, Kübizm'den form ve anlam arasındaki ilişki, yalnızca görsel bir ifade alanıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda felsefi ve düşünsel bir sorgulamanın da aracı olmuştur. Formun parçalanması ve yeniden kurgulanması, yalnızca mekânsal bir çözümleme olarak değil, aynı zamanda çağın hızla değişen sosyo-kültürel dinamiklerini yansıtan bir yaklaşım olarak da değerlendirilmiştir. Kübist sanatçılar, klasik sanatın durağan ve tekil perspektif anlayışına karşı çıkarak, çoklu perspektiflerle hem görsel hem de düşünsel anlamda bir devrim gerçekleştirmiştir.

Kübizm, modern sanatın dönüştürücü gücünü, formun analizi ve anlamın sorgulanması üzerinden ortaya koyan bir sanat hareketi olarak, geleneksel sanatsal normların ötesine geçmiştir.

¹ Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Lisansüstü Öğrenci, gulumser.beyaztas@gmail.com, ORCID: 0009-0002-3142-0107.

² Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt Ahmed-i Hani MYO, El Sanatları Bölümü, Halıcılık Kilimcilik Programı, btogrul@agri.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1962-7543.

Bu akımın temelinde, görsel gerçekliğin temsilinde tekil bir perspektif anlayışını terk etmek ve bunun yerine, birden fazla bakış açısının bir arada yorumlanmasına olanak tanımak yatmaktadır. Bu bağlamda, kübist sanatçılar, formu geometrik unsurlara indirgemek ve nesneleri yeniden yapılandırmak suretiyle, yalnızca estetik bir devrim gerçekleştirmekle kalmamış, aynı zamanda sanatsal temsilde yeni bir anlam katmanı yaratmıştır.

Kübizm ‘in analitik ve sentetik olmak üzere iki ana döneme ayrıldığı görülmektedir. Analitik Kübizm, 1908-1912 yılları arasında, özellikle Georges Braque ve Pablo Picasso’nun eserlerinde belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. Bu dönemde, sanatçılar, nesneleri ve figürleri ayrıntılı bir biçimde analiz ederek, bunları geometrik formlara ve fragmanlara ayırmışlardır. Bu süreçte, hacim, ışık ve mekan gibi unsurları, geleneksel sanatsal temsillerin ötesinde bir ifade alanı bulmuştur. Analitik Kübizm ’de kullanılan monokromatik renk paleti, dikkatleri form ve yapıya yoğunlaştırarak, görsel anlatıyı daha saf bir biçimde sunmayı amaçlamıştır.



Görsel 1. Pablo Picasso, “Ma Jolie”, 100 x 64,5 cm, 1911-1912

Kaynak: Laçınbay, K., & Azıhoğlu, K. (2020)

Analitik Kübizm dönemine ait en iyi örneklerden biri, Pablo Picasso'nun "Ma Jolie" adlı eserini gösterebiliriz. Bu eser, Analitik Kübizm 'in temel özelliklerini yansıtarak, nesnelerin geometrik formlara ayrıldığı ve çoklu perspektiflerin bir arada sunulduğu bir kompozisyon sunmaktadır.

Pablo Picasso'nun 1911-1912 yıllarında tamamladığı "Ma Jolie" isimli eseri, sanatçının sevgilisi Marcelle'ye hitaben kullanıldığı "Ma Jolie/ Benim Hoş Kızım "ifadesini  ermektedir. Bu ifade, aynı zamanda dönemin popüler bir m zikalının nakarat kısmından alınmış olup, Picasso tarafından şablon harfler yöntemiyle eklenmiştir.(Laçınbay, K., & Azılıoğlu, K.(2020).S.156)

Eser, bu yönüyle hem form hem de anlam bakımından Kübizm 'in yenilikçi ve çok katmanlı anlatım özelliklerini yansıtır. Düz ve derinliksiz harfler, resimde yer alan tüm öğeler ile tek boyutlu harfler arasında bir karşılaştırmaya olanağı sunmaktadır. Bu durum, başlangıçta düzlemsel ve parçalanmış bir görünüme sahip olan Kübist öğelerin, göreceli bir derinlik etkisi kazanmasını sağlamıştır. Ayrıca, sanat dışı ve gündelik malzemelerin sanatsal bir bağlamda yeniden işlev kazanması, bu malzemelerin seçiminin sınırsız bir hale gelmesine olanak tanımıştır. (Laçınbay, K., & Azılıoğlu, K.(2020).S.157)

Bu yaklaşım, sanat eserlerinin nesnel bir kabul görmesi sürecinde önemli bir rol oynamış ve süreç içerisinde hazır nesnelerin(ready-Made) sanat nesnesi olarak kullanımını kolaylaştırmıştır. Ayrıca Georges Braque 'nin "Violin and Candlestick" adlı eseri de bu dönemin önemli bir temsilcisidir. Her iki sanatçı, Analitik Kübizm 'in öncüsü olarak kabul edilir ve eserleri, bu akımın estetik ve düşünsel temellerini anlamak için oldukça önemlidir.



Görsel 2. Georges Braque, “Violin and Candlestick”,1910

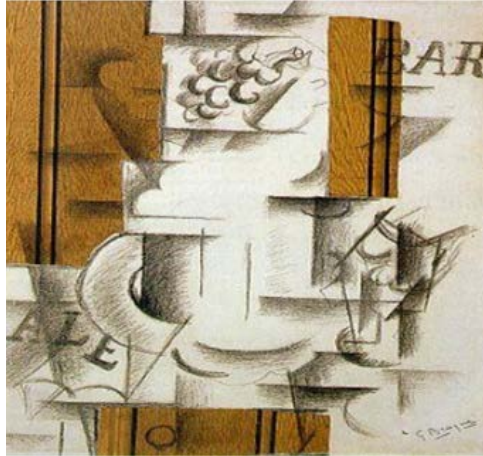
Kaynak: Foumani, AS ve Chahardeh, MB (2024)

Sentetik Kübizm, 1912 yılından itibaren, analitik dönemin soyutlama anlayışını daha ileriye taşıyan bir yaklaşım olarak gelişmiştir. Bu dönemde, kolaj ve asamblaj teknikleri ön plana çıkmış, resimsel yüzeylerde farklı malzemelerin bir araya getirilmesiyle, formlar daha somut ve renkli bir yapı kazanmıştır. Sentetik Kübizm, geleneksel sanatsal materyallerin dışına çıkarak, gazete kağıdı, kumaş ve hatta günlük hayattan alınmış nesneleri sanat eserlerinin bir parçası haline getirmiştir. Böylece, sanatın sınırları genişletilmiş ve eserlerin anlam boyutu, sanatçının yaratıcı süreciyle doğrudan ilişkilendirilmiştir.



Görsel 3. Juan Gris, “Still Life with Checked Tablecloth” ,1915

Kaynak: <https://www.oggusto.com>(13.4.2025)



Görsel 4. Georges Braque, “Fruit Dish and Glass/Meyve Tabağı ve Bardak” 1912, Metropolitan Sanat Müzesi, ABD

Kaynak: Dilmaç, O., & Dilmaç, S. (2023).

Georges Braque 'in “Fruit Dish and Glass” isimli eseri, kolaj tekniği ve farklı malzemelerin bir araya getirilmesiyle sentetik kübizm 'in temel özelliklerini yansıtmıştır. Eser, geometrik formlar ve kütsel tasvirler yoluyla bu akımın doğuş sürecine önemli bir katkı sağlamıştır. Braque, 1912 tarihli “Fruit Dish and Glass” adlı eserinde, ahşap kaplama gibi görünen duvar kağıdını resmin bir parçası olarak kullanmış ve bu yenilikçi yaklaşımıyla, Picasso'nun benimsediği estetik yöntemleri takip etmiştir. Bu eser, yalnızca biçimsel bir yeniliği temsil etmekle kalmayıp, sanat tarihinde sanatsal malzeme kavramının yeniden tanımlanmasında kilit bir rol oynamıştır.(Dilmaç, O., & Dilmaç, S. ,2023,s:20).



Görsel 5. Juan Gris, “Portrait of Picasso”,1912

Kaynak: <https://ivasanat.com>(13.04.2025)

Juan Gris 'in “Portrait of Picasso” adlı eseri, Kübizm sanat akımının sentetik evresine özgü yenilikçi tekniklerin ve estetik

anlayışın kapsamlı bir şekilde sergilendiği önemli bir yapıt olarak öne çıkar. Bu tabloda, Picasso'nun portesi geometrik formların hakim olduğu bir kompozisyon ile ele alınmış, soyutlama teknikleri kullanılarak geleneksel portre anlayışının ötesine geçilmiştir. Gris, formun ve renklerin yenilikçi bir şekilde işlenmesi sayesinde Kübizm'e özgü çoklu perspektif yaklaşımını bir ileri seviyeye taşımıştır.

