



MARDİN
ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ

MARDİN
ARTUKLU
UNIVERSITY

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of
Arts and Humanities

e-ISSN 2687-1890

Year/Yıl 2020, Issue/Sayı 3, February/Şubat

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2020, Issue/Sayı 3, February/Şubat

Sahibi | | Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University
Rektör Prof. Dr. İbrahim ÖZCOŞAR Rector Prof.

Baş Editör | | Editor in Chief

Doç. Dr. Mehmet IŞIK Assoc. Prof

Baş Editör Yardımcıları | | Vice Editors

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU Assist. Prof
Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.
Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.

Sanat Editörü | | Art Editor

Prof. Dr. Ayla KANBUR, Düzce Üniversitesi Prof.

Beşeri Bilimler Editörü | | Editor of Humanities

Prof. Dr. Sedat CERECİ, Mustafa Kemal Üniversitesi Prof.

Türkçe Dil Editörü | | Editor of Turkish Language

Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA, Bitlis Eren Üniversitesi Assist. Prof.

İngilizce Dil Editörü | | Editor of English Language

Dr. Öğr. Üyesi Emrah ÖZDEMİR, Çankırı Karatekin Üniversitesi Assist. Prof.

Fransızca Dil Editörü | | Editor of French Language

Arş. Gör. İlker KAFALI, İstanbul Gelişim Üniversitesi Res. Assist.

Almanca Dil Editörü | | Editor of German Language

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Tasarım ve Mizanpaj | | Design & Layout

Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.

Sekreteryaya ve Ağ Sorumlusu | | Secretariat & Webmaster

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında elektronik ve gerektiğinde basılı olarak yayınlanır. Yayın Kurulu kararı ile ek ve özel sayılar çıkarılabilir. Dergiye Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir.

ARTS: Artuklu Journal of Art and Humanities is an international peer-reviewed journal. The journal is published twice a year, in February and September, electronically and, where necessary, in print. Supplement and special issues can be published by the decision of the Editorial Board. Academic studies in Turkish, English, German and French are accepted.

Yazışma Adresi || Correspondence Address

T.C. Mardin Artuklu Üniversitesi,
Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060

T.R. Mardin Artuklu University,
Central Campus, Faculty of Fine Arts,
Artuklu/Mardin/Turkey, 47060

İletişim || Contact

0090 482 213 40 02 • 0090 482 213 40 04 (f) • arts@artuklu.edu.tr

www.dergipark.org.tr/arts

Editör Kurulu | | Editorial Board

Prof. Dr. Celal Oktay YALIN, Maltepe Üniversitesi Prof.
Prof. Dr. Selma KÖKSAL, Düzce Üniversitesi Prof.
Doç. Dr. Çağrı BULUT, Yaşar Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Yıldız ERSAĞDIÇ, Dokuz Eylül Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ, Ardahan Üniversitesi Assoc. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap HİSARCIKLILAR, Coventry University Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Kutlu GÜRELLİ, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Gulshen SAKHATOVA, Göttingen University Dr. Phil.

Danışma Kurulu | | Advisory Board

Prof. Maria Dolores Notari ABAD, Superior Ceramic School of Alcora Prof.
Prof. Dr. Paul GWYNNE, The American University of Rome Prof.
Prof. Dr. Manuela Maria Fernandes PENAFRIA, University of Beira Interior Prof.
Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Seniha ÜNAY, Hacettepe Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Evrim Özlem KAVCAR, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Dr. Serdar YILMAZ, Düzce Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Dr. Davor DZALTO, The American University of Rome Assoc. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Dilaver BAYINDIR, Dokuz Eylül Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin YEŞİLMEN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Kezban SÖNMEZ, Akdeniz Üniversitesi Assist. Prof.

ARTS, İdealOnline veritabanında ve Academic Resource Index (ResearchBible) ile Asos İndeks indekslerinde taranmakta olup başvuru-hakem-değerlendirme-yayım süreçleri DergiPark üzerinden yürütülmektedir.

ARTS için TR Dizin (ULAKBİM) izleme süreci devam etmektedir.

ARTS has been indexed in the IdealOnline database, Academic Resource Index (ResearchBible), Asos İndeks and application-referee-evaluation-publication processes are carried out through the DergiPark.

The monitoring process of TR Dizin (ULAKBİM) for ARTS is ongoing.



İçindekiler | | Index

A R A Ş T I R M A M A K A L E S İ
R E S E A R C H A R T I C L E**Aysel ALVER**

Dada ve Sürrealizmde
Eleştirel Bir Yöntem Olarak
Oyunsal Retorik

Playful Rhetoric As A
Critical Method in Dada
and Surrealism

10

Deniz C. KOŞAR ve Mehmet YILMAZ

Günümüz Sanatında
Başarı, Ün ve
Bağımsız Sanat

Success, Fame and
Independent Art
in Contemporary Art

25

Rebuar Rezzak İLGE

Küreselleşme ve Güncel Sanat
Sorunlarının Odağında Bir
Sergi: Magiciens de la Terre

An Exhibition in the Focus of
Globalization and Contemporary
Art Issues: Magiciens de la Terre

40

Emrah ÖZDEMİR

Visible and Invisible Borders
around Women: Feminist
Meaning of War and
Migration in Cinema

Kadınları Saran Görünür
ve Görünmeyen Sınırlar:
Sinemada Savaş ve Göçün
Feminist Anlamı

57

Emine KILIÇASLAN

Marka İnşası Bağlamında Türk
Kamu Diplomasisi:
Başbakanlık Kamu Diplomasisi
Koordinatörlüğü ve
Cumhurbaşkanlığı İletişim
Başkanlığı Örnekleri

Turkish Public Diplomacy in the
Context of Brand Building:
Instance of The Prime Ministry
Public Diplomacy Coordination
Office and The Presidency
Directorate of Communications

64**Şirin KOÇAK**

New Approaches in
Contemporary Turkish
Ceramic Art: Installation,
Expression and Concept

Çağdaş Türk Seramik
Sanatında Yeni Yaklaşım
Biçimleri: Yerleştirme,
İfade, Kavram

84**Evrin ÖZESKİCİ**

Ellen Altfest'in Eserlerinde Öne
Çıkan Yaklaşımlar: Temsiliyet
ve Psikolojik Etkiler

Prominent Approaches in Ellen
Altfest's Works: Representation
and Psychological Impacts

99**İlkay Canan OKKALI ve Derya Kılıç SARIKAYA**

Karanlık Suyu Batan Kadın
İmgesi: Ophelia - Toplumsal
Cinsiyet Bağlamında Resim ve
Fotoğraf Sanatında Delilik

Çağdaş Türk Seramik
Sanatında Yeni Yaklaşım
Biçimleri: Yerleştirme,
İfade, Kavram

117

Pelin TAN

“Herkes İçin Ölümsüzlük!”:
Anton Vidokle Filmlerinde
Kozmoz Kavramı

“Immortality for All!”:
The Concept of Cosmos
in Anton Vidokle Films

135

Emrah DOĞAN

*Acı Hayat (1962) ve Kırık
Hayatlar (1965) Filmleri*
Çerçevesinde Kadının Toplumsal
Cinsiyet Kimliğinin İnşası

Building the Gender Identity of
Women within the Framework
of *Acı Hayat (1962) and Kırık
Hayatlar (1965) Films*

149

Editörden

Merhaba...

Sanatın gelişimini takip edip güncelliğini yakalamaya çalışan, sanatın felsefe ve uygulama alanlarında birçok tartışmayı içinde barındıran ARTS üçüncü sayısı ile bir kez daha bu alanla ilgilenen okurlarına fayda sağlamak için çıkıyor... Dergi çalışanlarımıza, editör ve danışma kurulumuza ve nitelikli yazılarını bizimle paylaşan tüm yazarlara değerli emekleri için teşekkür ederiz.

Giderek üzerindeki ilgiyi arttırmaya devam eden ve günümüz dünyasında her geçen an birbirine yaklaşan sanat ve beşeri bilimler alanlarındaki bilgi birikimini yaymayı hedefleyen dergimiz; irdeleyen, özgün ve nitelikli yayınları literatüre kazandırmayı hedeflemektedir. Kültür Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü'nden edinilmiş bir e-ISSN numarasına sahip olan dergimiz, ilk sayısından beri taranmakta olduğu İdealOnline veritabanının yanı sıra bu sayıda Academic Resource Index (ResearchBible) ile Asos İndeks indekslerinin de logolarını sayfasına ekledi. Başvuru – hakem – değerlendirme – yayım süreçleri DergiPark üzerinden yürütülmeye devam eden dergimiz ARTS için TR Dizin'deki (ULAKBİM) izleme aşaması da titizlikle sürdürülmekte.

ARTS'ın üçüncü sayısında birbirinden değerli 10 araştırma makalesini bulacaksınız. İlki; Aysel Alver'in kaleminden çıkan "Dada ve Sürrealizmde Eleştirel Bir Yöntem Olarak Oyunsal Retorik" adlı makale. Alver bu çalışmada 19. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa'da sanat alanında oyunsal bir retorik ile gerçekleştirilen ve eleştirel dil üzerinden değişen temsil anlayışını ve anlatı biçimlerini ele almaktadır.

İkinci çalışmada Deniz C. Koşar ve Mehmet Yılmaz günümüz teknoloji ve sosyal medya ortamından yola çıkarak "Günümüz Sanatında Başarı Ün ve Bağımsız Sanat" adlı araştırmalarıyla bağımsız sanat – sanatçı ne'liğini irdelemiştir.

"Küreselleşme ve Güncel Sanat Sorunlarının Odağında Bir Sergi: Magiciens de la Terre" başlıklı Rebuar Rezzak İlge'nin kaleminden çıkmış üçüncü çalışmada 1989 yılında Paris'te düzenlenen Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri) adlı sergi incelenmiş, serginin küreselleşme ile olan ilişkisi ve ilkeleri küresel sermaye güçleri tarafından belirlenen ekonomik ve kültürel küreselleşme süreçlerinin güncel sanat pratiklerini nasıl etkilediği irdelenmiştir.

Dördüncü ve sinema alanından olan Emrah Özdemir'in makalesi "Visible and Invisible Borders around Women: Feminist Meaning of War and Migration in Cinema" ise Suriye iç savaşından yola çıkarak ulus-devletler arasındaki sınırları geçirgen hale getiren savaş ve göçün kadınların hayatlarını, toplumsal rollerini ve bedenlerini çevreleyen sınırlarını ve kadınlara yönelik ataerkil sosyal bakış açılarını nasıl değiştirdiğini anlatmaktadır.

Emine Kılıçaslan'ın iletişim alanında yazdığı "Marka İnşası Bağlamında Türk Kamu Diplomasisi: Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü ve Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Örnekleri" başlıklı araştırma makalesi, günümüzde devletlerin kamu diplomasisine bakışını ve Türkiye Cumhuriyeti'nin markalaşmasının önemini irdemiş, ayrıca Türk kamu diplomasisinin markalaşma sürecinin analizini, kapatılan

Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü ile Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı'nın karşılaştırılması ile incelemiştir.

Şirin Koçak'ın kaleminden dökülen altıncı ve "New Approaches in Contemporary Turkish Ceramic Art: Installation, Expression and Concept" başlıklı çalışmada anahtar kavramlar üzerine uygulama yapan Çağdaş Türk Seramik sanatçılarının eserlerine yer verilmiş, sanatçıların eserleri üzerinden analizler yapılmıştır.

"Ellen Altfest'in Eserlerinde Öne Çıkan Yaklaşımlar: Temsiliyet ve Psikolojik Etkiler" başlıklı Evrim Özeskici araştırmasında ise Ellen Altfest'in eserleri incelenmiş, Altfest'in eserlerindeki detaylandırmaların ve hiperrealist aktarımların nasıl geliştiği araştırılmıştır. Altfest ve benzer üslup kullanan diğer sanatçılar karşılaştırılmış, eserlerindeki temsil olgusunun altında yatan gerçekler irdelenmiştir.

İlkay Canan Okkalı ve Derya Kılıç Sarıkaya'nın ortaklığında yapılmış "Karanlık Suya Batan Kadın İmgesi: Ophelia - Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Resim ve Fotoğraf Sanatında Delili" başlıklı makalede, Batı düşünce tarihinde ve sanatında delilik ile kadın arasındaki ilişkiye, Shakespeare'in Ophelia'sından yola çıkarak deliliğin kadınlık durumu ile neden ve nasıl ilişkilendirildiğine, Ophelia'nın resme ve fotoğrafa aktarılmasında sanatçıların yaklaşımlarına ve feminist kuramcılarının argümanlarına bakılmıştır.

Pelin Tan'ın hazırladığı dokuzuncu makale olan "'Herkes İçin Ölümsüzlük!': Anton Vidokle Filmlerinde Kozmoz Kavramı"nda kısa film yönetmeni Vidokle'nin "Kosmos" üçlemesi temelinde hem gelecek toplumsallık tahayyülleri hem de günümüz evrenindeki insan-dışı varlıklar, teknolojik distopyalar, tüketim ve sanatın geleceği gibi konulara odaklanmaktadır.

Son makale olan ve Emrah Doğan tarafından hazırlanan "Acı Hayat (1962) ve Kırık Hayatlar (1965) Filmleri Çerçevesinde Kadının Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşası" 1960'lı yıllarda melodram ağırlıklı filmlerde kadının toplumsal cinsiyet kimliğinin nasıl inşa edildiğini örneklem nezdinde eleştirel niteliksel film analizi tekniğiyle sorgulamaktadır.

ARTS'in bir sonraki sayısında görüşmek umuduyla...

Doç. Dr. Mehmet IŞIK
Baş Editör

Dada ve Sürrealizmde Eleştirel Bir Yöntem Olarak Oyunsal Retorik

Geliş Tarihi/Received: 13.01.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 11.02.2020

Arş. Gör. Dr. Aysel ALVER
Mardin Artuklu Üniversitesi
GSF, Heykel Bölümü
ayselalver@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-4163-1074

ÖZ

Bu çalışmada 19. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa'da sanat alanında oynasal bir retorik ile gerçekleştirilen eleştirel dil üzerinden değişen temsil anlayışı ve anlatı biçimleri ele alınmıştır. 20. yüzyıl Avangard sanat hareketleri tarafından ortaya konan bu eleştirel yaklaşımlar burada, özellikle sürece öncülük eden Dada ve Sürrealizm akımlarına ait bazı sanat pratikleri üzerinden örneklendirilerek tartışılmıştır. Sanat alanında biçim ve içerik bağlamında radikal değişimlere neden olan bu eleştirel tutumlar aynı zamanda dilbilim ve göstergebilim alanında ortaya konan tartışmalar kapsamında ele alınmıştır. Avangard sanat hareketlerinin geleneksel anlatı ve temsil biçimlerini eleştirmek amacıyla ortaya koydukları bu eleştirel retoriğe göre dilsel yapının merkezine ironik ve oynasal bir anlatı yöntemi konulduğu belirtilmiştir. Göstergeler arası özgür bir montaj fikrine dayandırılan bu anlatı yöntemi ise metafor kullanımında özgür bir ilişkisellik ve özdeşlik fikrine dayandırılarak gerçekleştirildiği belirtilmiştir. Öte yandan bu çalışmada, Post-yapısalcı anlayışın Yapı-sökümcü yaklaşımının bir parçası olarak geliştiği belirtilen bu eleştirel retoriğin aynı zamanda Postmodern sanat anlayışına da kaynaklık ettiği belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: sanat, retorik, oynasal, metafor, montaj, kolaj

Alver, A. (2020). Dada ve Sürrealizmde Eleştirel Bir Yöntem Olarak Oynasal Retorik. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, ss. 10-24.