Eserde, geometrik formların bir araya gelmesiyle yaratılan düzenleme, yalnızca görsel bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda dönemin sanat anlayışındaki dönüşümün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bulat, M. Bulat, S., & Aydın, B. (2014)

Kübizm akımı, Pablo Picasso'nun Afrika sanatında bulunan heykellerin estetik ve kültürel değerini derinlemesine kavraması ve bu değerleri kendi sanat pratiğine entegre etmesi sonucunda modern sanat dünyasında önemli bir dönüm noktası olarak ortaya çıkmıştır.



Görsel 6. Pablo Picasso, “Dan Mask”1907 ve African Masks

Kaynak :Dağlı,Ş.(2021)

Afrika heykelinin geometrik formları ve stilize edilmiş figürleri, Picasso'nun geleneksel perspektif anlayışını sorgulamasına ve bu anlayıştan uzaklaşmasına olanak sağlayarak kübizm'in temel yapısını oluşturmasında kilit bir rol oynamıştır.

Picasso'nun erken dönem sanatsal yolculuğunda, kişisel ifade biçimini bulma çabası, modern sanat tarihinde dönüm

noktası olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Afrika sanatının etkileri, Picasso'nun yaratıcı enerjisini yönlendirmiş ve onu akademik sanat geleneklerinin ötesine geçmeye itmiştir. Bu arayış, sanatındaki form, anlam ,mekan ve figür anlayışını radikal bir şekilde dönüştürmüş ve Kübizm gibi modern sanat akımlarının temelini atmıştır. Dolayısıyla, Picasso'nun bireysel sanat kimliğini inşa etme süreci, yalnızca kişisel bir ifade arayışı değil, aynı zamanda kültürel çeşitliliğe ve geleneksel olmayan estetik değerlere açık bir bakış açısının yansımasıdır.

Kübizm, Afrika heykellerinin geometrik ve sembolik özelliklerinden ilham almanın yanı sıra, Paul Cezanne'nin eserlerinde de önemli ölçüde etkilenmiştir. Cezanne'nin resimlerinde çoklu bakış açılarının tek bir yüzeyde birleştirilmesi, derinlik duygusunu betimleme çabası olarak öne çıkar. Bu yaklaşım, dönemin sanatçılarına yeni perspektifler sunmuş ve modern sanatın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.



Görsel 7. Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire ,1902-04, tuval üzerine yağlıboya,73 x 91,9 cm, Philadelphia Sanat Müzesi

Kaynak : Şanlı Yaşa, M., 2020

C zanne’ın bu yenilikçi teknikleri, özellikle “Mont Sainte-Victoire” adlı eserinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu eser, sanatçının doğayı geometrik formlar ve renklerin derinlik etkisiyle yeniden yorumlama çabasını yansıtır. Cezanne’nin bu çalışması hem estetik hem de teknik açıdan sanat dünyasında bir dönüm noktası olarak kabul edilir.

Bu süreçte ortaya çıkan ve modern sanatın en etkileyici temsilcilerden bir olarak kabul edilen Kübizm, Pablo Picasso’nun 1907 tarihli “Avignonlu Kızlar” adlı eseriyle başlangıç yapmıştır. Kübizm, Georges Braque ile ortaklaşa geliştirilen radikal bir sanatsal yenilik olarak, yalnızca görsel sanatlarda değil, aynı zamanda sanatın algı ve gerçeklik kavramlarını yeniden tanımlamıştır.

Kübizm, geleneksel perspektif anlayışını ve tek bir bakış açısıyla dünyayı temsil etme yöntemini radikal biçimde sorgulayan bir sanat akımı olarak kabul edilir. Bu akım, nesneleri çoklu perspektiflerden ve geometrik formlar aracılığıyla yorumlama anlayışını benimsemiştir. Sanat tarihinde devrimsel bir noktayı temsil eden Kübizm, biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayarak, modern sanatın temel yapı ta larından birini oluşturmuştur. Bu bağlamda, sanatçılar eserlerinde zaman, mekan ve nesne algısını yeniden  ekillendirerek algılayıcısını aktif bir düşünce sürecine dahil etmeyi hedeflemişlerdir.



Görsel 8. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, Yağlıboya, 244x234 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Kaynak: Dağlı, Ş.(2021)

Picasso’nun bireysel ve sanatsal dönüşümüne ışık tutarak, onun sanat tarihinde bu kadar etkili bir figür olmasına “Avignonlu Kızlar” adlı eseriyle açıkça ortaya koymaktadır. Kendini “Avignon’lu Kızlar” adlı eserinin etkisi altına bırakan sanatçı, bu yeni keşfedilen ifade alanında sessiz ancak sistemli bir şekilde araştırmalarını sürdürmüştür. Bu dönemde, Georges Braque da onun yakın çevresinde yer almış ve benzer bir estetik anlayışla aynı süreci takip ederek bir tür sanatsal görev paylaşımında bulunmuştur.

Braque’ın bu dönemdeki çalışmaları, modern sanatın resim kavramını salt bir görsel temsil aracı olmaktan çıkarıp, çok katmanlı ve maddesel bir deneyim olarak yeniden tanımladığı bir süreç olarak değerlendirilebilir. Bu yenilikler, sadece dönemin Kübizm anlayışını güçlendirmekle kalmamış, aynı zamanda

sonraki dönemlerdeki avangard sanat hareketlerine ilham kaynağı olmuştur.

Sanat tarihinde, kesintisiz bir dönüm noktası ve köklü bir yenilik hareketi olarak kabul edilen Kübizm, XIX. yüzyılın ortalarında modern sanat anlayışına yönelik arayışlarla, temellerini atmaya başlamış ve 20.yüzyılın başlarına gelindiğinde daha net bir biçimde sergilenmiştir. Bu bağlamda, özellikle 1908 yılında Paris’te ortaya çıkışından itibaren, geleneksel sanat normlarını ve algısal kalıpları radikal bir biçimde sorgulayan Kübizm akımı, modern sanatın en etkili hareketlerinden biri olarak öne çıkmıştır. (Günay,A.,2017.S:250)

Kübizm, Avrupa sanat çevresinde geleneksel perspektif kurallarını reddeden ve nesneleri çoklu bakış açılarından ele alarak yeniden yorumlayan bir görsel ifade biçimi sunmuştur. Bu akım, İspanyol sanatçı Pablo Picasso(1881-1973) ve Fransız ressam Georges Braque’ın öncülüğünde biçimlenmiş ve sanat tarihinde benzersiz bir yere sahip olmuştur. Picasso’nun çizgi ve biçim odaklı yaklaşımları, sanat eserlerini birden fazla perspektiften ele alarak adeta parçalanmış bir şekilde yorumlanmasına olanak tanımıştır. Bu durum, modern sanatın yeni bir görsel dil geliştirme sürecine doğrudan katkıda bulunmuştur.

Kübizm ’in ortaya çıkışı, dönemin tarihsel ve kültürel bağlamında da önemli bir kırılmayı temsil eder. Sanayi Devrimi’nin etkisiyle hız kazanan teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, toplumsal yapıyı ve bireylerin dünyayı algılayış biçimini dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, sanatçıların da daha deneysel ve soyut bir ifade arayışına yönelmesine neden olmuştur. XX.yüzyılın başlarındaki bu ortam, Picasso ve Braque gibi sanatçıların, geleneksel sanat anlayışından koparak, yeni ve cesur bir dil arayışı içerisine girmelerine olanak tanımıştır.

Sanat tarihinde, Kübizm ‘in etkisi, yalnızca resim alanıyla sınırlı kalmamış, heykel, mimari, tasarım ve edebiyat gibi birçok farklı disiplini de derinden etkilemiştir. Bu akım, modern sanatın sınırlarını genişleterek, sanatçıların nesnelere ve mekanlara dair algılarını yeni bir estetik çerçevede ifade etmelerine olanak sağlamıştır.



Görsel 9. Jean Dubuffet, “Nez d’Apollo Pap /Apollo Pap’ ın Burnu”, 1953, Collection Scharf-Gerstenberg

Kaynak: Şanlı yaşa,M.,2020

Kübizm, yalnızca görsel sanatlar alanında değil, aynı zamanda felsefi ve düşünsel bir bağlamda da derin bir etki yaratmıştır. Bu bağlamda, Kübizm ‘in sanat tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmesinin temel nedenlerinden biri, sanatın temsiliyet sorununu radikal bir şekilde ele alması ve modern dünyanın dinamiklerini eserlerin dokusuna işaretlemesidir. Kübizm ‘in form anlayışı ve anlam yaratımı, günümüzde de

modern ve çağdaş sanatın temel yapı taşlarından biri olarak değerlendirilmeye devam etmektedir.

Kübizm, XX.yüzyılın sanat paradigmasını kökten değiştiren bir hareket olarak, form ve anlamın yeniden yapılandırılmasında kritik bir rol oynamıştır. Bu akım, geleneksel sanatsal normların ötesine geçerek biçim ve içerik arasındaki sınırları bulanıklaştırmış ve çoklu perspektiflerin dinamik etkileşimini sanatın merkezine yerleştirmiştir. Kübist sanatçılar, nesneleri ve figürleri geometrik bir yapıda çözümleyerek onları zamansal ve mekânsal bir bağlamda yeniden yorumlamışlardır. Bu süreçte Kübizm, görsel algının ötesine geçerek düşünsel bir sanat pratiği haline gelmiştir. Kübist çalışmalar, modern sanatın temel dayanaklarından biri olan anlamın öznel doğasına işaret ederken, izleyiciye eserin anlamını bireysel olarak yorumlama özgürlüğü tanımış ve böylece sanatın demokratikleşmesine katkı sağlamıştır. Kübizm 'in temel özelliklerinden biri, nesnelerin ve figürlerin birden fazla perspektif üzerinden aynı anda ele alınmasını mümkün kılmasıdır. Bu yaklaşım, izleyicilerde yalnızca tek bir perspektiften ziyade, birden çok bakış açısından eseri algılamasına olanak tanımıştır. Bu çoklu perspektif yöntemi, sanat eserlerinde mekan, zaman ve form arasındaki geleneksel sınırlamaları ortadan kaldırmış, sanatı daha soyut ve kavramsal bir düzleme taşımıştır.

Bu sanat akımı, sadece resim sanatıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda heykel, mimari, tasarım ve edebiyat gibi farklı disiplinlerde de etkisini göstermiştir. Özellikle Analitik ve sentetik Kübizm gibi alt dönemler, akımın sanatsal dilini daha da çeşitlendirmiş ve zenginleştirmiştir. Analitik kübizm döneminde sanatçılar, nesneleri parçalayarak farklı açılardan yeniden yapılandırırken, sentetik Kübizm sürecinde kolaj gibi yeni teknikler kullanılarak sanatsal ifadeler geliştirilmiştir.

Sonuç olarak Kübizm, geleneksel sanatın statik yapısını kökten dönüştürerek modern sanatın kavramsal ve görsel çerçevesini yeniden  killendirmi tir. Bu  nc  sanat akımı hem kendi döneminde hem de günümüzde, sanat tarihinin en önemli yenilikçi hareketlerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2010). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bulat, M. (2014). Modern sanatta soyutlama. Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 117- 131.
- Bulat, M. Bulat, S., & Aydın, B. (2014). Form ve kompozisyon. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2(6), 478-488.
- Celbiş, Ü. (2011). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus. A. Artun & E. Aliçavuşoğlu (Ed.), içinde Bauhaus’un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri (s. 169-181). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dağlı, Ş. (2021). Sanatsal Gelişim Sürecinde Pablo Ruiz Picasso ve Kübizm. İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 10(3), 2812-2831. <https://doi.org/10.15869/itobiad.907983>
- Dilmaç, O., & Dilmaç, S. (2023). Yeni görsel algılama teorisi bağlamında modern sanat ve çocuk resimleri arasındaki ilişki. Sanat ve Yorum, (41), 71-81.
- Foumani, AS ve Chahardeh, MB (2024). Renk Elementinin ve Geometrik Şekillerin Evrimine Dayalı Olarak «Orfizim»de Parlak Dairelerin Ortaya Çıkışının Araştırılması.
- Günay, Ayşe. “Kübizm Ve Art Deco Örneğinde 20. Yüzyıl Başlarında Avrupa’da Moda Ve Plastik Sanat İlişkisi”. Art-Sanat, No. 7 (December 2017): 248-64.
- Haşlakoğlu, O. (2015). Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm’in Doğuşu. Mavi Atlas(4), 108-119. <https://doi.org/10.18795/ma.20224>

- Laçınbay, K., & Azılıoğlu, K. (2020). Disiplinlerarası Ve Çok Alanlı Yaklaşımlarda Bir Varlık Göstergesi Olarak Sanat Nesnesi. *Uluslararası Disiplinlerarası Ve Kültürlerarası Sanat*, 5(11), 151-168.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özman, M. (2015). Pablo Picasso'nun Kübizm'e geçiş dönemi: yaşamı ve eserleri (1881-1907) (Master's thesis, Ankara Üniversitesi (Turkey)).
- Şanlı Yaşa, M. (2020). Kübizm'den Video Heykele, Asamblaj Tekniğinin Heykel Sanatındaki Kullanımı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı(YLT), İzmir

CANLANAN NESNELER, DÖNÜŞEN ANLAMLAR: AGNÈS LIMBOS'UN TİYATROSUNDA İLERİ DÖNÜŞÜM ESTETİĞİ

Murat Benan YILDIZ¹

1. GİRİŞ

Sanat, çağın sorunlarına yanıt arayan bir düşünme biçimi olarak yalnızca estetik deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal, ekolojik ve kültürel meselelerle doğrudan ilişki kurar. Son yıllarda çevresel krizlerin derinleşmesiyle birlikte sanatçılar, üretim araçlarını yeniden düşünmeye başlamış ve özellikle *ileri dönüşüm* (upcycling) yaklaşımıyla atık ya da işlevsiz nesnelere sanatsal bir yaşam kazandırmıştır. İleri dönüşüm sanatı, bir nesnenin yalnızca fiziksel biçimini değil, onunla ilişkilenen anlam- ları da dönüştürür; bu yönüyle estetik bir yeniden işlevlendirme süreci olduğu kadar, aynı zamanda politik bir eylemdir. İleri dönüşüm estetiği, yalnızca bir yeniden kullanım pratiği değil; estetik, politik ve kültürel anlam katmanlarıyla derinleşen bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Çevresel kaygılarla başlayan bu yaklaşım, zamanla çağdaş sanatın yeni anlatı biçimlerini içeren yaratıcı bir zemin haline gelmiştir.

Benzer bir dönüşüm, sahne sanatları alanında da gözlemlenmektedir. Özellikle nesne merkezli sanat anlayışı, gündelik eşyaların ve atık nesnelerin hem maddi hem de simgesel potansiyelini sahneye taşır. Özellikle nesne tiyatrosu olarak adlandırılan disiplin, gündelik nesneleri oyuncu, anlatıcı ya da sahne partneri

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Dekorü ve Kostümü Bölümü, murat.yildiz@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5774-8701.

konumuna yükselterek, tiyatronun temsil biçimlerine alternatif anlatı stratejileri sunar. Bu yaklaşımda nesneler, hem malzeme hem de anlatının öznesi olarak işlev görür; izleyici ile sahne arasındaki ilişkiyi kırarak daha doğrudan ve dokunsal bir deneyim önerir.

Bu makalede, nesne tiyatrosunun öncülerinden Belçikalı sanatçı Agnès Limbos'un sanatsal pratiği üzerinden, ileri dönüşüm estetiğinin sahne üzerindeki tezahürleri incelenecektir. Limbos'un kurucusu olduğu Compagnie Gare Centrale, sahneye taşıdığı atık nesnelerle izleyicinin alışkın olduğu estetik ve dramatik kodları ters yüz ederken, nesnelerin geçmişini, taşıdığı hafızayı ve anlatısal potansiyelini açığa çıkarır. Onun tiyatrosu, atığın yalnızca fiziksel bir materyal değil, aynı zamanda politik ve duygusal bir imge olarak değerlendirilebileceği alternatif bir sanat alanı önerir. Bu bağlamda, Limbos'un sahnesi ileri dönüşümün dramatik bir biçimi olarak okunabilir. Makalede izlenecek yapı, sanatçının estetik yaklaşımı ile nesne tiyatrosu ilişkisini kavramsal, görsel ve dramatik düzeylerde ele alacak; ileri dönüşümün tiyatro sanatı içinde nasıl bedenlendiği açıklanacaktır. Limbos'un sahneleme yöntemleri ve nesne ile kurduğu ilişkiler irdelenerek, ileri dönüşüm sanatının tiyatro alanındaki yansımaları tartışılacaktır. Nihayetinde amaç, bu kesişimsel alanın sürdürülebilirlik odaklı çağdaş sanat üretimleri açısından taşıdığı potansiyele dikkat çekmektir.