Playful Rhetoric As A Critical Method in Dada And Surrealism

ABSTRACT

In this study, the playful rhetoric which was put forward as a critical method in the area of art in Europe as of the late 19th century has been addressed. This rhetoric which was developed by Avant-garde art movements of the 20th century has been discussed via examples particularly on the basis of certain art practices appertaining to Dada and Surrealism movements which spearheaded the process. These critical attitudes which gave rise to radical changes in terms of style and content in the area of art have been analyzed also in the context of discussions set forth in the field of linguistics and semiotics. It has been stated that an ironic and playful narration method was placed at the hearth of linguistic structure as per this critical rhetoric which was proposed by Avant-garde art movements in order to criticize conventional styles of narration and representation. It has been suggested that this narration method which was predicated on the idea of a free intersemiotic montage was executed on the basis of relationality and identity notions which gave freedom to use metaphors. On the other hand, in this study, it has been asserted that this critical rhetoric which was alleged to be building up as part of the Deconstructivist approach of Post-structuralist understanding also gave birth to Post-modern art understanding.

Keywords: art, rhetoric, playful, metaphor, montage, collage

GİRİŞ¹

Sanatçılar, tarih boyunca buldukları dönemin güncel konu ve kavramları etrafında üretimlerde bulunmuşlardır. Bu ortak yönelim, sanatçıların her dönem benzer ifade ve temsil biçimleri geliştirebilmelerine de olanak sağlamıştır. Sanat alanında ortaya konan pratiklerin özellikle bazı dönemler kimi sosyal formasyonlara özgü ideolojik ve kurumsal mercilerin himayesinde şekillendirildiği bilinmektedir. Örneğin Ortaçağda dinin hizmetinde olan sanat, 20. yüzyıla gelindiğinde küresel kapitalist sistemin ekonomi-politiğinin bir parçası haline gelerek, kimi ideolojileri yaygınlaştırmak için kullanılan etkili bir araca dönüşmüştür. Dolayısıyla tarihsel olarak değerlendirildiğinde, insanın duygu ve duyarlılıklarının kapsayıcı bir edimi olarak sanatla siyaset ontolojik anlamda her zaman farklı düzeylerde bir etkileşim içerisinde olmuşlardır. Hatta bazı dönemler siyasetin doğrudan sanatın konusu haline geldiği veya sanat pratiğinin kendisinin siyasi bir eylem biçimine dönüştürüldüğü örneklerle de rastlanır. Dolayısıyla, sanat pratiğinin politik anlamda bir söylemi içerisinde barındırıyor oluşu, toplumsallaşmasının bir gereğidir; tıpkı felsefede de olduğu gibi.

Adorno, sanatın politik bir bağlama sahip olmasının onu doğrudan toplumsal süreçlere müdahale eden bir eyleme dönüştürmediğini belirtir. Adorno, sanatı toplumsal gerçekliğin içinde sınırlı bir bölgede gerçek değerlere sahip örnek bir alan olarak tarif eder. Böylece toplum gerçeğine doğrudan müdahale etmeyerek, varlık alanını toplumsal gerçekliğin tümüyle dışında belirleyen bir model düşüncesine dayandığını belirtir (aktaran Dellaloğlu, 1995 s. 50-51).

20. yüzyıl Avangard Batı sanat hareketleri toplumsal bir muhalefetin parçası olarak eleştirel bir tutum etrafında bir araya gelen şair, yazar, tiyatroc ve sanatçılardan oluşan kolektif yapılardan oluşmaktaydı. Toplumsal süreçlerin parçası olarak ortaya çıkan bu sanat hareketleri, anlatılarını politik bir söyleme dayandırarak, söylemin kendisini öne çıkaran bir yönelim içerisine girmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında dünyada değişen ekonomik dengeler ve ortaya çıkan yeni ulus devlet yapıları ile yeni pazar alanlarının oluşması, beraberinde yeni siyasi rejimlerin, toplumsal hareketlerin belirginleşmesini ve İkinci Dünya Savaşı koşullarını oluşturmuştur. Birinci

¹ Bu makale Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalında Prof. Turhan Çetin danışmanlığında yürütülen "Sanatta Oyunsallık ve Kurgu" başlıklı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu'ndan üretilmiştir.

Dünya Savaşı sonrasında yükselen koloniyel hareketler, derinleşen sınıf ayrılıkları ve sanatın Avrupa'da burjuva sınıfının tekelinde belirli kurumlara hapsedilip bir yatırım aracına dönüşerek metalaşması, dönem sanatçılarının tepkisine yol açmıştır. Sanatçılar, bilimsel-diyalektik tarih anlayışı ekseninde ortaya çıkan toplumsal muhalefetin bir parçası olarak politik söylem ve fikirler etrafında bir araya gelerek, kolektif sanat hareketleri kurmuşlardır. Sanat nesnesinin metalaşması ve fetişleşmesine karşı çıkan bu hareketler arasında ilk tepki, bilindiği gibi bir grup şair ve sanatçıdan oluşan Dada hareketinden gelmiştir. Dada hareketinin savaşa ve piyasa anlayışına dair ortaya koyduğu eleştiriler aynı zamanda Modern dönem sanat anlayışının içerik ve biçim diline de yöneliktir. Söz konusu bu eleştirel dil üzerinden üretilen sanat çalışmalarında görülen retorik değişimi ise özünde metafor kullanımındaki değişime dayanmaktadır. Bu değişim, sanat pratiğinde *-miş* gibi yapma edimi üzerinden kurulan dile dayalı yeni bir gerçeklik kavrayışıyla ortaya konmuştur. Ancak bu türden bir anlatı biçimi aynı zamanda sanatın *ne'liği* tartışmalarıyla birlikte devam etmiştir. Bu bağlamda büyük bir dönüşüm yaratan ilk radikal çıkışlar ise bu yeni eleştirel retoriğe dayalı ironik ifade biçimlerinden oluşan sanat pratikleriyle gerçekleştirilmiştir. Sanatın nesnel gündelik gerçeklikle arasındaki mesafeyi de ortadan kaldırmaya yönelik ortaya konan bu eleştirel yaklaşımlar ve yürütülen tartışmalar öte yandan sanatın izleyici ve mekânla ilişkisinde de daha dinamik ve etkileşimli yeni bir süreci başlatmıştır. Tüm bu gelişmelerin yanısıra dönemin Avangard sanat hareketlerinin toplumsal süreçlerle de daha yakından ilgilenmesi bir tesadüf değildir.

İnsan aklını, gerçekliğin ve doğal olanın ötesinde arayan Dadacılar, dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen rasyonel aklın karşısında denetimsiz bir akıldışılıkla savunmuşlardır. Teatral bir mizansenle sahneledikleri performansları, politik bir bağlama sahip sert eleştiri anlayışlarıyla Dadacıların itirazı, özünde insan ve ürünlerinin şeyleştirilmesine yönelik, sanat ve edebiyat cephesinden gösterilen bir tepkidir. Dolayısıyla bu noktada ideolojik anlamda belirli bir konjonktüre dayalı bir yönelim söz konusudur. Bu anlayışa göre diyalektik-bilimsel bir gerçeklik üzerinden yorumlanan tarihin birer öznesi olarak tanımlanan bireyin -sanatçının ve izleyicinin- yeniden doğuşu ilan edilmektedir. Yani var olan gerçekliğe karşı sanat alanından ortaya konan gerçek bir eylemselliğe işaret edilmektedir. Bu anlayış ise tarihsel bir figür olarak kavranan özne fikriyle birleşmektedir. Burada ortaya konan itiraz ise özünde, toplumsal şeyleşmeye karşıdır.

Ayrıca, Dada hareketinin sanata getirdiği eleştiriyile biçim, malzeme, içerik ve dil açısından meydana getirdiği yenilik, 1940'lı yıllarda eleştirel bir dilden öte, Postmodern dönemin sanat anlayışına özgü doğal bir retorik haline gelmiştir.

Eleştirel Dillin Oyunsallığı ve Sanatta Değişen Retorik

Platon'un gerçeğe ulaşmada engel olarak gördüğü retoriğe dayalı anlatı biçimini Aristoteles yeniden yorumlayarak, sadece ikna etmek için her yola başvurmak olarak değil, her konuda ikna etmede kullanılmak üzere içeriği değerlendirme becerisi olarak ele almıştır. Retoriği *hatip*, *konu* ve *muhatap* olmak üzere üç temel unsur üzerinden ele alan Aristoteles, Platon'un tersine hitabın gücünü argümanlarına dayandırarak, retoriğin mantık/diyalektik ve felsefe arasında kesin bağlar kuran bir noktada durduğuna dikkat çeker (Altınörs, 2011).

Sanat alanında metafor kullanımının bir parçası olan retorik, öte yandan sanata ir-reel bir değer kazandıran temel bir unsur olup, aynı zamanda kavramsal bağlamın inşası bakımından da önemli bir role sahiptir. Anlamın maddi bir taşıyıcısı olarak sanat nesnesi bir anlatıya sahip olmasıyla dille de doğrudan bir ilişki içindedir. Ancak gündelik doğal dilin ontolojisinden farklı bir ontolojik karaktere sahip olan bu dil, göstergelerarası dolayimler ve özdeşlik ilişkilerine dayandırılmaktadır.

Her tasvir edilen şeyin varlığı aştığını belirten Tunalı, sanat eserini, yani estetik objeyi tabiattan ve reel objeden ayırarak, temsilin varlık alanına işaret eder. Bu ayrımı sanat eserine sanatçı tarafından yüklenen bir ifadenin ve anlamının olmasına bağlamaktadır. Burada estetik varlığın, bir yanıyla gerçeğe dayanan reel bir obje olduğuna, diğer yanıyla da kendisine atfedilen değerlerle bir anlam varlığı olduğuna işaret edilmektedir (aktarımıyla Altınörs, 2011).

Doğal dil ile sanat arasındaki metafizsel ve anlamsal ilişkinin ötesinde, özellikle 20. yüzyılın başından itibaren yazı dilinin görsel bir imge olarak sanat alanında sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Sanat alanında farklı nedenlerle ve farklı biçimlerde kullanılan yazı dilinin özellikle Kübizm'le birlikte, kolaj ve asamblaj tekniği içerisinde kullanıldığı ilk örneklerden, 1960'lı yıllardan itibaren kavramsal sanat anlayışı içerisinde bir çok sanat hareketi tarafından da yaygın bir biçimde kullanıldığı bilinmektedir.

Tunalı, *montaj sanatı* olarak adlandırdığı bu süreci şu şekilde tarif etmektedir. 20. yüzyılın ortalarında dil alanındaki tartışmalar ve sanat alanında değişen anlatı yapıları, ikonografik veya optik betimleyici anlatımlarının yerine, içerik ile biçim arasında farklı bağlamların kurulduğu göstergelere dayanan temsil anlayışları ve anlatı biçimleri almıştır. Bu dönemle birlikte Tunalı'nın da belirttiği gibi tasvir sanatı mantığı önemini yitirmiş ve nesne kendi görüntüsünün yerini almıştır (2015, s. 131). Asamblaj tekniğiyle hazır nesnelere gerçekleştirilen enstalasyonlardan oluşan bu yeni anlatı biçimini "*montaj*" sanatı olarak adlandırılan Tunalı, bu anlayışa yeni göre tasvire dayalı anlatının ise yalancılık olarak sayıldığını ifade etmektedir (2015, s. 132).

Birinci Dünya Savaşı'nda sanata inancını kaybeden bir grup şair ve sanatçı tarafından İsviçre'de kurulan Dada hareketi, burjuva entelektüellerinin tekelinde olduğunu belirttikleri Modern dönem sanatını eleştirmişlerdir. Bu sanat anlayışının yalnızca belirli bir sınıfın ideolojik anlayışının bir parçası olduğunu ve bu sınıfın düşünce biçimiyle hareket ettiğini ifade eden Dadacılar, bu anlayışın gerçeklikle ve hayatla bir ilgisi olmadığını iddia ederler. Sanatın anlamını kaybettiğini belirterek yaptıkları şiir dinletileri ve sergiler gibi etkinliklerle, sanat karşıtı bir söylem ortaya koyarak, radikal ve ironik bir eleştirel dil kullanmışlardır.

Öte yandan tiyatronun önemine vurgu yapan avangart sanat hareketleri, bu türden bir gösterinin izleyici üzerindeki dönüştürücü gücüne işaret etmişlerdir. Özellikle Dada hareketi Kabare Voltaire'de, sanatı performatif bir dille sahneye çıkararak teatralleştirmiş ve bir tür gösteriye dönüştürmüştür. Böylece Dada hareketi Kübizm'den devraldığı kolaj ve asamblaj teknikleriyle retinal olana yönelik ortaya konan oyunsal dili sahneye taşıyarak ve performatif bir yaklaşımla bir tür gösteriye dönüştürerek, özünde sanat nesnesinin bağlamını ve anlamını genişletmiştir.

Dada'yı bir dünya kabaresi olarak tanımlayan Huelsenbeck, dünyanın da bir Dada kabaresi olduğunu ifade eder. Huelsenbeck bu ifadesiyle izleyicinin teatrelleşen bu sanat gösterilerinin parçası olduğuna dikkat çeker. Dada Manifestosunun 1916'da şiirler, danslar, kostüm ve resimlerle sahnelenmesi onu bir tür gösteriye dönüştürerek öte yandan manifesto sözcüğünü de bir yanılla eylemleştirilmiş olmasıyla önemli bir başka noktada durmaktadır (e-skop).

Modern dönemin ideal-büyük sanat anlatılarına karşı sanata, çocuksu bir tazelik ve yenilikle yaklaşmayı öneren Dada Hareketi, ritmik tekrarlardan oluşan, şiirsel, ironik ve kalıcı olmayan çalışmalarla tepkilerini göstermişlerdir. Kolaj ve asamblaj tekniği ile hazır nesne kullanımına başvuran Dadacılar özellikle sanat alanında hazır-nesnenin kullanımıyla hem sanat nesnesinin tanımını değiştirmişler, hem de gündelik hayat ile sanat arasındaki uçurumu kaldırarak izleyicinin konumlanışına da müdahale etmişlerdir.

Sanatı belirli bir sınıfın tekelindeki kurumsal temsiliyet alanlarının dışına taşıyarak gündelik hayatın bir parçası haline getirmek amacıyla çalışmalarında gündelik hayata ait hazır nesnelere kullanan Dadacılar böylece sanat nesnesinin fetişleştirilmesine yönelik bir eleştiriyi de ortaya koymaktadırlar. Öte yandan geçicilik duygusu üzerinden oluşturulan bu sanat pratikleriyle sanat nesnesi de yeniden tanımlanmaya başlanmıştır. Gündelik hayata ait nesnelerin sanat alanına taşınması, aynı zamanda bu sıradan nesnenin kavramsal bir bağlamla kavuşmasına da işaret etmektedir. Bu durum tıpkı oyunda olduğu gibi, gündelik nesnenin sahip olduğu sıradışılığın keşfini de mümkün kılmıştır. Bu süreçte izleyici de dinamik bir zihinsel katılım ve eleştirel bir yönelim içerisine girebilmiştir.