2. AGNÈS LİMBOS'UN SANAT ANLAYIŞI VE NESNE TİYATROSUNDAKİ YERİ

1952 doğumlu Belçikalı sanatçı Agnès Limbos, 1980'lerden itibaren Avrupa'da gelişen nesne tiyatrosunun öncü figürlerinden biri olarak kabul edilir. 1984 yılında kurduğu Brüksel merkezli Compagnie Gare Centrale topluluğuyla birlikte geliştirdiği sahneleme dili, klasik tiyatronun temsilci yapısını terk

sembolik değerleriyle birlikte sahneye taşınır (Corniquet ve Rhéty, 2011: 133 - 172).

Limbos'un yaklaşımında nesneler, yalnızca kullanıldıkları işlevsel bağlamdan değil, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve toplumsal anlam katmanlarından da beslenir. Appadurai'nin (2006) nesnelerin toplumsal yaşamına dair kuramıyla örtüşen bu anlayış, nesnelere biçimsel değil, anlam odaklı bir dramaturjik işlev yükler. Örneğin, bir sarı taksi figürü New York'a, bir kurt heykelciği ise masalsı korkuya işaret eden kolektif imgeler yaratır. Nesne, sahnede bu bağlamlar aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal çağrışımları harekete geçirir (Corniquet ve Rhéty, 2011: 133 - 172).

Agnès Limbos'un tiyatrosu, Claire Heggen'in beden ve nesne ilişkisini araştıran tiyatrosuna yakın durur. Her iki sanatçı da oyuncunun bedenini nesnenin bir uzantısı değil, onunla eş bir anlatı aracı olarak konumlandırır. Bu yaklaşım, Walter Benjamin'in "şeylerin aurası" kavramı ile de ilişkilidir: Nesneler sahnede geçmişin izlerini taşıyan, ancak şimdiki zamana ait yeni bir bağlamda yeniden var olan figürler haline gelir (Charlet, 2012: 134 - 167). Limbos'un tiyatrosunda, oyuncu ile nesne arasındaki ilişki doğrudan fiziksel ve duygusaldır. Oyuncu, nesneyi yalnızca taşımaz; onunla dönüşen bir özneye dönüşür. Kullanılmış fincanlar, eski bavullar, kırık oyuncaklar ya da boş konserve kutuları; sahnede ironik, trajik ya da şiirsel anlamlara bürünür. Bu anlam dönüşümü, yalnızca formel değil; aynı zamanda etik bir tercihtir. (Limbos ve Mabardi, 2019: 45).

Nesnelerin yaşanmışlığına sadık kalmak, Limbos'un estetik anlayışının merkezindedir. "Her nesne bir hikâye taşır" diyerek bu yaklaşımı sık sık dile getiren sanatçı, tiyatroyu bir tür "nesne arkeolojisi" olarak kurgular. Nesneye müdahalesi hakkında da şunu söyler: "Hiçbir şey yapmıyoruz; ham nesneyi alıyoruz, ona çok az dokunuyoruz, sadece masanın üzerinde

hareket ettiriyoruz.” (Limbo ve Mabardi, 2019: 23). Özellikle "Petites Fables de Table" (Masa Başı Küçük Fabllar) adlı gösterisinde eski mutfak gereçleriyle kurulan sahnelemeler, ev içi alanın gündelikliğini politik bir bağlama taşır. Çatal-tabaklar, paslı çatal-bıçaklar ya da bozulmuş saatler, sahnede toplumsal cinsiyet, sınıf ayrımı ve belleğe dair alegorilere dönüşür. Bu tür örneklerde Limbo’sun tiyatrosu, yalnızca temsilin değil; dönüştürmenin de bir biçimi olarak işler. Onun sahnesinde nesneler, dramatik karakterler kadar etkin rol üstlenir. Bu, izleyicinin gündelik yaşantıdaki objelerle yeniden ilişki kurmasına neden olur. Bu bağlamda, Agnès Limbo’sun tiyatrosu yalnızca nesne ile yapılan bir anlatı değil, nesnenin kendi başına bir anlatıcıya dönüştüğü bir sahneleme biçimidir.(Limbo, 2018) Nesne, oyuncunun jestleri, ses kullanımı ve ritmik yapıyla bütünleşerek canlılığın teatral bir simülasyonuna ihtiyaç duymadan etkili bir karakter hâline gelir. Bu yaklaşım, sahnede bir tür *anti-illüzyonist* estetik yaratır: Canlılık bir yanılsama değil, anlamın kendisi olarak sunulur.

Limbo’sun nesne tiyatrosundaki yeri, aynı zamanda bu sanat biçiminin pedagojik ve politik olanaklarını da genişletmiştir. Sanatçı hem Avrupa’da hem de uluslararası birçok tiyatro festivalinde eğitmen ve yönetmen olarak çalışmış; nesne tiyatrosunun deneysel potansiyelini sahnelemenin ötesine taşıyarak atölye ve eğitim alanlarına da kazandırmıştır. Bu yönüyle Agnès Limbo’sun tiyatrosu, yalnızca estetik değil, aynı zamanda didaktik ve düşünsel bir sahne pratiğidir. Sanatçı, nesne tiyatrosunun evrensel bir dil sunduğunu ve bu dilin hem sanatçılar hem de izleyiciler için anlam üretme ve paylaşma imkânı sağladığını vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, tiyatronun sınırlarını zorlayarak, nesnelerin ve sembollerin gücünü ön plana çıkaran bir sanat pratiği oluşturmuştur.

3. İLERİ DÖNÜŞÜM ESTETİĞİ: ATIGIN ANLAMSAL YOLCULUĞU

Sanat ve sürdürülebilirlik arasındaki ilişki tarihsel olarak çok katmanlı bir simbiyozu ifade eder. belirttiği gibi, sanatın sürdürülebilirlikle simbiyotik ilişkisi çevreye duyarlılık, eşitlikçi sosyal kalkınma ve ekonomik denge gibi alanlarda belirginleşmektedir (Arlı, 2019: 67). Bu karşılıklı etkileşim, sanatın farklı disiplinlerle buluşmasına ve çevresel krizlere yanıt üretmesine olanak tanımıştır. Sürdürülebilirliğin evrensel bir ilke haline gelmesinde Brundtland Raporu’nun (1987) belirleyici rolü olmuştur. Raporda sürdürülebilirlik, “gelecek kuşakların ihtiyaçlarından ödün vermeden bugünkü ihtiyaçların karşılanması” olarak tanımlanır. Bu tanım, sanatçıları uzun vadeli düşünmeye, doğaya zarar vermeyen malzemeleri tercih etmeye ve farkındalık yaratacak yöntemler geliştirmeye yönlendirmiştir (Kagan, 2011: 124 - 126).

1960’lardan itibaren çevresel bozulmanın evrensel boyutlara ulaşmasıyla birlikte sanatçılar, ekolojik krize karşı duyarlılık geliştirmiş ve geleneksel sanat anlayışlarını terk ederek doğayla daha bütünleşik, çevresel duyarlılığı yüksek üretim pratiklerine yönelmiştir (Çınar, 2019: 205). Bu bağlamda sürdürülebilir sanat; ekoloji, sosyal adalet ve demokratik duyarlılık gibi temel ilkelerle örtüşmesi, ekolojik sanatçıların da yalnızca doğayı yüceltmekle kalmayıp, aynı zamanda ekolojik ilişkileri teşhir eden ve yeniden yapılandıran yaratıcı modeller sunmasına neden olmuştur. (Wallen, 2012: 234-242) Bu yönelim yerel ekolojiye doğrudan dönmek gibi bir zorunluluktan ziyade; sürdürülebilirlik, biyolojik çeşitlilik ve yenilenebilir kaynaklara dair duyarlılığın gelişimine katkıda bulunur. (Spaid, 2002: 109-130) Ekolojik sanat, sadece çevresel değil; sosyolojik, kültürel ve politik bağamları da içeren disiplinlerarası bir üretim anlayışı sunar.