Gündelik, endüstriyel veya doğadan bir nesnenin bağlamının değiştirilmesiyle başlayan imge üretiminin, sanat pratiğinde *oyunun başladığı an* olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle izleyici ile sanat nesnesi arasında yeni bir ilişki biçiminin gelişmesini de beraberinde getiren bu yeni süreç, zihinsel bağlamda interaktif bir katılımı da ortaya çıkarmaktadır. İzleyici gündelik gerçekliğe ait olan bilindik bir nesneyi yeni bir bağlamda, sanat olanın alanı içerisinde okumaya ve yorumlamaya başlamıştır. Dolayısıyla hem izleyici hem de sanatçı, tıpkı oyundaki gibi, gündelik gerçekliğe ait olan söz konusu nesneyi ona yüklenen rol doğrultusunda ele almak konusunda hemfikirdirler. Bu, özünde sanatın kendi içinde de, sanat alanına özgü bilindik normlara yönelik de bir tür yeni bir varlık düzlemine işaret etmektedir. Bu varlık düzlemi gösteren ile gösterilen arasında kurulan ilişkinin biçiminde, yani retorikte gizlidir. Hazır nesne ile başlayan bu süreç tıpkı bir tahta parçasını oyuncak bir bebek olarak gören bir çocuğun, tahta parçası ile oyuncak bebek düşüncesi arasında kurduğu ilişkinin keştiği noktada başlattığı oyun fikri gibidir. Burada gösteren ile gösterilen arasında oluşturulan kesişim alanı, içkin ve heteroitik (düşsel ve kozmik) bir

uzamsal alana işaret etmektedir. Tristan Tazara'nın bir protesto ve yıkıcı bir eylem olarak tanımladığı Dada hareketi, mantığın yerle bir edilişi ve özgürlük olarak tarif edilmektedir. "Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir" (Antmen, 2008, s. 122).

Kolaj ve asemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin 'primitif' ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavrıdır. Dada'yı diğer akımlardan ayıran da esas olarak bu özelliğidir. Kolajı Kübizmle, Doğaçlama performansları Fütürizmle, ket vurulmamış doğrudan ifadeye yönelik ilgiyi Dışavurumculuk'la ilişkilendirmek mümkündür ama bu akımların hiçbirinde Dada'nın radikal sanat karşıtlığı yoktur. "Ben" diyen Dışavurumculuk'lara karşı "Biz" diyen, çünkü kolektif bir bilinç oluşturmak isteyen Dadacıların bu "biz"inde ortak bir üslup değil, ortak bir ruh hali vardır. (Antmen, 2008, s. 124)

Antmen'in aktarımla, Dada'nın sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi olan *anti-sanat* terimini ilk olarak Marcel Duchamp kullanmıştır (Antmen, 2008, s. 124). Antmen, Duchamp'ın sanata getirdiği en büyük yenilik olarak, sanatın alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek, estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulayarak, salt retinal hazzı reddedip, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden, bir düşünme eylemine dönüştürmüş olmasını göstermektedir (2008, s. 124-125). Antmen, 1913 yılından itibaren *Bisiklet Tekerleği* ile (Görsel 1) başlayan, *Şişelik* ve 20. yüzyılın en çok tartışılan *Çeşme* (Görsel 2) gibi çalışmalarını devam ederek, Duchamp'ın, Kübist kolaj geleneğini devam ettirdiğini ifade etmektedir. Antmen'in yorumuyla Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Antmen'in aktarımla, Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, sanatta hazır-nesne kullanımıyla nesnenin bir tür kaygı nesnesine dönüştürüldüğünü belirtmektedir (Rosenberg 'den aktaran Antmen, 2008, s. 124-125).



Görsel 1. Marcel Duchamp, "Roue de Bicyclette" (Bisiklet Tekerleği), 1914, asamblaj
129,5x63,5x41,9 cm, bit.ly/340784h



Görsel 2. Marcel Duchamp, "Fontaine" (Çeşme), 1917, hazır nesne, 1917, 61x36x48 cm, bit.
ly/2DYQCa9

Aynı yıllarda Sürrealistlerin Paris'te çıkardığı bir derginin önsözünde, insana tüm özgürlük haklarını sadece rüyaların tanıdığı beyan edilerek, rüyaların gündelik gerçekliğin telafisi ya da ondan kaçış olmanın ötesinde, zihni farklı bir gerçeklik

yaratması için özgür bırakmanın yolunu açıyor olduğuna işaret edilir. André Breton tarafından kişinin düşüncelerinin en saf halindeki otomatizmi olarak nitelendirilen Sürrealizm kelimesini, usa vurulmayan, hızlı, apansız, hatta fevri yaratıcılığın; rastlantıya yer açan oyunculuğun; rüya âleminde ve bilinç dışından beslenen, aklın hükmünü sarsan, arzuyu egemen kılan yeni bir gerçekliğin peşinde olmak olarak tarif edilmektedir (Artun, 2014, s. 11-12).

Nesnelerin yalnızca imgeleri ya da temsilleri değil, kendileri de sürrealist duyarlılıkta karşılık buluyordu. Başta Duchamp'ın hazır- nesnesi olmak üzere, Sürrealistlerin Dada'dan devraldıkları bir başka usül de, geleneksel sanat kategorileri dışında kalan bulunmuş nesnelere asambrajlar, 'heykeller' oluşturmaktır. Sürrealistler gündelik hayatta kullanılan sıradan nesnelereki sıradışılığı keşfettiler (Artun, 2014, s. 15).

Bu dönemden itibaren gerçekleştirmiş çalışmalarda dikkat çeken bir başka unsur ise Kübizm ve Dada'dan sonra dilsel öğelere resimsel bir dil bağlamı içerisinde, imgesel bir kolaj yöntemiyle yer verilmiş olmasıdır. 20. yüzyılın ortalarında gerçekleştirilen dilbilimsel çalışmalardan etkilenen bazı sürrealist sanatçılar ve Sanat ve Dil Grubu gibi kimi sanat hareketleri, metin dilini görsel bir imge olarak anlamı ve düşünceyi güçlendirmek için kullanmışlardır. Bu bağlamda özellikle yaşadığı dönemde Saussure ve Wittgenstein gibi dil alanında çalışmalar gerçekleştirmiş olan düşünürlerden etkilenen René Magritte de sanatın bir iletişim aracı olduğu düşüncesini benimseyenlerdendir. Bu düşüncesinden hareketle çalışmalar gerçekleştiren *doğalcı Sürrealist* bir sanatçı olarak tarif edilen Magritte (Norbert, 2004, s. 181), 1930 tarihli *İmgelerin İhaneti* adlı serisinde görsel gösterge ile metinsel dili bir arada kullanmıştır. Çalışmasında sözcük, sözcüğün temsil ettiği kavram ve obje arasındaki ilişkiyi, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki bağlamında ele aldığı bir tartışmayla, temsil ve gerçeklik ilişkisini üç ayrı biçim üzerinden irdelemiştir: Objeler, onların görsel temsilleri ve dilsel temsilleri arasındaki ilişkidir. Magritte bu tartışmayı özünde kavramlar ve onların gösterenleri arasındaki ilişkide, gösterebilimsel bir tartışma kapsamında yürütmüştür. 1929'da gerçekleştirdiği *Sözcüklerin Kullanışı* isimli bu çalışmasında görülen gerçekçi bir pipo imgesi üzerine yazılmış olan *Ceci n'est pas une pipe* yani *Bu bir pipo değildir* (Görsel 3) ifadesi ile göstergenin kendisi ve ifadesi arasında bir gerilim yaratarak oyunsal bir dille eleştirel bir tavır ortaya koymaktadır.

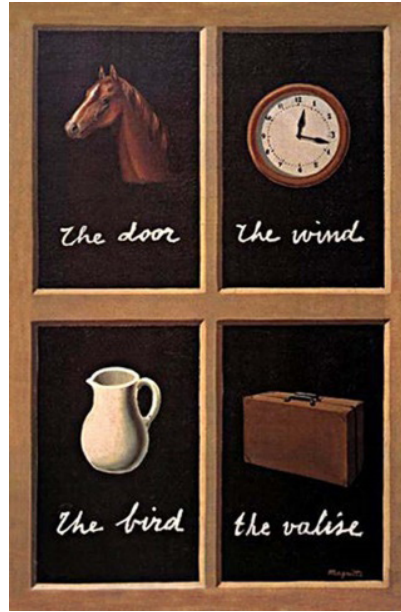


Görsel 3. René Magritte, "La Trahison des Images - Ceci N'est Pas Une Pipe" (İmgelerin İhaneti – Bu Bir Pipo Değildir), tuval üzerine yağlı boya, 1928-29, 64,5x94 cm, Los Angeles County Sanat Müzesi, bit.ly/2Lvm1Fp

Magritte, göstergeyi oluşturan unsurlar arasındaki ilişkinin heteroklit yapısına yani, kültürel ve toplumsal süreçlere bağlı, rastlantısal, keyfi uzlaşım salınlara dayalı olduğu görüşünü destekler. Bu heteroklit yapı aynı zamanda oyun dilinin de temel davranışsal yapısının bir özelliğidir. Öte yandan Lynton'un aktarımına göre Magritte'in bu resminde, aynı zamanda üzerinde yazılan notla değillendiği görsel imge, gerçek bir pipodansa pipo imgesinin çok daha gerçek olduğu önermesini ortaya koymaktadır (2004, s. 181). "Temsiller köklerini, anlamlarını aldıkları bir dünya içine salmazlar; kendilerine özgü olan ve iç sınırları anlam yerine geçen bir mekâna doğru kendiliklerinden açılırlar. Ve dil burada, temsilin kendiliğinden oluşturduğu açıklıktadır" (Foucault, 2015, s. 128). Foucault, temsil etmenin, tecrübe etmek, göze görünür bir aktarım yaratmak, düşünceyi bedeninin dış kanadı üzerinde, tamlığı içinde yeniden üretebilen maddi bir ikiz imal etmek anlamına geldiğini belirtir: "(...) dil, düşünceyi tıpkı düşüncenin kendi kendini temsil ettiği gibi temsil etmektedir" (Foucault, 2015, s. 127).

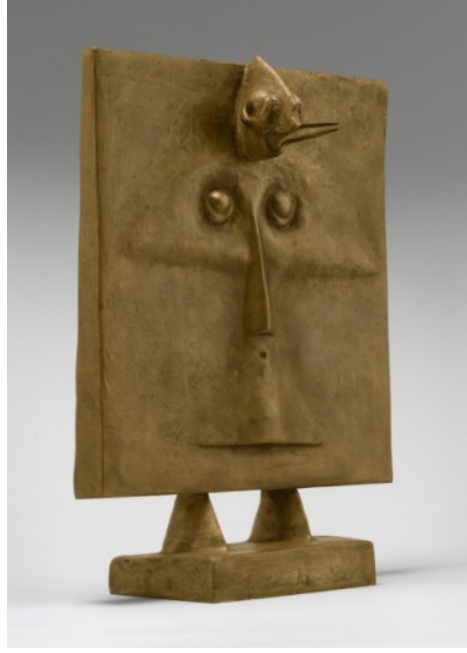
Magritte'nin *İmgelerin İhaneti* serisinden bir başka çalışması olan *Düşlerin Anahtarı* bu bağlamda önemli örnekler arasında yer alır. 1935 yılında gerçekleştirdiği bu çalışmasında Magritte, dört ayrı nesnenin görsel imgelerle birlikte bunları tanımlayan metinsel ifadelerle yer vermiştir. Görsel temsillerden farklı olan metinsel ifadelerden yalnızca biri doğru olarak kullanılmıştır. Örneğin, at imgesinin altına *the door (kapı)*, saatin altına *the wind (rüzgar)*, sürahinin altına *the bird (kuş)*, valizin altına *the valise (valiz)* belirtilmiştir. Göstergeler arasındaki ilişkinin biçiminde bağlamın ve söylemin önem kazandığı görüşlerinin ortaya konduğu bu dönemde

Magritte'nin bu şaşırtmalı ve algıyla oynadığı çalışmasıyla ortaya koyduğu oyunsal dil, sanatta imgelerin ve temsillerinin anlam ve bağlam üzerinden istenildiği gibi kullanılabilmesi düşüncesini desteklemektedir. Dolayısıyla göstergeler arasındaki sabitlik ilişkisinin reddinin söz konusu olduğu Magritte'in bu çalışmasında anlatının merkezine oyunun konduğu düşünce yapısı desteklenmektedir. Derrida'nın da dile getirdiği gibi, metinsel ifade ile objeler, imgeler ya da kavramlar gerçekte asla aynı şey olamazlar ve anlam tek bir göstergeyle sabitlenemezdir (Sarup, 2010, s. 40-41).

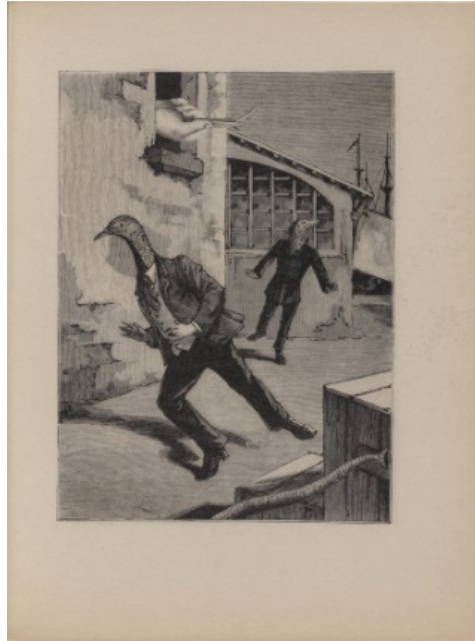


Görsel 4. René Magritte, "La Clef des Songes" (Düşlerin Anahtarı), tual üzerine yağlı boya, 1935, 41x27 cm, Münih, özel koleksiyon, bit.ly/2OYRoKW

Başlangıçta şiirden yola çıkan Sürrealistler, tıpkı herkesin artık şiir yazabileceği fikri gibi artık herkesin resim de yapabileceği fikrini de ortaya koyarlar. Bunu da bilinen geleneksel resim dilini değiştirerek, bu bağlamda bir tartışmayı başlatarak ve kolajı ön plana çıkararak gerçekleştirmeyi denemişlerdir. Bu anlamda Sürrealist kolajın en önemli ismi olan Marx Ernest, Artun'un aktarımıyla, fotoğraf parçaları, çizim ve resim kullanarak yeni ve fantastik gerçeklikler yaratır (Görsel 5-6): "Onun fragmanları tam anlamıyla yerlerinden ederek, birbirleriyle ilgisi olmayan parçalarla başta ait olduklarından farklı gerçeklikleri temsil ettiğini dile getirir" (2014, s. 14). Ernest, sürrealist kolajın işleyişini şu şekilde tarif etmektedir: "görünüşte ilişkisiz iki gerçekliğin, hiç olmadık bir düzlemde eşleşmesi" (Artun, 2014, s. 14).



Görsel 5. Max Ernst, "Oiseau-tête" (Kuş Başlı), bronz, 1934-35, 52,4x38x27,3 cm, New York Modern Sanat Müzesi, bit.ly/2QHsBdS0



Görsel 6. Max Ernst, "Oedipus" Sayı IV'den bir sayfa, "Une Semaine de bonté ou les sept éléments capitaux," (İyilik dolu bir hafta ya da yedi temel element), 1933-34, yayınlanma 1934, 27x20,5 cm, bit.ly/2DTG4JA

Ernest, burada Lautréamont'un Sürrealistlerce sık sık yenilenen dizesine atıfta bulunmaktadır: "Bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşhir masası üzerinde tesadüfen buluşması kadar güzel" (Artun, 2014, s. 15). Sanatçı, bu bir araya gelişi, yani kolajın işleyişini, aklın ilişkilendirmekte zorlanacağı denli uzak ve farklı gerçeklikleri özgür bırakılan arzunun bir araya getirilmesi şeklinde tarif etmektedir.

Dada hareketinin ve Sürrealist akımın kimi sanatçıları, geleneksel resim ve heykel diline özgü temsil anlayışını değiştirmeye yönelik ortaya koydukları çalışmalarla, sanat alanında nesnenin ilk kez kendisini temsil ettiği ve gündelik işlevine yabancılaştırıldığı bir anlatıya baş vurarak aynı zamanda yeni bir temsil anlayışının doğmasına da öncülük etmişlerdir. Absürt ve ironik anlatının parçası olan bu ifade biçimleri göstergeler arasında özgür ilişkiselliklerin kurulabilmesi fikri, yani post-yapısalcı anlayışla gerçekleştirilmektedir. *Gösterilen* ile *gösterenin* farklı şeyler olarak ele alındığı ve göstergeler arası ilişkide sabit bir anlam ilişkisinin aranmadığı bu anlayışa göre anlatı yapıları içerisinde bağlam ön plana çıkarılmıştır. Böylece sanatta kavramsal alanın inşası gerçekleştirilmiştir.

SONUÇ

20. yüzyıl Batı sanatında, politik anlamda eleştirel bir anlayışla yola çıkan Avangard sanat hareketleri, sanat ile gündelik hayat arasında mesafe oluşturan temsil biçimlerini ve sanat nesnesinin fetişleştirilmesini eleştirerek sanatın *ne'liği* tartışmalarını başlatmışlardır. Sanat tarihsel anlamda büyük bir kırılma yaratan bu eleştirel dilin temelini oluşturan düşünce ise aynı dönemde dilbilimciler tarafından ortaya konan dilsel ve göstergebilimsel yeni yaklaşımlardır. Görsel bir dil üzerine inşa edilen sanatta bağlam tartışmalarında, dilsel yapının merkezine konulan oyunsal anlatı yöntemiyle göstergebilim alanında geliştirilen oyun kuramı, sanat pratiklerinde retoriğin büyük bir dönüşüme uğramasına neden olmuştur. Modern dönemin Yapısalcı dil anlayışına karşı Yapı-sökümcü anlayıştan beslenen bu yeni retorik, sanat aracılığıyla ideal anlama ulaşmak için metafor kullanımında ve bağlamın oluşturulmasında yeni bir gerçeklik ve temsiliyet biçimi oluşturmuştur. Bu bağlamda göstergeler arası anlam ilişkisinde doğrudan bir mantık ilişkisine dayanmayan, serbest bir montaj fikri ortaya çıkmıştır. Modernizmi oluşturan dinamiklerin sanat alanında ortaya çıkardığı

Avangard hareketlerden Dada'nın öncülüğünde gelişen bu yeni kavrayış, 1940'lı yıllardan itibaren dünyada etkisini gösteren Postmodern düşüncenin gelişmesine zemin hazırlayan sürecin de bir parçası olmuştur. Zira sanat alanında hazır nesne kullanımı ve özgür montaj fikrine dayalı kolaj, fotomontaj ve asambraj tekniğiyle gerçekleştirilen çalışmalar ve dil'in sanat alanında farklı biçimlerde kullanımı aynı zamanda Postmodern dönem sanatının kavramsal zeminini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Altınörs, A. (2011). *Platon ile Aristoteles'in Retorik*. Ekev Akademi Dergisi yıl: 2015 sayı: 49, 81-93

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.

Artun, N. A. (2014). *Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı*. İstanbul: İletişim.

Dellaloğlu, Besim F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Bağlam.

e-skop (2016, 16 Nisan). *Dadanın 100. Yılı: Tristan Tzara ve Dada Manifestosu*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-tristan-tzara-ve-dada-manifestosu/2915>. Erişim Tarihi: 15 Kasım 2019

Foucault, M. (2015). *Kelimeler ve Şeyler*. Ankara: İmge Kitabevi.

Gadamer, H. G. (2008). *Hakikat ve Yöntem*. İstanbul: Paradigma.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (Ç. S. Öziş, C. Çapan). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sarup, M. (2010). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (Ç. A. Baki Güçlü). İstanbul: Kırk gece

Tunalı, İ. (2015). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

e-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-tristan-tzara-ve-dada-manifestosu/2915>

Günümüz Sanatında Başarı, Ün ve Bağımsız Sanat

Geliş Tarihi/Received: 07.01.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 14.02.2020

Arş. Gör. Dr. Deniz C. KOŞAR
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Bodrum GSF, Heykel Bölümü
denizckosar@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8180-1464

Prof. Mehmet YILMAZ
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
mehmetyilmazmehmet@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6709-4628

ÖZ

Günümüz sanat ortamında başarı miti ünlü olmak mefhumu ile sarmallanmış bir konumdadır. Söz konusu bu sarmallanma neoliberal kapitalizmin doğasının yansımasıdır. Neoliberal kapitalizm, girişimci özgür bireyler olarak sanatçılar için giderek tüketimden bağımsızlaşan ve daha fazla üretme gerçekliğini dayatan piyasa koşulları altında, özellikle de rekabetçi ortamın da katkılarıyla başarı kavramının içeriğini, gen yapısını değiştirmiştir. Özellikle günümüz teknoloji ve sosyal medya ortamı düşünüldüğünde Andy Warhol'un 1960'larda sarf ettiği "Bir gün herkes 15 dakikalığına ünlü olacak" sözü karşılığını bulur niteliktedir. Paylaşım ağının genişlemesi, aynı anda yüzbinlerce insanın bir arada olabileme ihtimali/gerçekliği üretimin fazlalığı karşısında nitelik kavramını bir anda niceliğe çevirmiştir. Bu bağlamda, Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in Batı Kültürü ve Aydınlanma eleştirileri olarak kaleme aldıkları Kültür Endüstrisi ve Guy Debord'un Gösteri Toplumu gibi kavramsallaştırmaları günümüz kültürel koşullarının öncü okumaları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Diğer taraftan günümüz sanat piyasası koşullarını belirleyen bu problematiklerin karşısında yer almak ve piyasanın dışında kalarak eleştirel bir tutumla ayrı bir stratejik konum ve yer edinmek ilk bakışta olası görünmekle beraber çelişik bir konumu da beraberinde getirmektedir. Bu çalışmada söz konusu bu yaklaşımlar ışığında başarı ve ona sarmallanmış ün mefhumlarına değinilecek, bu koşulları oluşturan etmenler günümüz sanatı bağlamında tartışılacak, bağımsız sanat/sanatçının neliği irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: sanat, başarı, ün, yiyasa, neoliberal kapitalizm, bağımsız sanat

Koşar, D. ve Yılmaz, M. (2020). Günümüz Sanatında Başarı, Ün ve Bağımsız Sanat. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, ss. 25-39.

Success, Fame and Independent Art in Contemporary Art

ABSTRACT

In today's art environment, the myth of success is stranded by the concept of being famous. This stranding is a reflection of the nature of neoliberal capitalism. Neoliberal capitalism has changed the content and gene structure of the concept of success under market conditions, which, as entrepreneurial free individuals, are increasingly independent of consumption and imposing the reality of producing more, especially with the contribution of the competitive environment. Particularly, considering today's technology and social media environment, Andy Warhol's view that "One day everyone will be famous for 15 minutes" gains importance. The expansion of the sharing network and the possibility / reality of the fact that hundreds of thousands of people can be together at the same time virtually as well as the excess of production have suddenly turned the concept of quality into quantity. In this context, Theodor W. Adorno and Max Horkheimer's conceptualizations such as The Culture Industry and Guy Debord's Society of The Spectacle are the leading readings of today's cultural conditions. On the other hand, being against these problematics that determine today's art market conditions and having a separate strategic position and place with a critical attitude outside of the market seem possible at first sight, but also brings with it a contradictory position. In this study, in the light of these aforementioned approaches, the concepts of success and the fame stranded by it and the factors that constitute these conditions and the concept of independent art/artist will be discussed in the context of contemporary art.

Keywords: art, success, fame, market, neoliberal capitalism, independent art

GİRİŞ¹

Yeni olan şey, sanatın metalaşması değildir: bu yeniliğin ilgi çekici yönü, sanatın ne olduğunu günümüzde hevesle itiraf etmesi ve kendi özerkliğinden vazgeçip tüketim mallarının arasındaki yerini gururla almasıdır.

Theodor W. Adorno

Dayatılan mal imajı, resmi olarak var olan her şeyin bütünlüğünü kendi gösterisinde toplar ve genellikle totaliter bütünlüğünün garantisi olan tek bir insan üzerinde yoğunlaşır. Herkes bu mutlak ünlüyle ya olağanüstü bir şekilde özdeşleşmeli ya da yok olmalıdır. Çünkü bu ünlü, tüketmenin efendisidir ve aslında terörün hızlandırdığı ilkel birikim olan mutlak sömürüye makul bir anlam veren bir kahramanın imajıdır.

Guy Debord

Başarı, sanat için belirsiz bir kavramdır, üzerine çok da tartışılmış değildir. Diğer taraftan tartışılması da sanatın göreceli doğasından kaynaklı karmaşık ve çetrefillidir. Bu tartışma başlı başına bir araştırma konusudur ve bu çalışmayı fazlasıyla aşmaktadır çünkü sosyolojik, iktisadi, psikolojik ve felsefi olarak birçok boyutu bir arada barındırmaktadır. Ancak, günümüzün nitelikten niceliğe kayan neoliberal kapitalist doğasında her ne kadar geniş ve muğlak olursa olsun değinilmeyi gerektirmektedir. Çünkü en önemli unsur sanatın olmazsa olmazlarından birisi olarak sanatçının "başarı"sıdır. Öncelikle sorulması gereken soru *başarının* kaynağı nedir? Çünkü sanat, birçok kez tartışıldığı gibi, bilimsel alana ait olmamakla beraber hesaplanabilir, belirlenebilir bir alan değildir ve elde edilen veri üzerinde anlaşmaya kolayca varılabilecek bir veri de değildir. Diğer taraftan, sanat piyasasının değişken koşulları altında bir sanatçının çok para kazanması da müspet bir gösterge değildir.

Örneğin, Ernst Bloch'a göre *başarı* büyük ölçüde rastlantısal olmuştur; sanat ve edebiyatta hoşla gitmek, kolay anlaşılır ve zamana uygun olmak gibi etmenler yapının yazgısında oldukça belirleyicidir (Kula, 2014: 632). Bu bağlamda, sanatta

¹ Bu çalışma 26 Haziran 2018 tarihinde Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiş olan "Bir Yalanın İç-Gerçekliği Olarak Sanat; Günümüz Sanatına Eleştirel Bir Bakış" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

başarının en temel anahtarı anlaşılabilir olmasında saklıdır; anlaşılamayan ya yok olmaya mahkûm olmuş ya da gölgede kalmıştır. Ancak asıl tuzaklardan birisi de yine *anlaşılabilirlik*dir. *Anlaşılabilir* yapıt ilkin oldukça kolay bir şekilde izleyicinin algı kanalına sızacak ve kendine yer edinecektir. Bu bağlamda, *anlaşılabilirliği* bir yapıtın kolay hazmedilebilir imgeleri barındırdığının ve bilinen bir yolda ilerlediğinin işareti olarak kabul etmek mümkündür. Dolayısıyla buradaki sanat yapıtı modern anlamda *yenilik* düşüncesini barındırdığı konusunda şüpheler uyandırması yanında modern sonrası süreç adına da alışlagelmiş bir imgeleştirme damgasını yiyebilir bir hale gelmektedir. Buradaki anlaşılabilirlik elbette ortak değerler ve paydalar üzerinden oluşmaktadır. Zaten *kültüralizm* ya da *kültürlerarasılık* düşüncesinin temeli de buna yaslanmaktadır. *Farklılıklar* yeni anlatım olanaklarına dair imkanlar sunmaktadır. Yani sadece teknik bir yenilik/farklılık değil farklı bir imgeleştirme farklı bir açı yaratabilmektedir ve sürekli olarak tüketmeye dayalı kapitalist kültürün yeni ilacı haline gelmektedir.

Bu araştırmada; önce modern sonrası süreç ve neoliberal kapitalizmin gelişimiyle birlikte farklılaşan başarı ve ün mefhumları sanat bağlamında *Kültür Endüstrisi* ve *Gösteri Toplumu* gibi tartışmalarla irdelenmekte, sonraki bölümde ise bağımsız sanatın/sanatçının neliği/kimliği değerlendirilmekte ve tartışılmaktadır.

Kültür Endüstrisi ve Gösteri Toplumu Bağlamında Başarı ve Ün

Guy Debord için endüstriyel kültür göstergeler kültürüdür ve ün ya da şöhret bu göstergenin odağında yükselmekte böylece özneleri taklitçi tüketime zorlamaktadır. Tüketim ve gösteri ilişkisine özellikle odaklanan Debord'a göre *gösteri*, modern toplumun temel bileşeni olarak, mevcut üretim tarzının hem nedeni hem de sonucudur. Çünkü gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde, basit imajlar gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline gelmektedirler. Doğrudan doğruya algılanamayan dünyayı uzmanlaşmış farklı dolayimlarla gösterme eğilimi olarak *gösteri*, görmeyi insanın ayrıcalıklı duygusu olarak kabul etmekte ve *gösteri* bağlamında görme de en soyut ve en aldanabilir duyu olarak güncel toplumun genelleştirilmiş soyutlamasına denk düşmektedir (Debord, 2006: 41). Diyaloğun karşıtı olarak *gösteri*, güdümündeki taklitçi tüketimi her türlü özgürleşme olanağının önüne engel olarak yerleştirmekte ve bunu kitle iletişim

araçlarıyla yapmaktadır. Debord, kitle iletişim araçlarının *gösteri toplumundaki* rolüne dair şu görüşleri belirtir:

Gösteri, yani dünyanın sahiplerinin yaptıkları şeyler hakkında yürütülen boş tartışmalar da böylece *bizzat gösteri tarafından* düzenlenmiş olur: Gösterinin sahip olduğu büyük olanakların yaygın kullanımı hakkında hiçbir şey söylememek için ısrarla bu olanaklar üzerinde durulur. Genellikle gösteri sözcüğünden ziyade medyatik sözcüğü tercih edilir. Ve bununla da basit bir araç kastedilmek istenir: Yeni kitle iletişimi (daha önceden alınmış, kararlara edilgen bir hayranlığın yaratıldığı, sonunda tek yanlı bir saflığa erişen iletişim) zenginliğini, *kitle iletişim araçları* sayesinde tarafsız bir “profesyonellik”le yönetecek olan bir tür kamu hizmeti. İletilen, *emirlerdir*; ve bu emirleri verenler, aynı zamanda bu emirler hakkında ne düşündüklerini de mükemmel bir uyum içinde bizlere söylerler. (Debord, 2006: 177)

Kültür endüstrisi bir eğlence kurumudur ve “eğlence geç-kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılmasıdır ve mekanikleştirilmiş çalışma süreciyle yeniden başa çıkmak için bu süreçten kaçmak isteyenlerce aranmaktadır” (Horkheimer & Adorno, 1996: 27). Adorno'ya göre eğlence, toplumun savunmasından başka bir şey değildir. Hemfikir olmak olarak eğlenmek, ancak kendini toplumsal sürecin bütününden soyutlayıp aptallaştırılmasıyla mümkündür. Çünkü eğlenmek, her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir ve bunun da temelinde yatan şey güçsüzlüktür, bir tür kaçıştır. Ancak bayağı gerçeklikten kaçış değil, gerçekliğin insana bıraktığı direnişe ilişkin son düşünceden kaçıştır. Bu bağlamda “eğlencenin vaat ettiği özgürleşme, yadsıma gibi, düşünceden de kurtulmaktır” (Adorno, 2008: 79). Bu vasfını yerine getirebilmek için endüstri tarafından *yıldız* kültü yaratılmakta, böylece, salt üretimler değil yıldızların isimleri de satılmaktadır. Bu bağlamda, eğlenceye ve dinlenceye dönük taleplerle birlikte *amaçsallık, amaçsızlık* alemini tüketmektedir (Adorno, 2008: 96).