Ekolojik sanat; arazi , performans, baskı, fotoğrafçılık, geri dönüşüm ve ileri dönüşüm sanatı gibi çeşitli türleri kapsar. Bu disiplinler, doğal malzeme kullanımı, geçicilik, sürece odaklanma ve belgesel nitelikli üretimleriyle kavramsal sanatla paralellikler taşır (Antmen, 2014: 63). Bu bağlamda, kavramsal sanatın yükselişi, sanatın maddi objeden ziyade fikir temelli bir alana evrilmesini sağlamış; çevre, doğa, atık ve zaman gibi temalar sanatın merkezine yerleşmiştir. Kavramsal sanat, nesneden ziyade düşünceye odaklanarak, sanatın değerini fikrinden alan bir yaklaşım sunar. Bu dönemde sanatçılar, buluntu nesneleri, atıklar, doğal öğeler gibi geleneksel sanat malzemeleri dışındaki öğeleri kullanarak eleştirel bir söylem geliştirmiştir. Bourriaud'nun (2002) tanımladığı ilişkisel estetik yaklaşımı uyarınca, sanat artık nesne üretmekten ziyade yaşam biçimleri ve eylem modelleri önermeye yönelmiştir. Bu nedenle, geri dönüşüm (recycling), yeniden kullanım (reuse) ve ileri dönüşüm (upcycling) gibi çevre temelli stratejiler sanat üretiminde belirleyici hale gelmiştir.

Upcycling, yani ileri dönüşüm; atık malzemelerin tasarım yoluyla daha yüksek estetik veya işlevsel değere dönüştürülmesi sürecidir. Bu kavram, ilk kez 1994'te Reiner Pilz tarafından dile getirilmiş; ardından McDonough ve Braungart'ın "Cradle to Cradle" adlı çalışmasında kavramsal ve sistematik bir çerçeveye oturtulmuştur (McDonough, ve Braungart, 2002/2010: 193). Geri dönüşümün aksine, ileri dönüşüm; malzemenin kimyasal yapısını bozmak yerine onu yeniden bağlamlandırarak dönüştürmeyi ve aynı zamanda dönüşümü, atık bir nesneye estetik değer kazandırma süreci olarak tanımlanır (Earley, 2011). Elden çıkarmanın seri üretim mantığı olduğunu savunan Hawkins: "Nesnelerin seri üretimi ve tüketimi, değiştirilebilirliğin yaygın olarak kabul edilmesine, hatta bundan zevk alınmasına bağlıdır; eski, kırık, modası geçmiş olanı yenisiyle değiştirmek. Seri değiştirme kapasitesi

aynı zamanda kaygısızca atma kapasitesidir.” (Hawkins, 2001: 5-23). İleri dönüşüm tüketim kültürüne karşı etik bir karşı duruş sunar ve elden çıkarılan nesneleri yeni bağlamlarda yeniden işlevselleştirir. (Emgin, 2012:63-71) Bununla birlikte, ileri dönüşüm süreci tasarımın başından itibaren ürünün ömrünü gözetir, modüler ve parçalanabilir yapılarla kurgulanır (Richardson, 2011).

İleri dönüşüm (Upcycling), eskiden çöp olarak bilinen şeylerin yeniden kullanımını içeren 'daha yeşil yaşam' olgusuyla ilgilidir; sürdürülebilir tüketime dayanır ve ana fikir, eski malzemeyi kullanmanın yeni yollarını önererek canlandırmak ve sürecin ana katma değer özelliği olarak özünü bozulmadan tutmaktır. Bu nedenle, ileri dönüşüm aynı zamanda yenilik ve değer yaratmanın yolunu açmak için yeniden değerlendirme ve birleştirme ile de ilgilenir. (McDonough, ve Braungart, 2013: 39). İleri dönüşüm yalnızca bir teknik değil; geçmişle şimdi, eskiyle yeni arasında yaratıcı ilişkiler kuran bir zihniyet biçimidir. Bu anlayış, ürünlere sadece işlev değil, anlatı, deneyim ve kültürel değer de ekler. İleri dönüşüm eski bir şeyden yeni bir şey yaratmaktır, ancak her şeyden önce yeniden icat etme veya rehabilite etme sürecinin hikayesidir. İleri dönüşüm'de geçmiş şimdide gömülüdür ve gelecek zaten buradadır (McDonough, ve Braungart, 2013: 42). İleri dönüşüm estetiği, sadece sürdürülebilir bir üretim modeli değil; aynı zamanda çağdaş sanatın kavramsal, etik ve çevresel dönüşümünü temsil eder. Ekolojik duyarlılık, kültürel eleştiri ve yaratıcı yeniden değerlendirme yoluyla hem nesnelerin hem de değer sistemlerinin dönüşümünü sağlar. Kavramsal sanatın düşünce temelli yapısıyla birleştiğinde, ileri dönüşüm estetiği çağdaş sanatın etik-politik açılımlarına da kapı aralar.

1960'lı yıllarda kavramsal sanat (conceptual art) ve çevreci sanat (ecological art) hareketleriyle birlikte şekillenen bu dönemin estetik yönelimi, tüketim sonrası atıkları yalnızca fiziksel değil, simgesel olarak da yeniden işlevlendirmeyi amaçlamıştır. Bu yönelimin “öznesi” konumundaki “nesne” yalnızca salt malzeme olarak değil, aynı zamanda bir “bellek nesnesine” dönüşür. Sanatçının nesneyle kurduğu bu dönüşüm ilişkisi, nesneyi bir ifade aracı olarak yeniden işlevlendirdiği ölçüde, onunla toplumsal ve duygusal düzeyde de bağ kurar. Sahne sanatlarında bu yaklaşım, nesnenin dramatik bir özneye dönüşmesiyle daha da güçlenir. Bu dönüşüm süreci, yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik bir tercihtir (Corniquet ve Rhéty, 2011: 133 - 172).

1980'li yıllarda estetik ve terminolojik olarak şekillenen nesne tiyatrosu, aynı zamanda güçlü bir toplumsal eleştiriyi de içinde barındırır. Christian Carrignon'a göre bu tiyatro, Çin malı endüstriyel nesnelerin Avrupa pazarını istila ettiği dönemin kültürel bağlamında doğmuştur. Seri üretimin hız kazandığı, nesnelerin işlevlerini yitirip çabucak atıldığı bir çağda, nesne tiyatrosu, bu tüketim mantığına karşı bir karşı duruş biçimi olarak gelişmiştir. Bu tiyatro, “fazla olanla” ya da “hiçbir şeyle” dünyayı büyüleme çabası içinde, atık nesnelere ikinci bir yaşam sunar. Onlara yeni anlamlar kazandırarak işlevsel değerlerinden arındırır ve şiirsel bir çerçeveye taşır (Carrignon, 2013). Özellikle Agnes Limbos'un tiyatrosu da tercih ettiği nesneler bağlamında benzer bir bakış açısına sahiptir: eski teneke kutular, yamulmuş metal parçaları, dikişi sökülmüş kumaşlar, vb. şeyler de tüketim toplumunun unuttuğu ya da dışladığı ama aynı zamanda “yerinden edilmiş” nesnelerdir. (Limbos, ve Mabardi, 2019: 47) Bu seçim, hem israf kültürüne hem de modern hayatın hızla tüketen doğasına karşı bir duruş niteliğindedir. Nesneleri “çöp” statüsünden çıkarıp anlatının merkezine

yerleştirmek, aynı zamanda görünmeyi görünürlük kılma anlamına gelir.