Adorno ve Horkheimer, sistemin içerisinde *yıldızlara* ihtiyaç duyulduğunu ve bu yıldızlar aracılığıyla meşrulaştırma politikasının yürütüldüğünü belirtmişlerdir. Dolayısıyla sistem içerisinde meta haline gelen kültürel ürünler, standartlaşmış üretime doğru evrilmekte ve bu standartlaşma sonucunda birbirlerine benzemeye başlamaktadırlar. Bu nedenle sinema ve radyonun kendisini sanat olarak sunmalarının gereği bile yoktur çünkü kendilerinin ticaretten başka bir şey olmadıklarının farkındadırlar (Horkheimer & Adorno, 1996: 8). Söz konusu bu sistem içerisinde endüstrinin diğer kollarına büyük oranda bağımlı olan *kültür endüstrisinde*

herkes için bir şeyler bulunmaktadır ve farklılıklar yok sayılarak, her şey birbirine uyumlu hale getirilmiştir. Üretim-tüketim zinciri olarak *kültür endüstrisi* izleyicisini de belli kodlar vererek sınıflandırmakta böylece kategorize edilmiş izleyici kendisine uygun görülmüş içerikleri/üretimleri tüketmeye zorlanmaktadır. Aralarındaki farkların önemsiz olduğu metalaşmış ürünler sanki çok farklı şeylermiş gibi sunulmaktadırlar. Bu bağlamda bir sinema şirketi ile otomobil şirketi arasındaki fark hiçleşmiştir. *Kültür endüstrisinin* içerisinde yer alan hemen her alanda (sinema, müzik vb.) önceden üretimin doğasından kaynaklı olarak belirlenmişlik esastır. Yani bir filmin nasıl biteceği, şarkının nasıl devam edeceği önceden belirlenmiştir. Endüstrinin bu doğası izleyici için sarsıcı olmaktan çok avutucu bir tüketimi işaret etmektedir (Horkheimer & Adorno, 1996: 12-13).

Kültür endüstrisi, ABD'de yüzyıl başından itibaren hızla gelişirken, Avrupa'da gelişmesi için savaşların sona ermesi gerekmiştir. Galerilerle birlikte örgütlenen, himaye, sonrasında, lonca ve sipariş sisteminden kurtularak kurumsal anlamda özerkleşen sanat piyasanın gelişimini hızlandırmıştır. Sanat için ihtiyaç halindeki bu değişim sanatın Kantçı bağlamda yapısını değiştirmiş ve *yüce yaratım* düşüncesi piyasanın güdümünde farklı bir üretim modeline geçiş yapmıştır. Bu değişimin ve örgütlenmenin temel dayanak noktası *estetik modernizm* ve *avangardlardır*. Böylece sanat, *klasizm* ve *akademizmin* daraltıcı mekanizmalarını aşabilecek bir alan olarak galerileri kullanmış, kapitalizm ve toplumsal değişimlerin direnişini galerilerde ifade etmişlerdir. Giderek akademik alan ile piyasa sistemi arasında fark açılmış ve akademik problemler *klasizmle* uğraşırken, çağdaş sanat problemleri de galerilerde gelişme imkânı bulmuştur. Artık, galeriler sayesinde sanatçı, paraya bulaşmadan ve istemediği ilişkilere girmeden üretimlerini gerçekleştirebilecektir. Bourdieu'nün sözleriyle avangard galeriler "pazara karşı olanı pazarlar, satmamayı satar" hale gelirler (Artun: 2015). Ancak bu çikarsız gibi görünen ilişki piyasanın gelişimiyle beraber giderek değişir ve sanatçı edilgin bir konuma sürüklenir. Gelişen endüstri sanatçıyı ilk defa piyasaya uymak zorunda bırakmıştır. Adorno ve Horkmeimer'a göre Tocqueville'in 1800'lerin ortasında söylediği şu sözler doğru çıkmıştır: "Despotluk bedeni serbest bırakmakta ve doğrudan doğruya ruhu hedef almaktadır. Egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren sen aramızda bir yabancısın" (Horkheimer & Adorno, 1996: 22). Buradaki

yabancılık dışlanmayı ve maddi-manevi güçsüz kalmayı işaret etmektedir. Böylece kitleler yönetenlerin isteklerini benimsemekte, köle haline gelmelerine neden olan ideolojiye inatla sarılmaktadırlar (Horkheimer & Adorno, 1996: 23). Bugün aldatılan kitleler *başarı* mitine, başarılı olanlardan daha fazla kendilerini kaptırmışlardır.

Eva Cockcroft'a göre, belli bir sanat hareketinin belli bir tarihsel koşullar dizisi çerçevesinde başarılı olmasının nedenini anlamak için o dönemdeki himaye şartlarının özelliklerini ve güçlülerin ideolojik ihtiyaçlarını incelemek gerekmektedir. Rönesans ve öncesi süreçte sanatı himaye edenler resmi iktidar ile el ele gidenlerdir. Sanatın ve sanatçının toplum yapısında açıkça tanımlanmış bir yeri bulunmaktadır ve toplumda belirli işlevlere hizmet etmişlerdir. Endüstri devriminden sonra akademilerin önemini yitirmesi, galeri sisteminin gelişmesi ve müzelerin yükselmesiyle sanatçının rolü eski belirginliğini yitirmiş ve sanat yapıtları modası giderek piyasa ekonomisindeki genel meta akışının bir parçası haline gelmiştir. Sanatın koruyucularıyla doğrudan temas kuramayan ve ilişkileri kesilen sanatçılar, yapıtlarının dağılımı üzerindeki tasarruf ve kontrollerini hemen hemen yitirmişler ya da tamamen kaybetmişlerdir. Burjuva toplumunun maddi değerlerini reddeden ve bohem bir yaşantı içinde egemen kültürün tümüyle dışında var olabilecekleri efsanesine kendilerini kaptıran avangard sanatçılar kültürel meta üreticisi olduklarını kabullenmeyi, tanımayı reddetmişlerdir (Cockcroft, 2000: 147).

Bu bağlamda *bağımsızlık* peşindeki sanatçı özgür bir şekilde üretimlerini gerçekleştirmek için hem *akademizme* hem de piyasanın dayatmacı tutumuna karşı yeni stratejiler geliştirmek üzere kendini konumlandırmıştır. Duchamp'ın şişelenmiş Paris havası, Manzoni'nin konservelenmiş dışkısı ya da Tinguely'nin kendini imha eden heykelleri buna öncel örneklerdendir. Ancak en öncül sanat yapıtı bile avangard doğasıyla birlikte kapitalist kültür tarafından *kendine mal edilmiş*, dönüştürücü bir güç olarak başka bir veçhe sunmuştur.

Sanat bireysel bir edimin ürünüdür ve sanatsal bilgi de bu bağlamda öznel bir yapı üzerinden gelişmektedir. Sanat ilerlemeci değildir; sanat bağlamında *gelişim* tanımı, salt bir tanım olarak sanatın evrilen ve genişleyen doğasını vurgulamaktadır ve kapsamı sadece ve sadece genişleyen bir alanı temsil etmektedir. Ancak ne olursa olsun bu genişleme ilerleme anlamında değildir. Sanat, felsefe gibi biriken bir bilgi formudur ancak, farklı olarak, her ne kadar bir önceki ya da diğer akım

ya da düşünceyi değiller gibi görünse de bir arada yaşayan geniş ve özgür bir doğaya sahiptir. Dolayısıyla sanat yapıtları söz konusu öznellikleriyle rasyonel bir şekilde karşılaştırılmaz doğaya sahiptir. Maleviç'in, "bir sanat yapıtına gerçekte değer biçilemez fakat kişinin bir sanat yapıtını (bir resmi) zamanın eğilimiyle (kültür, teknoloji ve ilerlemenin şimdiki haliyle) uyumlu olarak yorumlamaktan hoşnut olması koşuluyla; bu şekilde kurulan bir formül, yaratıcı kişilik (özne) ile teşvik edici olgu (nesne) arasındaki ilişkiyi değerlendirmede bir araç olarak görülebilirdi. Sanat yapıtı zamandan bağımsız olarak var olur çünkü sanat ilerlemez" sözü bu bağlamda önemlidir (Malevich, 2013: 42-43). Sanat yapıtı ya da fikrinin karşılaştırılmasında yapılabilecek olan sadece teknik açıdan bir karşılaştırmadır ve söz konusu bu teknik merkezli görüş ve tekniğin ötesinde karşılaştırma sanatın bizatihi esnek ve kendisine özel doğasının da inkâr anlamına gelmektedir. Tam da bu anlamda *sanat piyasası* sanata özgürlük veren bir alan değil sanatın doğasını inkâr eden, onu hiçleştiren bir hiçlik sahasıdır. Sanat yapıtının anlam alanından ziyade meta değerini önemseyen ve bu anlamda değer kazandıran piyasanın mezbaha benzeri yapısıyla eski usul sanat müzayedeleriyle, bugünün sanatın gösterisinden pay alarak yine onu pazarlayan sanat fuarlarıyla mübadele değeri yaratarak oradan bir kullanım değeri ortaya çıkarmaktadır. Çağdaş sanat sergileri de aynı zamanda bu alım-satım merkezli piyasa görüngüsünün mikro temsilleri, suretleridir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın pazarlama alanları olarak sanat fuarları analogik olarak değil bir fiil alışveriş merkezleri (AVM) gibi kendini var etmektedir. Sanatsal başarının yolu yeni sayılabilecek bir yöntem olarak sanat fuarlarında boy göstermekten de geçmektedir. Örneğin ülkemizde bienallerin, fuarların, müzayedelerin düzenlendiği merkez olarak İstanbul bir sanatçının başarıyı yakalaması için gitmesi gereken bir yer olarak kendisini sunmaktadır.

Richard Sennett, Aristoteles'in tiyatro için vurguladığı 'inanmayışın gönüllü olarak askıya alınması'na gönderme yaparak tüketim alanının teatral olduğunu, çünkü, satıcının tıpkı bir oyun yazarı gibi tüketicinin satın alınması adına inanmayışı gönüllü olarak askıya alınmasını sağlaması gerektiğini belirtmektedir. Sennett'ye göre, satılan malların büyüklüğünün ve çokluğunun seyirci-tüketicinin eşyanın kendisine dair anlayışını değiştirmesi açısından bakıldığında Wal-Mart bile tiyatrodur. Çünkü günümüzde tüketme tutkusu dramatik bir güce sahiptir ve bu bağlamda, seyirci-tüketici için sahiplenici kullanım, henüz sahip olmadığı şeylere duyduğu arzu kadar tahrik edici değildir. Böylece potansiyelin abartılması, seyirci-tüketicinin tüm

özelliklerini kullanmayacağı şeyleri arzulamasına neden olmaktadır (Sennett, 2011: 101). Sanat, tüketim mefhumunun tüm veçhelerini barındırmaktadır ve paradoksal şekilde Sennett'nin vurguladığı 'inanmayışın gönüllü olarak askıya alınmasını' piyasaya devrederken kendisi de benzer bir saikle hareket ederek buradaki ilişkiyi kısır döngüye sokmaktadır. Yani sanat, hem bir yöntem olarak tüketime ilham vermekte hem de tüketimin ana damarını kendisi için kullanmaktadır. Bu bağlamda sanat ile tüketimin gösterge dünyası ve davetkarı reklam iç içe geçmiş bir görüntü sunmaktadır. Adorno'nun vurguladığı kültür endüstrisinin doğasındaki değiş tokuş yasasına bağlılık burada da geçerlidir. Reklam, kültür endüstrisinin yaşam iksiridir ve tekel koşullarında anlamsız bir görünüm aldıkça, kültür mutlak bir güç kazanmaktadır (Adorno, 2008: 101). Bu bağlamda, sanatçı kendisinin halkla ilişkiler uzmanı (PR ya da public relations) olarak hareket etmeli ve pazarlamasını sağlamalı, reklamını yapmalıdır. Aksi takdirde sanatçının kendi metası olarak sanat yapıtını arz-talep dengesinde yerini bulmasını sağlaması olanaksızdır ve bu bağlamda sanatçı varlığını ortaya koyamayandır; varlığı –piyasa nazarında- yok hükmündedir.

Günümüzde sanatsal başarının ve ünlü olmanın günümüzdeki yegâne yolu dolaşımda olmaktadır. *Yıldız* kültüne dönüşmenin yollarından birisi de budur. Ancak buradaki dolaşım, bilindik anlamda sanatçıdan beklenen salt sergilerde yer alması değildir, hatta bu ikinci plandadır. Öncelikli olan sosyal (medya artık başta olmak üzere) ortamda ilişkiler ağını geliştirmekten geçmektedir. Yani yukarıda vurgulandığı gibi kendine sanat pazarlamacısı edinene kadar kendisinin bir fiil pazarlamacısı olmalı, ilişkilerini güçlendirmeli hemen her sanat ortamında boy göstermelidir. Bu boy gösterme sanatın doğasının dışındadır ancak kapitalizmin yarattığı yanılısama gibi kendini ezelden var gibi sunmaktadır ve böyle kabul edilmiş görünmektedir. Bu boy gösterme piyasanın doğasına içkindir ve onun kurallarının somutlaşmış halidir ve sanatçıya kendisini dayatır. Diğer taraftan sanat bu dayatmaya direndiği ölçüde varlık alanını tesis eder. İronik ve çelişkili bir şekilde her direniş ve muhalefet ise kapitalizmin dönüştürücü gücü karşısında kapitalizmin safında yer alma yazgisına tutulur. Nicolas Bourriaud'nun, sanatın statik ve somut olarak kabul edilmiş doğasının aksine salt mekân ve zamanla sınırlı olmayan, daha çok deneyimin paylaşılmasını esas aldığı ve sanatı bir ilişkiler bütünü olarak nitelendirdiği *ilişkisel estetiğinin*² sündürülmüş/çarpıtılmış, görünmeyen yüzü, ya da başka bir deyişle ilişkiselliğin başka bir yönü burada kendini gösterir. Yani, kısaca belirtmek gerekir ki, *başarı* ve ona

2 Bkz. Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, (çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.

sarmallanmış *ün* mefhumu meta fetişizminin ilişkisel doğasının bir sonucudur.

Bağımsız Sanatçı Olmak ya da Yok Olmayı Baştan Kabul Etmenin Dayanılmaz Hafifliği

Biyopolitik kapitalizm estetiği, sanatı soğurmuştur. Bağımsız üretim artık imkânsızdır.

Simge üretimi kapitalizmin temel amaçlarından biri haline gelmiş ve yaratıcı endüstrilerin geliştirilmesiyle insanlar tamamen sermayenin buyruğu altına girmiştir.