Bu yönüyle Limbos'un tiyatrosu, ileri dönüşüm estetiğini sahnede bir tür "sosyal bellek restorasyonu" olarak işler. Limbos, bu yer değiştirmeyi yalnızca fiziksel bir dönüşüm olarak değil, teatral bir şiirselliğin parçası olarak kurar. Nesne, geçmişinin hayaletini taşıırken, sahnede yeni bir hikâyenin parçası olur. Bu da onu hem maddi hem simgesel düzeyde "dönüşmüş" bir varlık hâline getirir. (Limbos, 2018) Bu tür bir estetik yaklaşım, hazır nesne (ready-made), kolaj ve asamblaj gibi modern sanat teknikleriyle de paralellik gösterir. Tıpkı Rauschenberg'in "combine painting" çalışmalarında olduğu gibi, bu nesneler bir araya geldiklerinde hem fiziksel bir kolaj hem de çok katmanlı bir anlatı oluştururlar. (Rauschenberg, 1997: 155-157) Nesne tiyatrosunda bu kolaj, oyuncunun bedeni ve sesiyle bütünleşerek hareketli bir montaja dönüşürken Limbos'un performanslarında nesneler, geçmişin tanıkları gibi sahneye taşınır. Bir yıpranmış bavul ya da lekeli masa örtüsü, yalnızca bir dekor unsuru değil; karakterin iç dünyasının dışavurumudur. Bu yönüyle nesne tiyatrosu, ileri dönüşüm sanatının anlatı, malzeme ve estetik açısından sahnedeki yansıması olarak okunabilir. Agnès Limbos'un oyunlarında, nesneler yalnızca sahne mekânına yerleştirilen objeler değil; geçmiş ve belleği temsil eden karakterlerdir. Bu anlamıyla onun tiyatrosu, ileri dönüşüm estetiğini yalnızca malzeme üzerinden değil, anlatının özü üzerinden de işler. Limbos, felsefesini özetle şu şekilde açıklar: "Eski bir nesneye baktığımda, sadece işlevini görmüyorum; sanki birinin hafızasına açılan küçük bir kapı gibi. Tiyatro da işte burada başlıyor." (Limbos, 2018)

Günümüzde nesne tiyatrosu gibi disiplinlerde, sahneye taşınan nesneler yalnızca maddi temsiller değil; belleğin, kimliğin ve toplumsal eleştirinin taşıyıcılarına dönüşmektedir. Nesne, izleyicinin kişisel hafızasında çağrışımlar uyandırarak,

anlatının bir parçası olmanın ötesinde bireysel bir duygusal temas alanı yaratır. Böylece ileri dönüşüm estetiği, yalnızca üretim sürecinde değil, izleme deneyiminin kendisinde de etkisini gösterir. Limbos'un tiyatrosu bu anlamda, estetik olduğu kadar deneyimsel bir dönüşüm önerir: Nesneye nasıl baktığımızı, onu nasıl hissettiğimizi ve onunla nasıl ilişki kurduğumuzu sorgulamaya açar. Bu estetik stratejiler, hem çağdaş tiyatro hem de kültürel eleştiri açısından güçlü bir yeniden düşünme imkânı sunar. Nesne tiyatrosu, ileri dönüşüm aracılığıyla yalnızca sahneyi değil, izleyicinin dünyayı algılayış biçimini de dönüştürür.

4. NESNENİN CANLANDIRILMASI: TEATRAL BİÇİM OLARAK DÖNÜŞÜM

Hayal gücü, insanın varoluşunu sürdürebilmesinde kritik bir yetenek olarak kabul edilir; zira üretken ruhun işlevselliği, gerçek dışılığın zayıflığı ile engellenir (Bachelard, 1964: VIII). Bu bağlamda icatlar çoğunlukla hayal gücünün ürünü olarak ortaya çıkar ve bilim kurgu, çizgi roman, sinema, edebiyat ve sahne sanatları gibi çeşitli anlatı mecraları aracılığıyla tanıtılır. Bu mecralarda yalnızca insanlar değil, nesneler de birer anlatı öznesi hâline gelir. Nitekim insanlık tarihi boyunca nesneler, yalnızca araçsal işlevleriyle değil, aynı zamanda anlam üretme kapasiteleriyle, yani anlatıların taşıyıcısı ya da kurucu ögesi olma potansiyelleriyle de var olmuşlardır. Alegorik edebiyatın sembolik göstergeleri, Andersen masallarındaki canlandırılmış nesne karakterler ve modern sanatın simgesel formları, sahnede nesneye tanınan bu meşruiyetin tarihsel öncülleri arasında yer alır. Nesne tiyatrosu da bu hayal gücünün sahnedeki somut yansımalarından biri olarak, post-dramatik tiyatro çatısı altında gelişmiştir (Lehman, 2006: 135).

Nesne tiyatrosu, performatif sanatlar içinde çağdaş bir tür olarak 1970'li yılların sonlarında biçimlenmiş, 1980'li yıllarda ise belirgin bir estetik kimlik kazanarak gelişimini sürdürmüştür. (Martinez, 2013., para. 9) Kavramsal olarak nesne tiyatrosu, sahnede yer alan nesnelerin yalnızca dekoratif veya tamamlayıcı öğeler değil, aynı zamanda anlatının taşıyıcısı ve oyuncunun yaratıcı partneri olarak kullanıldığı bir yaklaşıma işaret eder (Futin, 2004: 16). Geleneksel kukla tiyatrosundan farklı olarak bu türde nesneler, karakterlere bürünerek dramatik aksiyona doğrudan katılır; sahnenin kurulmasından, karakter yaratımına ve hikâye anlatımına kadar pek çok işlev üstlenirler. Bu tiyatro biçimi, nesnelerin sanatçının hayal gücünü ve düşünsel arayışlarını doğrudan aktardığı bir anlatım alanı sunar. Her ne kadar nesneler tiyatroda uzun süredir yer alıyor olsa da, nesne tiyatrosunun ortaya çıkışı, onlara yüklenen anlamın dönüşmesiyle mümkündür. (Ryöppy ve Skouby, 2015: 458-461) Özellikle Christian Carrignon'un tanımıyla, bu tiyatro biçimi, sanatçının kişisel deneyim ve ilişkilerini sahneye taşıdığı bir laboratuvar işlevi görür. Carrignon'un "benim nesne tiyatrom" (mon théâtre d'objet) ifadesinde belirttiği gibi, bu alanın çoğulluğu ve öznel doğası, nesne tiyatrosunu sabit kurallardan uzak, yaratıcı bir araştırma alanı hâline getirir (Carrignon, 2013).

Nesne tiyatrosunun gelişiminde rol oynayan öncü topluluklardan biri olan Le Théâtre Manarf'ın en bilinen gösterilerinden biri olan Intime, kurucusu Jacques Templeraud'un yaklaşımıyla oluşturulan anlatıda karakterlerin temsili oldukça sıra dışıdır: Kırmızı Başlıklı Kız yeşil bir elma, kurt gerçek bir balık kafası ve anne ise haşlanmış bir patates ile temsil edilir. Templeraud, nesneleri yalnızca karakterleri canlandırmak için değil, aynı zamanda alışıldık anlatı kalıplarını parçalamak amacıyla kullanır. Bu yönüyle nesne tiyatrosu, absürtleştirme ve dönüşüm stratejileriyle hem biçimsel hem de

anlamsal yenilikler üretir (Djenane, t.y., para. 3). Bir diğer önemli grup olan Le Vélo Théâtre, Charlot Lemoine ve Tania Castaing'ın öncülüğünde, nesne tiyatrosunu evrensel bir iletişim biçimi olarak kurgular. Onlara göre, nesneler yalnızca anlam taşıyan temsili araçlar değil, aynı zamanda kültürel sınırları aşabilen poetik birer dil unsurudur. Oyuncaklar ya da gerçekliğin minyatürleri gibi özel seçilmiş nesneler, hem oyuncular hem de izleyiciler için sezgisel bir anlam üretme zemini sunar. Bu yaklaşımla geliştirilen performanslarda, gündelik eşyalar, kişisel ve kolektif hafızayı harekete geçiren çağrışımlarla yüklü nesnelere dönüşür (Djenane, t.y., para. 4). Carrignon ve Katy Deville'in kurduğu "Théâtre de Cuisine" gibi öncü gruplar, nesne tiyatrosunun yalnızca biçimsel bir yenilik değil, aynı zamanda bir düşünce biçimi olduğunu vurgularlar. Onlara göre nesne tiyatrosu, gündelik yaşamda yer alan basit nesnelerin - bir oyuncak, bir kutu ya da bir mutfak eşyasının - kişisel enerjiyle dönüştürülmesiyle oluşur. Bu yaklaşım, yalnızca teatral bir yenilik değil, aynı zamanda tüketim toplumunun sıradan nesneleriyle kurulan eleştirel ve şiirsel bir ilişki biçimidir (Martínez, Carrignon: 2013).