Sadece tüketiciler değil, üreticiler de medya ve eğlence şirketlerinin yönettiği kültür endüstrisinin mahkûmlarıdır artık. Her birimiz kapitalist sistemin edilgen işlevleri haline geldik. (...)

Bu dönüşüm, sanat ve işin yeni konfigürasyonlarda var olduğu yeni toplumsal ilişkilerine yol açtı. Sanat pratiklerinin amacı, iş sürecinin dönüşümünün mümkün kıldığı bu yeni toplumsal ilişkilerin gelişmesini beslemek olmalıdır. Asıl görevleri yeni öznellikler üretmek ve yeni dünyalar tasarlamaktır. Bugün yapılması gereken, sanatsal müdahale alanlarının genişletilmesidir. Sanatçılar, kapitalizmin topyekûn toplumsal seferberlik programına karşı çıkmak amacıyla, geleneksel kurumların dışında, farklı toplumsal mekânlarda çalışmalı.

Chantal Mouffe

Tamamen bağımlı bir sistem olarak, kendi içinde, kendi kuralları kabul edildiği sürece özgür olabilmeyi mümkün kılan ve sanatçının tanınabilirliğini onayan, yapıtlarının dolaşımında olmasını sağlayan bir yapı olarak piyasanın kurallarına uymadan, bağımsız olarak sanat yapmaya çalışmayı akan bir nehre karşı yüzmedeki mücadeleye benzetmek mümkündür. *Romantik* olarak tanımlanabilecek bu duruş/tercih, sanat gibi kabul görmek üzerine dayalı bir etkinlik için son derece zor ve çelişkili bir durumun temsilidir. Bu bağlamda *bağımsız sanatçı* olmak sadece ekonomik ve politik bir dizgeyi işaret etmemekte iş yapma şekli, örgütlenme biçimi ve yapısal farklılıkları işaret ederek 'kurumsal yapı eleştirisi' içerisinde tanımlanmaktadır. Söz konusu bu 'kurumsal yapı eleştirisi', belirli dizgeleri kural benimseyerek varlığını oluşturmayı kabul etmeden, günümüz *özgürlük* yanılsaması içindeki sanatçının

konumuna dair bir mücadele vermesini temel almaktadır.

Günümüzde sanatçının kendisi de, ürettiği yapıtların ticari metaya dönüşmesi gibi, piyasada alınıp satılabilen -ve bu bağlamda dolaşımda olan- bir metaya dönüşmüştür. Metanın markalaşma özelliğini bünyesinde barındıran sanatçılar artık değer kazandıkça ulaşılması gereken bir noktayı temsil eden imgelere dönüşmüşlerdir. Başarının temel dayanak noktası nitelikten çok nicel tarafa kaymıştır ve ne kadar çok sattığı sanatçının başarısının temel göstergesi haline gelmiştir. Üretimine ve dolayısıyla kendine yabancılaşan sanatçı, piyasa özgürlüğü içerisinde kendisine tanınan ancak sınırları belirli yörüngenin etrafında gezmektedir. Hızlı değişen piyasa koşullarına ayak uydurmak zorunda bırakılan sanatçı korkulu, belirsiz, yersiz yurtsuz ve güvencesiz bir yaşam sürdürmeye mecbur bırakılmaktadır. Piyasanın ezici koşullarına ayak uyduramayan sanatçı piyasanın gerçekliğinde yok olmak ile yüz yüze kalmaktadır.

Piyasadaki dolaşım sanatçının tanınmasını ve beraberinde ilişkiler ağını kurmasını sağlayacak bağlantılar yaratmaktadır. Piyasadaki galeri sistemi sanatçıları temsil ederek sergiler oluşturmaya zorlamakta ve çalışmalarını tanıtarak, pazarlayarak hem sanatçının tanınırlığını arttırmakta ve bu tanınırlık üzerinden yapıtlarının fiyatını arttırmakta hem de yaratılan bu meta üzerinden kendi gelirini sağlamaktadır. Sanatçı ücretinin tartışmalı bir problem olduğu günümüzde sanatçının hemen hemen hiçbir hakkı “ünlü” bir sanatçı olana kadar bulunmamaktadır. Hatta, *ünlü bir sanatçı* olmak bile bu kapitalist yazgıya engel olamamakta, önceden çok düşük fiyatlara satılan bir yapıtın güncel fiyatının çok yüksek olması ve el değiştirmesinden bile sanatçı pay alamayabilmektedir. Bu konu hakkında dünya genelinde belli bir mücadele verilmesinerağmen belirgin bir çizgi, hukuki bir düzen belirlenememiştir. Günümüzdeki sistem ‘normalleştirilmiş aykırı sanatçı’ olmayı hedef göstermekte, sanatçı dosyasını hazırlarken bile anlaşılabilirlik ve pazarlanabilirlik adına özgünlüğü yok edecek bir yapıyı önermektedir. Çünkü piyasanın temel argümanı metalaştırılabilen yapıtlarla bir an önce satışın gerçekleştirilmesidir. Galeri sanatçının özgürce ifade olanaklarını aramasını değil tutulan, onaylanmış, kendince özgün çalışmalarının ışığında devam etmesini salık vermektedir. Dolayısıyla sanatçı belirli bir yönde angaje bir biçimde üretime mecbur bırakılmaktadır. Uzmanlaşmak modernitenin bir söylemi olmasına rağmen piyasanın stabilitesini korumak adına hala egemen kılınmakta, kurumsal yapıyla beraber stabil bir çizgi oluşturulmaktadır. Yapısı değişen, modernist sürecin

sureti steril beyaz küp algısının yerini grinin arada kalmış tarafsız çelişkili sureti çiğ betonun grisine bıraktığı mekânlarda, özgür bir şekilde sanatın ifade aracı olduğu gösterisi yapılmaktadır ancak hakikat öyle değildir.

Piyasa ve içerdiği kurumlar neoliberal ideolojinin uygulama alanları gibi hareket etmekte, bir temsil alanı oluşturmaktadır; özgür bir ifade alanı olarak kendini merkezi bir konuma yerleştirerek kendisine bir tür mecbur etme sürecine sokmakta ve sanatçının tanınabilirliğini kendi yörüngesinde esas kılmaktadır. Böylelikle heterojen ve deneysellik alanı olarak sanat görünmeyen sınırlar ile kapatılmışlıkla karşılaşmaktadır. Bu durumu piyasa koşullarına uyum sağlayan her kurumda izleyebilmek mümkündür; özellikle genç sanatçılar için düzenlenen etkinlikler (sergi, yarışma vb.) yetişen sanatçıları belirli bir yörüngeye alma etkinlikleri olarak kendilerini var etmekte, bir tür ehlileştirme ya da neoliberal bir görüşle onlara özgürlük alanları sunarak "sınırlarını yıkmaya" teşvik etmektedirler. Bu kurumlar biyoiktidar mekanizmaları olarak bağımsız kalabilecek düşünceyi sınırlar altına almaktadır.

Galeriler dışında sanatçının kendini gösterebileceği etkinlikler olarak yarışmalar önemli bir yer tutmaktadır ancak bu noktada nesnel kriterler olmadığı gibi ideolojik veya duygusal problemlerin gün yüzüne çıktığı alanlar olarak problemlili bir alanı temsil etmektedirler. Diğer taraftan biyopolitik açıdan normalleştirici mekanizma olarak hareket etmekte, oluşturulan jüri tarafından sanatın yönü diğer bir söyleyişle oluşturulan kurallar çerçevesinde yarışmaya katılan yapıtların başarısı tartışılmaktadır. Yarışmaların en büyük paradoksu ise kendine menkul anlamlar bütünü ve öznel üretimler olarak yapıtların birbirleriyle var olmayan nesnel kriterler üzerinden yarıştırılması düşüncesidir. Hiçbir yapıt için diğer bir yapıttan daha üstündür demek mümkün değil aksine sanatın doğasına aykırıdır ve bu çerçevede yarışmalar kendilerini imha ederek içe doğru infilak etmektedirler.

Piyasa içerisindeki önemli kurumların sergileme alanları yerine alternatif sergi alanları (örneğin, *lab*, *laboratuvar*, *project space*, *hub* vb.) açarak genç sanatçılara kendilerine deney yapmaları için izin verilen ancak alabildiğine güvensiz bir ortam yaratmakta, ötekileştirmektedirler.

Avangardın akademizm ile olan savaşı günümüzde yapısını değiştirerek bağımsız sanatçının piyasanın kuşatıcılığına karşı bir savaşına dönüşmüştür. Ancak

ironik olan sanatçının bu sistemi içselleştirerek uyumlu olabilme çabasıdır. Yani sanatçı, onaylanmak ve piyasanın kuşatıcı koşulları içinde var olabilmek için itaat etmektedir. Jean Dubuffet sanatçının bu çelişmesine dair “sanatçıların hemen hemen hepsi de, aslında doğal bir iç dürtü nedeniyle değil, bir zincirleme etkileniş sonucu, bu sahtekârlığın suç ortağıdır” der ve ekler: “Bu sınıflamada yer kapamayan sanatçı ise halkın gözüne zavallı bir dışlanmış, bir beceriksiz olarak görünecektir. Bütün sanatçıların kültür kurumları tarafından anılmak ve onlardan diploma almak için telaş ve kaygıyla çaba harcamalarının nedeni budur, anahtarları bu kurumların elinde olan saygınlık ve promosyon aygıtlarıyla suç ortaklığının nedeni budur; onlarsız, kendileri ve sergileri için ancak kayıtsızlık ve küçümseme umabilirler” (Dubuffet, 2005, s. 48). Çünkü, Dubuffet'e göre, [gerçek] sanatçıların parayla işleri yoktur ve parayı umursamazlar, mevcut durumun baskısı olmadığı durumda, reklam ve promosyon değil, hele para hiç değil, sadece yapıtlarının beğenilip sevilmesinin peşinde koşacak olanlardır. Ancak, halihazırda yapıtlara biçilen yüksek fiyatlar aynı zamanda onlara prestij de sağladığı ve bu olmazsa yapıtlara kimse ilgi göstermediği için parayı da göz önüne almak zorunda kalmaktadırlar.

SONUÇ

Kapitalist sistemin neoliberal evresini yaşadığımız günümüzde *bağımlılık* ya da *bağımsızlık* gibi kavramları keskin bir çizgiyle ayırmak mümkün görünmemektedir. Çünkü sanatçının en bağımsız hali bile zorunlu olarak çeşitli bağımlılık süreçlerinden geçmektedir. En geniş anlamda sanat, tamamen bağımlılıktan çıkıp gelmektedir; dile, işaretlere, nesnelere bağımlılık varken sanatın anlam alanında bağımsız olmak çok da olanaklı değildir. Bu toplumsallığın getirisidir ve toplumsal olarak tamamen bağımsız olmak mümkün değildir. Çünkü toplumsallık birçok şeye bağlılık gerektirmektedir. Ancak her ne olursa olsun kapitalist süreç sanatın araçsallaştırılması bağlamında ele alındığı haliyle bir tür aldatmaca içerisinde bağımsız bir görünüm/yanılsama sunmaktadır; *serbest* piyasa ekonomisinde *bağımsız* bir girişimci olmanın getirdiği anlamsal paradoksu taşımaktadır. Dolayısıyla bağımsız ve özgür olması gereken sanatın *bağımlılığı* kendini, toplumun *hakiki* anlamda yararına değil gerçek anlamda yararına çalışır bir vaziyette konumlandırmaktadır. Marx'ın işçi sınıfı için vurguladığı yabancılaşmasından kurtularak sınıf bilincine kavuşması ve

onu aşması gerekliliği sanatçı adına da geçerlidir ve özgürlüğü, bağımsızlığı adına güvencesiz sınıfın içerisinde olduğunu fark etmesi gerekmektedir. Bu farkına varış sanatçıya doğrudan bir iktidar mekanizması olarak değil saf dünyayı anlamlandırılan bütünleştiren olarak güç verecektir. Bu anlamda sanatçının bağımsızlık adına yok olmayı göze alması gerekmektedir. Galeri sisteminin içerisinde bir nefer değil bir tür *hacker* olarak hareket etmeli, galerilerle çalışma isteği yerine kendi buldukları benzersiz ve tuhaf yollardan ilerlemeli, daha bilinmez alanlar ve tahmin edilemez sonuçlar adına sistemin bozuk çarklısı olarak varlığını sunmalıdır. Ünlü olmanın cazibesinden kendini kurtardığı gün sanatçının gerçek kurtuluşu olacaktır, bu da Beckett'in sessizliğinde buluşmayı gerektirmektedir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2008). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2015, Nisan 25). *Sanat-Para Simbiyozu*. Haziran 20, 2016 tarihinde e-skop.com: http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-para-simbiyozu/2432#_edn7 adresinden alındı.

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, (Çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Cockcroft, E. (2000). *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*. (F. Frascina Ed.) içinde, *Pollock and After: Critical Debate* (s. 147-154). London: Routledge.

Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (Çev. A. Ekmekçi, & O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği-Felsefi Fragmanlar (II)*. (Çev. O. Özügöl). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Kula, O. B. (2014). *Brecht, Lukacs, Bloch: Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Malevich, K. (2013). *Nesnesiz Dünya: Süprematizm Manifestosu*. (Çev. F. C. Tapan). İstanbul: Dedalus Kitap.

Sennett, R. (2011). Yeni Kapitalizmin Kültürü. (Çev. A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Küreselleşme ve Güncel Sanat Sorunlarının Odağında Bir Sergi: Magiciens de la Terre

Geliş Tarihi/Received: 23.12.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 10.01.2020

Arş. Gör. Dr. Rebuar Rezzak İLGE
Mardin Artukulu Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
rebuarilge@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5399-5257

ÖZ

Bu çalışmada 1989 yılında Paris'te düzenlenen Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri) başlıklı sergi ele alınmıştır. Dünyanın Batılı ve Batılı olmayan parçalarında üretilen güncel sanat örneklerinin bir arada gösterildiği ve çok-kültürlülük olasılığının sınanması bakımından küratöryel tarihin en önemli kırılma noktalarından biri olarak görülen bu sergiye çeşitli açılardan değinilmiştir.

Küresel çapta birçok değişimin yaşandığı, yeni tip sanatçı ve küratörlerin ortaya çıktığı bir dönemde gerçekleştirilen Yeryüzünün Büyücüleri'nin öncelikle küreselleşme ile olan ilişkisi ve ilkeleri küresel sermaye güçleri tarafından belirlenen ekonomik ve kültürel küreselleşme süreçlerinin güncel sanat pratiklerini nasıl etkilediği irdelenmiştir.

Batılı ve Batılı olmayan sanatçılara ait yapıtların, aralarında herhangi bir hiyerarşi kurulmadan yan yana gösterilmesini sağlaması ve ulus aşırı bir miras bırakması açısından gerçek anlamda dünya çapındaki ilk sergi olarak değerlendirilen Yeryüzünün Büyücüleri'nin güncel sanat üzerindeki etkileri üzerinde durulmuştur. Yerelde şekillenen ancak enternasyonal olmayı başaran bir sanat vizyonunun gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceğine ilişkin soruya yanıt arayan bu sergi incelenirken, post-kolonyal süreçte gelişen yeni yaklaşımların yansımaları olarak nitelendirilebilecek yapıtlar yorumlanmış ve sergiye yönelik çeşitli eleştirilere değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: magiciens de la terre, yeryüzünün büyücüleri, küreselleşme, güncel sanat, kültür politikaları, bienal

İlge, R. R. (2020). Küreselleşme ve Güncel Sanat Sorunlarının Odağında Bir Sergi: Magiciens de la Terre. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 3, ss. 40-56.

An Exhibition in the Focus of Globalization and Contemporary Art Issues: Magiciens de la Terre

ABSTRACT

In this study, the exhibition titled Magiciens de la Terre (Magicians of The Earth), which was held in Paris in 1989, has been discussed. This exhibition, which shows the examples of contemporary art produced in Western and non-Western parts of the world and is considered as one of the most important breaking points of curatorial history in terms of examining the possibility of multiculturalism, has been mentioned from various aspects.

Magicians of The Earth, which was held at a period of time when several global changes took place and new types of artists and curators emerged, has been examined in its relationship to globalization and how the economic and cultural globalization processes, which are determined by global capital forces, affect contemporary art practices.

The effects of Magicians of The Earth on contemporary art have been emphasized, which is considered to be the first truly worldwide exhibition in terms of enabling art works belonging to Western and non-Western artists to be displayed side by side without establishing any hierarchy between them and creating a transnational legacy. While examining this exhibition seeking an answer to the question of whether an artistic vision which is shaped locally but succeeds to be international can be realized, the works which can be described as reflections of the new approaches developing in the post-colonial process have been interpreted and various criticisms about the exhibition have been mentioned.

Keywords: magiciens de la terre, magicians of the earth globalization, contemporary art, cultural politics, biennial

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın sonuna doğru gelindiğinde, dünyanın dört bir yanından sanatçılar, küreselleşmeyle ilgili konular üzerine eğilmeye başlamışlardır. Dünyanın çeşitli yerlerinde meydana gelen toplumsal hareketler, küresel ekonomideki büyük çaplı değişimler, uluslararası düzeyde büyüyen markalar ve görünürde ulus-devlet konseptinin öneminin azalması, bu bağlamda yürütülen başlıca tartışma konuları olmuştur. Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisi, dünyanın Batılı olmayan parçalarında üretilen güncel sanat örneklerinin Batı'da sergilenmesi ve çok-kültürlülük olasılığının sınanması anlamında ortaya konan ilk girişimlerden biri olarak, güncel sanat için küresel bir vizyon sunmak açısından daha sonra gerçekleştirilecek olan birçok proje için de önemli bir emsal teşkil etmektedir. Sergi 1989 yılında, 18 Mayıs ile 14 Ağustos tarihleri arasında, Jean-Hubert Martin küratörlüğünde, Paris, Centre Georges Pompidou ve Grande Halle de la Villette'de gerçekleştirilmiştir.

Ellisi Batılı, diğer ellisi Batılı olmayan yüz katılımcı sanatçının tam listesi şöyledir:

Marina Abramović (Sırbistan), Dennis Adams (ABD), S.J. Akpan (Nijerya), Jean-Michel Alberola (Cezayir), Dossou Amidou (Benin), Giovanni Anselmo (İtalya), Rasheed Araeen (Pakistan), Nuche Kaji Bajracharya (Nepal), John Baldessari (ABD), José Bédia (Küba), Joe Ben Jr. (ABD), Jean-Pierre Bertrand (Fransa), Gabriel Bien-Aimé (Haiti), Alighiero e Boetti (İtalya), Christian Boltanski (Fransa), Erik Boulatov (Rusya), Lousie Bourgeois (Fransa), Stanley Brouwn (Surinam), Frédéric Bruly Bouabré (Fildişi Sahili), Daniel Buren (Fransa), James Lee Byars (ABD), Seni Camara (Senegal), Mike Chukwukelu (Nijerya), Francesco Clemente (İtalya), Marc Couturier (Fransa), Tony Cragg (Britanya), Enzo Cucchi (İtalya), Cleitus Dambi / Nick Dumbrang / Ruedi Wem (Papua Yeni Gine), Neil Dawson (Yeni Zelanda), Bowa Devi (Hindistan), Maestre Didi (Brezilya), Braco Dimitrijevic (Bosna Hersek), Efiambelo (Madagaskar), John Fundi (Mozambik), Julio Galan (Meksika), Moshe Gershuni (İsrail), Enrique Gomez (Panama), Dexing Gu (Çin), Hans Haacke (Almanya), Rebecca Horn (Almanya), Shirazeh Houshiary (İran), Yongping Huang (Çin), Alfredo Jaar (Şili), Nera Jambruk (Papua Yeni Gine), Ilya Kabakov (Ukrayna), Tatsuo Kawaguchi (Japonya), On Kawara (Japonya), Anselm Kiefer (Almanya), Bodys Isek Kingelez (Kongo), Per Kirkeby (Danimarka), John Knight (ABD), Agbagli Kossi (Togo), Barbara Kruger (ABD), Paulosee Kuniliusee (Kanada), Kane Kwei (Gana), Bojemač Lakhdar (Fas), Georges

Liautaud (Haiti), Felipe Linares (Meksika), Richard Long (Britanya), Esther Mahlangu (Güney Afrika), Karel Malich (Çek Cumhuriyeti), Jivya Soma Mashe (Hindistan), John Mawandjul (Avustralya), Cildo Meireles (Brezilya), Mario Merz (İtalya), Miralda (İspanya), Tatsuo Miyajima (Japonya), Norval Morrisseau (Kanada), Juan Muñoz (İspanya), Hery Munyaradzi (Zimbabve), Claes Oldenburg / Coosie Van Bruggen (İsveç), Nam June Paik (Güney Kore), Wesner Philidor (Haiti), Sigmar Polke (Almanya), Temba Rabden (Tibet), Ronaldo Pereira Rego (Brezilya), Chéri Samba (Kongo), Sarkis (Fransa), Twins Seven Seven (Nijerya), Raja Babu Sharma (Hindistan), Jangarh Singh Shyam (Hindistan), Nancy Spero (ABD), Daniel Spoerri (Romanya), Hiroshi Teshigahara (Japonya), Yousuf Thannoon (Irak), Lobsang Thinle / Bhorda Sherpa / Lobsang Palden (Nepal), Cyprien Tokudagba (Benin), Ulay (Almanya), Ken Unsworth (Avustralya), Chief Mark Unya / Nathan Emedem (Nijerya), Patrick Vilaire (Haiti), Acharya Vyakul (Hindistan), Jeff Wall (Kanada), Lawrence Weiner (ABD), Krzysztof Wodiczko (Polonya), Jimmy Wululu (Avustralya), Jack Wunuwun (Avustralya), Jie Chang Yang (Çin), Yuendumu (Avustralya), Zush (İspanya) (Magiciens de la Terre).

1989 yılı, Berlin, Pekin, Kabil, Yeni Delhi ve Johannesburg'da gerçekleşen siyasi dönüşümlerin, jeopolitik düzeni tamamen değiştirmesi ve o zamana kadar zor ya da imkânsız görünen küresel çapta birçok değişim ve etkileşime yol açması açısından yirminci yüzyılın en önemli yıllarından biri olmuştur.

Tiananmen Meydanı'ndaki katliam, Berlin Duvarı'nın yıkılışı gibi olaylar ve www'nun (world wide web) icadı, yeni bir politik yapılanma, yeni bir küresel ekonomi ve bugün içinde yaşadığımız ve gelişimini sürdüren kolektif bilinç ile sonuçlanmıştır. Post-kolonyal ve post-komünist devletlerin hem kültürel hem de ekonomik açıdan yeni dünya düzenine girmeleri sağlanmış ve bienaller veya düzenli uluslararası sergiler bu kentlerin kapılarını iş dünyasına açmak için kullanılan en önemli araçlar haline getirilmiştir (Esche, 2012, s. 8).

Dünyanın birçok yerinde sanat fuarları, bienaller, müze ve galerilerde büyük ölçüde değişimler yaşanmış ve 1989 yılında yeni tip sanatçılar, yeni bölgeler, yeni güzergahlar ve yeni tip küratörlerin ortaya çıkmasıyla geri dönüşü olmayan kırılmalar yaşanmıştır. Dünya çapında yayılan bienal ve benzeri sergi organizasyonları, sanatın coğrafyasını sonsuza dek değiştirmiş, bunun sonucunda yeni nesil sanatçıların daha önce yer bulamadığı Batı sanat sahnesinde artık Batılı olan ve olmayan sanatçılar bir arada varlık göstermeye başlamıştır.

Yeryüzünün Büyücüleri sergisinin güncel sanat tarihindeki yeri ve önemini kavramak açısından öncelikle küreselleşme kavramı ve bu kavramın güncel sanatla olan ilişkisi üzerine yapılan temel tartışmalara değinmek gerekir.

1. Küreselleşme ile Güncel Sanat Arasındaki İlişki Üzerine

Fredric Jameson'a göre küreselleşme, günümüz ekonomik ve politik teorisinde "dünya çapındaki iletişimin ve dünya pazarının ufkunun devasa boyutlardaki büyümesi" ile açıklanabilir (Jameson, 1998, s. 12). Bu noktayı somutlaştırmak adına; söz gelimi Hindistan'ın Yeni Delhi kentinde üretilen bir yapıtın New York'taki bir kurumun yöneticileri tarafından sanatçının atölyesinde görülüp satın alınması ve bir ay gibi kısa bir süre içerisinde binlerce New Yorklu veya o esnada orada bulunan onlarca ülkeden gelmiş binlerce turist tarafından görülmesi örnek verilebilir. Ancak bu koşullar, sanatın, ilkeleri küresel sermaye güçleri tarafından belirlenen, sınırları daha geçişken bir dünya bağlamı ile bağdaştırılarak görülmesini gerektirir. Sanayii sonrası dönemi inceleyen Michael Hardt, küreselleşmenin temel ölçütlerini "ekonomi, politika ve kültürün iç içe geçmesi ve birbirine yatırım yaparak beslemesi" olarak özetlemektedir (Hardt, 2000, s. xiii, xvi).

Küreselleşme genellikle ekonomik küreselleşme ve kültürel küreselleşme olarak iki başlık altında sınıflandırılmaktadır. Güncel sanat pratikleri ele alındığında, kültürel küreselleşme üzerinden bir değerlendirme yapmamız gerektiği düşünülebilir, ancak bu noktada ekonomik küreselleşmenin eşit derecede hatta daha etkin bir rolünün olduğu görülmektedir. Örneğin, yeni pazarların, yeni ticari galerilerin ve yeni koleksiyonerlerin ortaya çıkması, Çin ve Hindistan güncel sanatının gelişiminde asıl belirleyici rolü oynamıştır. Aynı şekilde Ortadoğu'da yeni sanat fuarları ve müzelerin ortaya çıkmasında uzun süredir Modernizme duyulan yaygın ilgiden ziyade, bölgenin yeni keşfedilmiş ekonomik nüfuzu çok daha etkili olmuştur. Batı merkezli ticari galeriler, müzayede evleri ve benzeri kuruluşlarda dikkat çeken sonuçlara imza atmış batılı olmayan sanatçılarla çalışmaya başlamışlardır.

Günümüzde gerçekleştirilen sanat pratiklerinden “güncel sanat” olarak söz ediyor olmamızın asıl sebebi küresel dönüşümlerdir. Güncel sanat, Modernizm sonrası sanat olarak tanımlanmaktadır, tıpkı zamanında modern sanat olarak tanımlandığı gibi. Ancak Modern sanat her zaman seçkinlik ve mutlak güç amacı gütmüştür. Modern tarih dünyayı modern olan ve olmayan diye ayırmış, dolayısıyla hiçbir zaman herkesin tarihi olmamıştır. Bu nedenle “güncel” terimi, sanatçılara yeni ve daha küresel bir alana girebilmeleri için yol gösteren bir işaret işlevi görmektedir. Sanat artık modern sanatın avant-guard pozisyonunu hedeflememekte; bunun yerine kendini kronolojik, sembolik ve hatta ideolojik anlamda güncel olarak sunmaktadır (Belting, 2013, s.178).

2. Yeryüzünün Büyücüleri'nin Güncel Sanat Üzerindeki Etkileri

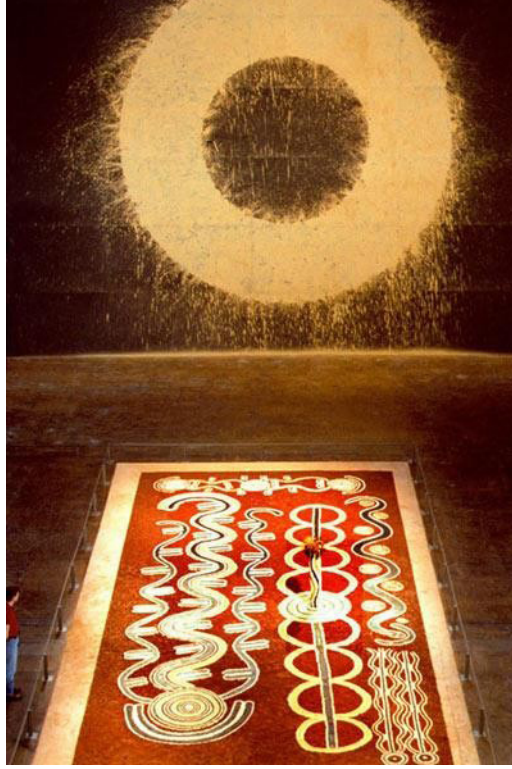
Birçok yorumcuya göre, Jean-Hubert Martin'ın, yarısı Batılı, diğer yarısı Batılı olmayan yüz sanatçığı bir araya getirerek oluşturduğu Yeryüzünün Büyücüleri, uluslararası (transnational) bir miras bırakması ve ulus-devlet konseptini anlamsızlaştırması açısından gerçek anlamda dünya çapındaki ilk sergidir. Güncel sanat tarihinde, yeni bir dönemin kapısını aralayan az sayıda sergi gerçekleşmiştir. Yaygın bir şekilde, sanat dünyasının 1990'lı yıllarda küreselleşmesinin başlangıç noktası olarak nitelendirilen Yeryüzünün Büyücüleri, kuşkusuz, bu tür “mihenk taşı” olarak nitelendirilebilecek sergiler arasında yer almaktadır.

Bu sergi, yerelde şekillenen ve kavranabilen ancak enternasyonalist bir sanat vizyonunun gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceğine dair soruya yanıt arayan bir çaba ortaya koymuştur. Sergi, 1980'lerin sonunda ortaya çıkan ve dolaysız olarak uluslararası birçok yeni sanatçı topluluğu için alan açan bu yeni dünyaya hitap etmiştir. “Herhangi bir sergi, üzerine odaklandığı değerler bütünü ile, çağdaş sanat üzerindeki bir büyüteç gibi işlev görebilir, çünkü sanatın kendisi çağdaş dünya üzerindeki bir büyüteçtir” (Weibel, 2013, s. 16). Yeryüzünün Büyücüleri, gerçekleştiği dönemin sanat dünyası için tam da böyle bir büyüteç işlevi görmüş ve küresel ölçekte, dünya ile sanat dünyası arasındaki bütün aktarım, değişim ve dönüşümleri yansıtmıştır.

Jean-Hubert Martin, sergiden hemen önce Benjamin Buchloh ile yaptığı söyleşide olumsuz referans noktaları olarak daha önce gerçekleştirilmiş olan iki sergiden yola çıktığını belirtmiştir: Bunlardan ilki 1931 yılında Paris'de düzenlenen L'Exposition Coloniale Internationale, diğeri ise daha yakın bir dönemde, 1984 yılında New York'da Museum of Modern Art'da düzenlenen 'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern sergileridir. Bu iki sergide de birbirine bezer biçimde, Batılı olmayan "ötekiler" gösterilmiştir. İlk sergide, sömürge özneler, yaşayan görseller olarak yerleştirildikleri, kendi köylerine benzetilerek oluşturulan binalarda, kelimenin tam anlamıyla "ötekiliklerini" icra etmişlerdir. İkincisi sergide ise, "ilkel" ya da "kabile" sanatı olarak adlandırılan sanat ile bu sanattan yararlanarak yirminci yüzyılın başında Primitivizm olarak adlandırılan süreçte modernist sanatçıların ürettikleri çalışmalar arasındaki biçimsel ortaklıklara odaklanılmıştı.