Nesne tiyatrosunun düşünsel kökenlerinde, 20. yüzyıl başlarında etkili olan gerçeküstücülük akımının izleri belirgin şekilde hissedilir. André Breton'un 1930'larda nesnelere atfettiği şiirsel işlev, nesne tiyatrosunun özünü oluşturan dönüşüm fikrini beslemiştir. (Browder, 1967: 24) Breton'un, nesnelerin gündelik kullanım değerlerinden arındırılarak düşsel çağrışımlarla yüklenmesini savunduğu bu yaklaşım, tiyatro sahnesinde terkedilmiş nesnelere yeni bir hayat verme pratiğiyle örtüşmektedir. Nesne tiyatrosu, böylece toplumun nesneler üzerindeki tüketim temelli yarasını ihlal eder; kullanılmış ve terk edilmiş nesneleri yeniden sahneye taşıyarak onları poetik bir anlatının parçası hâline getirir (Breton ve Ball, 2023: 67)

Bu anlayışta amaç, nesneyi aşmak değil, onun anlamını dönüştürerek sapmaya uğratmaktır. Örneğin, kırmızı bir kalem kapağının Kırmızı Başlıklı Kız’a dönüşebilmesi, yalnızca biçimsel benzerlikten değil, renk, şekil ve kültürel çağrışımların eşzamanlı olarak harekete geçirilmesinden kaynaklanır. Bu yaklaşım, gerçeküstücülüğün rastlantıya, oyun estetiğine ve bilinç dışına duyduğu ilgiyi sahneye taşır. Öte yandan Marcel Duchamp’ın hazır nesne (readymade) kavramı da nesne tiyatrosunun poetikasını biçimlendiren bir başka referans alanı sunar. Duchamp, gündelik bir nesneyi (örneğin bir pisuarı) anlam bağlamından kopararak sanat nesnesi olarak konumlandığında, nesnenin içerdiği anlam potansiyelini estetik bir sapmayla yeniden tanımlamış olur. Nesne tiyatrosu da benzer biçimde, oyuncunun elinde nesneyi dramatik bir simgeye, bir karaktere veya kavrama dönüştürür. Bu dönüşümde esas olan, nesnenin özünde çağrışımsal gücün açığa çıkarılmasıdır (Duchamp, 1973: 96).

Agnes Limbos’un sahne pratiğinde (de) nesnelerin canlandırılması, dramatik olay örgüsünden çok, anlık çağrışımlar ve fiziksel ilişkiler üzerinden kuruludur. Temsillerindeki anlatı, geleneksel başlangıç-gelişme-sonuç yapısından ziyade, nesnelerle kurulan mikro ilişkilerin toplamından oluşur. Bir sahnede eski bir şişe ile paslı bir makas arasında kurulan ilişki, bir çatışmayı ya da aşk hikâyesini temsil edebilir. Bu temsil düzeyi, nesnelerin biçimsel özellikleri kadar, oyuncunun onlara yüklediği jestsel enerji ile de inşa edilir (Limbos ve Mabardi, 2019: 45). Limbos’un bu yaklaşımı, Gilles Deleuze’ün “bedensiz organlar” kavramını hatırlatır: Nesne, işlevinden koparılıp yeni bir düzlemde anlam üretmeye başlar. Bu durumda nesnenin “canlandırılması”, onun fiziksel olarak canlı görünmesinden çok, anlam düzeyinde bir dirilişi ifade eder. (Mueller, 2016: 51). Nesne, oyuncunun aracılığıyla bir temsil aracı değil, doğrudan bir varlık olarak sahneye katılır. Bu

da nesne tiyatrosunun en çarpıcı yönlerinden biridir: Canlı ile cansız arasındaki sınırın hem estetik hem de düşünsel düzlemde sorgulanması.

Nesne tiyatrosunun temel ilkelerinden biri, sahnede yer alan nesnenin yalnızca simgesel bir varlık değil, aynı zamanda dramatik bir özne olmasıdır. Oyuncu, nesnenin gündelik işlevini askıya alarak ona başka bir varoluş alanı tanımlar. Örneğin; bir saç kurutma makinesi artık saç kurutmaz, sahnede bir ejderhaya ya da sinek yiyici yaratığa dönüşebilir ya da Sofokles'in Electra tragedyasında "bronz kaburgalı" olarak tanımlanan bir çömlek, Electra'nın fiziksel temas anında bebek kardeşi Orestes'i sembolize eden bir yük haline gelir (Mueller, 2016: 20-21). Bu dönüşüm, seyircinin belleğinde hâlihazırda kayıtlı olan anlamları ters yüz ederek nesnenin çağrışımsal potansiyelini açığa çıkarır (Blumenthal, 2005: 34) Burada önemli olan, nesnenin dramatik gücünün yalnızca biçimsel dönüşümden değil, aynı zamanda toplumsal ve kişisel hafıza ile kurduğu ilişkiden kaynaklanmasıdır. Bu süreç, yalnızca nesneyi değil, izleyicinin algısını da dönüştürür: İzleyici, nesneyi sabit bir biçim olarak değil, sürekli değişen, anlam kazanan bir varlık olarak algılar.

Christian Carrignon'a göre sahnedeki nesne, genellikle ev ortamından gelen, bir elin kullanımına uygun, tanınabilir bir objedir. Geçmişin izlerini taşıyan ve kültürel kodlarla yüklenmiş bu nesneler, sahnede dönüştürülmez; zira dönüşüm, onların "rüya benzeri yükünü" kaybetmesine neden olur. Nesne tiyatrosu, bu nedenle bireysel hafıza ile kolektif belleğin kesişiminde yer alan bir anlatım biçimidir (Martínez, C., Carrignon, 2013). Bu noktada nesne tiyatrosunu klasik kuklacılıktan ayıran temel fark, nesneye biçimsel bir hareket kabiliyeti kazandırmak değil, ona anlam yüklemektir. Kuklacılıkla benzerlik taşısa da, nesne tiyatrosu genellikle nesnenin işlevinden kopartılıp yeni bir simgesel bağlamda

değerlendirilmesini içerir. (Blumenthal, 2005: 37) Agnes Limbos, şunu söyler: “Bir çatalın veya patatesin üzerine iki göz yerleştirerek nesne tiyatrosu yarattıklarını düşünen sanatçılar var, ama aslında bir kuklayı canlandırıyorlar, bir nesneyi değil. Biz gerçekten metafor arıyoruz.” (Limbos ve Mabardi, 2019: 45).

Nesne tiyatrosu, yalnızca sahne üzerindeki nesneleri dönüştürmekle kalmaz; özne, nesne ve seyirci arasındaki ilişkileri sorgulayan bir estetik ve felsefi zeminde konumlanır. Kuklacılıktan türeyen bu disiplin, postdramatik yapılarla birleşerek, hem tiyatronun hem de nesnelliğin doğasına dair yeni sorular ortaya koyar.

5. SONUÇ

Çevresel krizlerin sanat üretimini dönüştürdüğü günümüzde ileri dönüşüm pratiği, günümüz sanat anlayışında yalnızca ekolojik duyarlılığı değil, aynı zamanda yeni anlatı biçimlerini de beraberinde getiren çok katmanlı bir yaklaşım sunmaktadır. 1960’lardaki sosyo-kültürel dinamiklerden beslenen ekolojik sanatın fikrîsel çıktlarından biri olan ileri dönüşüm temelli sanat pratikleri ile kavramsal sanat anlayışının estetik ve politik yönelimlerinin örtüşmesi, nesne tiyatrosuna ilişkin bu çalışmanın oluşmasına teorik bir zemin hazırlamıştır. Tüketim sonrası atıkların yeni anlamlar yüklenerek sanatsal bir ifadeye karşılık gelmesi - oluşan bu dönüşüm anlayışı bağlamında - sadece plastik sanatlara değil, sahne sanatlarına da etki etmektedir. Tiyatro sahnesinde yer bulan nesneler, artık yalnızca fonksiyonel öğeler değil, geçmişin tanığı, hafızanın taşıyıcısı ve duygunun aktarıcısı haline gelir. Bu tavır, özellikle nesne tiyatrosu gibi doğrudan nesneyle ilişki kurulan disiplinlerde güçlü bir ifade biçimine dönüşmektedir. Agnès Limbos’un sanatı da, bu dönüşümün en önemli örneklerinden biridir.

Limbos'un tiyatrosunda ileri dönüşüm estetiği, yalnızca kullanılan nesnelerin fiziksel geçmişinde değil, aynı zamanda onların sahnede kurdukları ilişkilerde görünür hâle gelir. Bir nesne, sahneye çıktığında yalnızca kendi biçimini değil, geçmişini ve izleyicide çağrıştırdığı anlamları da beraberinde getirir. Limbos, bu çok katmanlı anlam alanını bilerek sahneye taşır. Onun nesneleri, hem aşınmışlıklarıyla hem de taşıdıkları hafızayla izleyiciyi geçmişe, kayba ya da arzuya dair bir anlatının içine çeker. Böylece, atık nesne bir anlatı nesnesine dönüşür. Limbos'un sahnesi, hazır nesnenin estetikle yeniden birleştiği bir laboratuvardır: burada eski bir ütü bir annenin kaygısını, eğik bir sandalye bir iktidar boşluğunu temsil edebilir. Bu tür dönüşümler, yalnızca nesneye değil; izleyiciye de yansır. Agnès Limbos'un sahneleme yöntemleri, atık nesneleri yalnızca teatral bir araç olarak değil, geçmişin izlerini taşıyan ve yeni anlatılar üretme potansiyeline sahip özneleşmiş varlıklar olarak konumlandırır. Bu bağlamda, ileri dönüşüm ile nesne tiyatrosu arasındaki kesişim noktaları, hem sahne estetiği hem de sanatın ekolojik duyarlılığı açısından yeni bir düşünme imkânı sunmaktadır. Çağdaş tiyatrodaki nesnenin bu yeni konumu, sanatçının yalnızca bir anlatıcı değil, aynı zamanda bir "toplayıcı" olarak yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirir. Limbos'un seçtiği nesneler, tıpkı bir arkeoloğun topraktan çıkardığı kalıntılar gibi geçmişe, hafızaya ve yok sayılanlara dair sessiz bir tanıklık sunar. Bu tanıklık sahnede nesnenin yeniden doğup-dönüşmesiyle ses bulurken; aynı zamanda biçim, hareket ve jest yoluyla da bedenleşir. Agnès Limbos'un sanatsal pratiği aracılığıyla, atık nesnelerin dramatik ve anlatısal birer öğeye dönüştüğü sahneleme yöntemleri irdelenmiş; böylece ileri dönüşümün, tiyatro sanatı içinde hem maddi hem de simgesel düzeyde nasıl bedenlendiği gösterilmiştir. Nesne tiyatrosu, bu bağlamda, gündelik olanın estetikleştirilmesini sağlayan bir araç olmanın ötesine geçerek, sürdürülebilir bir sanat üretiminin hem eleştirel hem de yaratıcı imkânlarını açığa çıkarmaktadır.

Bu çalışma, ileri dönüşüm estetiğini yalnızca malzemenin dönüşümüyle sınırlı olmayan; aksine anlam, hafıza ve temsil düzeyinde etkili olan çok katmanlı bir kavramsal sanat pratiği olarak ele almıştır. Nesne tiyatrosunun, gündelik nesneleri sahne üzerinde hem anlatıcı hem de fail kılarak kurduğu yapısökümcü ilişki, çağdaş tiyatronun postdramatik yönelimleriyle kesişmekte; aynı zamanda sürdürülebilir sanatın etik-politik zeminine eklemlenmektedir. Sonuç olarak, ileri dönüşüm sanatı ile nesne tiyatrosu arasında kurulan bu bağ, yalnızca biçimsel değil; etik, estetik ve anlatsal düzeyde de özgün bir kesişim noktası sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Appadurai, A. (2006). The social life of things. Commodities in cultural perspective, Cambridge, Cambridge University Press.
- Arlı, S. (2019). Sürdürülebilirlik Kapsamında Sanat ve Zanaat. Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi, 9(19), 53-68. doi:10. (2922).8/jiajournal. (2336).3
- Bachelard, G. (1964). The poetics of spaces (M. Jolas, Trans.). The Orion Press, Inc.
- Blumenthal, E. (2005). Puppetry: A World History. New York: Harry N. Abrams.
- Breton,A., & Ball,H. (2023). Surrealism, Dadaism, Musique Concrète: Three Manifestos: With a Special Appendix by Marsden Hartley. USA: Lulu Press, Inc.
- Browder, C. (1967). André Breton, Arbiter of surrealism. Genève: Librairie Droz.
- Carrignon, C. (2011). Le théâtre d'objet : mode d'emploi. *Agôn*, 4, 536–607. <https://doi.org/10.4000/agon.2079>
- Carrignon, C., & Mattéoli, Jean-Luc. (2009), Le théâtre d'objet, À la recherche du Théâtre d'objet. Collection Encyclopédie fragmentée de la marionnette. Vol. 2. Paris: Editions THEMAA
- Charlet, É. (2011). S'embarrasser de l'objet. *Agôn*, 4, 7–35. <https://doi.org/10.4000/agon.2152>
- Corniquet, C., & Rhéty, M. (2011). L'« objet vrai ». Précis des objets dans le théâtre d'objets d'Agnès Limbos, à partir

- de Troubles. *Agôn*, 4, 133–172.
<https://doi.org/10.4000/agon.2077>
- Çınar, S. (2019). Ekolojik Sanat Projelerinde Okyanus Atıklarının Sanatsal Nesnelere Dönüşümü, *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, Cilt 4, Sayı 9, s. 203-215.
- Djenane, L. (t.y.). Le théâtre d'objet: Une tentative de définition. International Puppetry Centre – Digital Culture Classes, 21 Mayıs 2025 tarihinde https://artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=cmspage&pageid=23&id_rubrique=294 adresinden alındı.
- Duchamp, M. (1973). *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Earley, R. (2011). Upcycling Textiles: Adding Value Through Design. KEA's Towards Sustainability in the Fashion and Textiles Industry.
- Emgin, B. (2012). Çöp: Atılanların Geri Dönüşü. *Tasarım Sorunları*, 28(1), 63–71.
- Futin, Anne-Laure. (2004). *Quand L'objet En Mouvement Devient Acteur De La Scène* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre - ENSATT, Lyon (France)
- Hawkins, G. (2001). Plastic Bags: Living with Rubbish. *International Journal of Cultural Studies*, 4(1), 5–23.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.
- Limbos, A. (2015). Le théâtre d'objet (sans s). *Études Théâtrales*, 63–64(2), 161–165.
<https://doi.org/10.3917/etth.063.0161>

- Limbos, A. (2018). Le théâtre d'objet au pays d'Agnès Limbos. Arnika. Erişim adresi: <https://garecentrale.be/wp/wp-content/uploads/2018/12/Interview-Agnes-Limbos-Le-theatre-dobjet-au-pays-dAgnes-Limbos-Arnika.pdf>
- Limbos, A., & Mabardi, V. (2019). Tu l'as trouvé où, ce spectacle?. Paris: Coédition Editions de l'Oeil/Cie Gare Centrale
- Martínez, C. (2013), How to use object theatre, by Christian Carrignon, 07 Haziran 2025 tarihinde <https://www.puppetring.com/2013/02/21/how-to-use-object-theatre-by-christian-carrignon/> adresinden alındı.
- McDonough, W., & Braungart, M. (2002/2010). Cradle to cradle: Remaking the way we make things. New York: North Point Press.
- McDonough, W., & Braungart, M. (2013). The upcycle: Beyond sustainability - designing for abundance. New York: North Point Press.
- Mueller, M. (2016). Objects as actors: Props and the poetics of performances in Greek tragedy. University of Chicago Press.
- Rauschenberg, R. (1997). Robert Rauschenberg: A Retrospective. Solomon R. Guggenheim Museum.
- Richardson, M. (2011). Design for Reuse: Integrating Upcycling into Industrial Design Practice. International Conference on Remanufacturing.
- Ryöppy, M., & Skouby, A. H. (2015). Object Theatre: A Playful Approach to Design. PINC Conference, The Hague, The Netherlands

- Sacha Kagan (2011). "Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity". Bielefeld: transcript Verlag
- Segel, Harold B. Pinocchio's Progeny. Baltimore (MD): Hopkins Univ. Press. (1995).
- Soupault, P., & Breton, A. (2002). You Will Forget Me (İlk basım 1920). In R. L. Breton & P. Soupault (Eds.), The Automatic Message / The Magnetic Fields / You Will Forget Me (pp. 127–131). Atlas Press.
- Spaid, S. (2002). Ecovention: Current Art To Transform Ecologies. Cincinnati, Ohio: Seamless Design And Printing
- Wallen, R. (2012). Ecological Art: A Call For Visionary Intervention In A Time Of Crisis. Leonardo, 45 (3), 234-242.

AKADEMİK PERSPEKTİFTEN

PLASTİK SANATLAR

yaz
yayınları

YAZ Yayınları

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar / AFYONKARAHİSAR

Tel : (0 531) 880 92 99

yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com