Serginin küratörü William Rubin'in niyeti, Picasso ve Matisse gibi modern sanatçıların bu sanatı nasıl "keşfettiklerine" odaklanmaktı, ancak Martin dahil sanat eleştirmenleri, bu yaklaşımın etkin bir şekilde, "kabile" sanatı örneklerinin, modernist avant-garde'in konumu ve değerine dair küçük dipnotlar veya eklerin ötesinde herhangi bir şey vermedikleri anlamına geldiğini savunmuşlardı (Ratnam, 2015).

Martin ise farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Yeryüzünün Büyücüleri, dünyanın dört bir yanından yüz sanatçı ve sanatçı topluluğunu bir araya getirerek, bu sanatçıların kendi çalışmaları ile Batılı sanatçıların çalışmaları arasında herhangi bir hiyerarşi kurmadan yan yana gösterilmesini sağlamıştır. Örneğin; Richard Long'un Mud Circle (Çamur Çember) isimli yapıtı, Avustralya Aborjinlerinden Yuendumu topluluğunun halen sürdürdüğü geleneğe uygun bir biçimde, zemin üzerine doğal yöntemlerle renklendirilmiş çamurla yapılan Yarla isimli çalışmanın yanı başına asılmıştır (Görsel 1). Yarla'da tekrarlanarak devam eden dairemsi motifler, Long'un büyük boyutlu çamur çemberinde yankılanıyor gibidir. İlk bakışta birbirinden çok farklı görünen bu çalışmaların yan yana sergilenmiş olmaları, şaşırtıcı bir biçimsel uyumu açığa çıkarmıştır.



Görsel 1: Richard Long, "Mud Circle" (Çamur Çember), arkada, duvar üzerine Avon nehrinden getirilen kil, 20000x1200 cm, 1989, Yuendum Sanatçı Topluluğu "Yarla", önde, kil, toprak boyası, öğütülmüş otlar ve boya ile karıştırılmış çeşitli materyaller, 10x5 m, 1989. bit.ly/2PIJRWu

Yarla ve benzeri birçok yapıt, Avustralya, Tibet ve ABD'den geleneksel sanat pratiklerinin temsilcileri olarak nitelendirilebileceğimiz sanatçı toplulukları tarafından sergi için belirlenen mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Geleneksel sanat temsilcileri olarak bakıldığında, bu sanatçılar ait oldukları bağlamdan koparılıp bir nevi "demokratik" bir platformda, farklı sanatsal pratiklerin birbiriyle diyalog kurabileceği beyaz bir küpün görece nötr uzamına yerleştirilmiştir. Martin, Benjamin Buchloh ile yaptığı söyleşide bu noktaya şu şekilde değinmiştir:

Sergimizdeki objeler, işlevsel bağamlarından kopartılmış olacaklar. (...) Fakat biz onları Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin objeleri için şimdiye kadar hiç kullanılmamış bir yöntemle sergileyeceğiz. Bu objeleri yapanların kendisi de orada olacaklar ve mümkün olduğunca, tamamlanmış, taşınabilir objeleri sergilemekten kaçınacağım. Sanatçıların özellikle bu etkinlik için yaptıkları enstalasyonlara öncelik tanıyacağım (Buchloh, 1989, s. 154).

Martin, Batılıların "esas" olarak kabul edildikleri, Batılı olmayanların ise

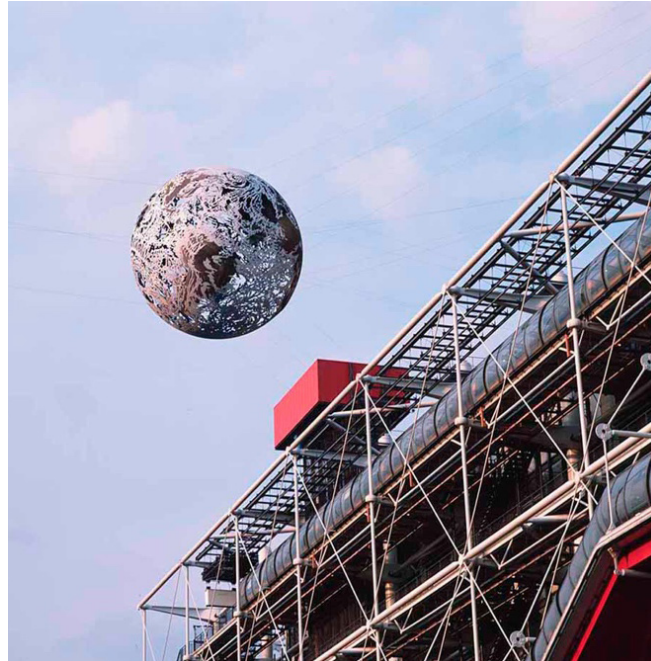
“öteki” olarak mahkûm edildikleri hiyerarşik modelden uzak durma ihtiyacını hissettiğini belirtmiştir. Aynı söyleşide, Rubin'in yaptığına benzer bir takım biçimsel uygulamalarla, Avrupa'nın emperyal egemenliğinin sosyal ve politik gerçekliklerini ve Batılı olmayan dünyanın sömürgeleştirilmesini göz ardı ederek, dünyanın dört bir yanından yapıtların gelişigüzel sergilenmesinin imkânsız olacağını ileri sürmüştür. Dolayısıyla serginin kataloğunda Avrupalıların Batılı olmayan dünyayla ilgili yanlış ve eksik bilgilere dayanan bakış açılarını belgeleyen, sömürgeciliğe ilişkin bir takım metin ve görsellere de yer verilmiştir.

Jean-Hubert Martin sergi kataloğunda “Sanatsal üretimin sadece Batı dünyasında var olabileceğine dair yaygın önermenin kabahati, kültürümüzdeki kibirde aranabilir” diye yazmış, Annie Cochel-Solal ise *Revisiting Magiciens de la Terre* isimli makalesinde bu kataloğu, serginin açık bir politik beyanatı olarak gördüğünü ifade etmiştir (Cohen-Solal, 2015). Bu, atlasa benzer şekilde düzenlenmiş sıra dışı katalog, Batı dünyasının adaletsizliklerine karşı bir yığın politik metin, fotoğraf, illüstrasyon ve kolaj sunan, radikal bir manifesto gibi görünmektedir. Katalog ayrıca katılımcı sanatçılara dair sıra dışı bir yöntemle sunulan referanslar içermektedir: Her bir sanatçı için ayrılmış iki sayfada sanatçının biyografisi ve yapıtlarının görsellerinin yanı sıra coğrafik konumunu gösteren bir düzlemküre sunulmuştur. İlginç bir şekilde, her sanatçı için yeniden düzenlenmiş düzlemkürelerde imlem noktası, söz konusu düzlemkürenin merkezini gösterir (Görsel 2). Böylelikle, her sanatçının veya bireyin kendi dünyasının merkezini oluşturduğu vurgulanmakta, bununla beraber küratör, sanat dünyasının temsilinde yeni bir coğrafyanın merkezi etkisini açıkça kabul etmektedir.

Sergi bu bağlamda ele alındığında, katalogun bu yönü ile paralellik gösteren yapıtlar olarak Neil Dawson'ın *Globe'u* (Yerküre) ve Braco Dimitrijević'in *Casual Passer-by I met at 3.59 pm.* (Akşam üzeri saat 3:59'da Yoldan Geçerken Tesadüfen Tanıştığım Kişi) isimli çalışması öne çıkmaktadır. Dawson'ın, Pompidou'nun ön avlusunda, yerden 25 metre yüksekte, havada asılı duran dev yerküresi (Görsel 3), izleyicinin aşağıdan çalışmaya bakarken sanatçının ülkesi; Yeni Zelanda tam göz hizasına gelecek şekilde yerleştirilmiş, böylece sanatçının kendini ait hissettiği coğrafya merkeze alınmıştır.



Görsel 2: Yeryüzünün Büyücüleri sergisinin kataloğundaher sanatçı için ayrı ayrı düzenlenmiş düzlemkürelerden birkaç örnek. bit.ly/2PLTEUW (video, dk:15, sn:10-20)



Görsel 3: Neil Dawson, "Globe" (Yerküre), PVC, epoksi reçine, karbon fiber, cam ve boya, çapı: 4,5 m, 1989. bit.ly/2RVnrgq



Görsel 4: Braco Dimitrijević, "Casual Passer-by I met at 3.59 pm" (Akşam üzeri saat 3:59'da oradan geçerken tesadüfen tanıştığım kişi), fotoğraf, 12x10 m, 1988. bit.ly/2PQc3Qz

Dimitrijević ise 1988 yılında Paris'te tesadüfen tanıştığı bir kişinin büyük boyutlu bir portresini aynı mekânın ön cephesinde sergileyerek (Görsel 4), ismini bilmediğimiz herhangi birinin de sanatın ve dünyanın merkezi olabileceğini vurgulamıştır.

Benzer bir yaklaşımı Barbara Kruger'ın *Qui Sont les Magiciens de la Terre?* (Kimler Yeryüzünün Büyücüleri) isimli yapıtında görmek mümkün (Görsel 5). Kruger, serginin isminden hareketle bir panel resmi üzerinde izleyiciye "Kimler yeryüzünün büyücüleri? Doktorlar mı? Siyasetçiler mi? Tamirciler mi? Yazarlar mı? Köylüler mi? Sanatçılar mı? Öğretmenler mi? Rahipler mi? Gazeteciler mi? Mimarlar mı? Taksi şoförleri mi? Evsizler mi? ..." gibi sorular yönelterek onu, sanatın sadece sanatçıya özgü bir edim mi yoksa mesleği ne olursa olsun herhangi bir insanın da sanatçı olup olamayacağı ile ilgili yeniden düşünmeye davet eder.



Görsel 5: Barbara Kruger, "Qui Sont les Magiciens de la Terre?" (Kimler Yeryüzünün Büyücüleri), panel resim, 1989. bit.ly/2YY70Bx

Hans Haacke'nın çalışması ise sergide gösterilen yapıtlar arasında post-kolonyal süreçte geliştirilen özeleştiril yaklaşımına dair en belirgin örneklerden biri olarak değerlendirilebilir (Görsel 6). Grande Halle de la Villette'deki aslanlı çeşmeye birtakım müdahalelerde bulunarak oluşturduğu bu yapıtı ismi üzerinden okuyabiliriz: One Day, The Lions of Dulcie September Will Spout Water in Jubilation (Bir gün Dulcie September'ın Aslanları Coşkuyla Su Püskürtecek). Güney Afrika'daki ırkçı Apartheid yönetimine karşı mücadele yürüten ANC'nin (African National Congress) Fransa'daki temsilcisi olan Dulcie September, 29 Mart 1988'de Paris'te bir suikast sonucu öldürülür. Sanatçı, September'a adadığı bu çalışmasını sembolik bir dille kurgulamıştır: Suyu akmayan çeşmenin ortasına konmuş Güney Afrika bayrağının yanı sıra, sarıya boyanmış aslanlar ve siyaha boyanmış havuzdaki su ile güç ve çatışmanın kaynağı olarak ülkedeki altın ve petrol temsil edilmiştir.



Görsel 6: Hans Haacke, "One Day, The Lions of Dulcie September Will Spout Water in Jubilation" (Bir gün Dulcie September'in Aslanları Coşkuyla Su Püskürtecek) Grande Halle de la Villette'in aslanlı çeşmesi üzerinde yapılan değişikliklerle oluşturulmuş çalışma, 1989.

bit.ly/35Euuy0

Martin'in "Sanatsal üretimin sadece Batı dünyasında var olabileceğine dair yaygın önermenin kabahati, kültürümüzdeki kibirde aranabilir" diyerek ortaya koyduğu özeleştirel tavrı Jean-Pierre Bertrand ve Giovanni Anselmo'nun yapıtlarında da görmek mümkün. Bertrand'ın bal ve limon gibi doğal malzemelerle yaptığı resimleri, izleyici ile aralarına demir parmaklıklar koyarak sergilemesi (Görsel 7), Batı kültürünün materyalist yönünün spirüel konulara değinmeyi zorlaştırdığına ilişkin düşüncenin bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Anselmo ise taş blokların üzerine koyduğu pusula ve "Pusula bu kadar zamandır kuzeyi gösterdiği için mi güneyi unuttuk?" sorusunu yönelterek tek yöne odaklanmış, ben merkezci Batı karakterini eleştirir (Görsel 8).



Görsel 7: Jean-Pierre Bertrand, "Volume de Perception au Seuil de l'imaginaire" (Hayal Gücünün Eşiğindeki Algılama Hacmi), 1989, demir parmaklıklar ardında duvar üzerine yerleştirilmiş, her biri 104x65 cm. ölçülerinde 12'şer parçadan oluşan dört sıra resim, kâğıt üzerine bal, limon ve füzen, kapladığı alanın ölçüleri: 5x7x10 m, bit.ly/35Euuy0



Görsel 8: Giovanni Anselmo, "To and Through The North" (Kuzeye Doğru ve Kuzeyin İçinden), ikiye bölünmüş granit monolit, 6 parça demir ve taş blok üzerine yerleştirilmiş 1 adet pusla, 1989. bit.ly/35Euuy0

Sergiye yönelik eleştiriler, serginin gerçekleştirildiği dönemde ve sonraki süreçte de hem olumlu hem de olumsuz yönde olmuştur. Martin'in küratöryel yaklaşımı, özellikle bütün katılımcı sanatçıların “yeryüzünün büyücüleri” olarak nitelendirilebileceğini dayanan düşüncesi çokça eleştirilmiştir. Birçok yorumcu, Batılı olmayan öznenin Batılı olana göre daha spiritüel ve dünyevilikten daha uzak olduğuyla ilgili basma kalıp, yaygın sömürgeci anlayışın bir tekrarı olduğunu savunmuştur. Daha ileri giden eleştirmenler ise, Martin'in antropolog ve etnograf çalışma arkadaşlarının, dünyanın çeşitli bölgelerinde yıllarca yaptıkları araştırmalara ve bu doğrultuda yapılan sanatçı ve yapıtlarının seçimine atıfta bulunarak, serginin etnik merkezlikten (ethnocentrism) kaçamadığı ve halen Batılı olmayan yapıtların sadece Batılı yapıtlarla olan ilişkileri üzerinden tanımlandığı yönündeki fikirlerini dile getirmişlerdir. Yine de eleştirilerin çoğunun “tanınmayan sanatçılar”ın seçiminde kapsayıcı bir projenin gerektiği savı ile büyük ölçüde “sezgisel” kalan nihai seçim stratejisi arasındaki çelişki etrafında döndüğü görülmektedir.

Örneğin, sergiyi protesto etmek amacıyla Cameleon Diabolicus'da yazdığı yazıda Bedri Baykam şu soruları yöneltir:

Küratörlerin, örneğin Çin'de yaptıklarının tam aksi yönde davranarak, Afrika'daki o yerel “dinamik aktörler”den hiçbir tavsiye istememelerinin özel bir sebebi var mıdır? Ya da yerel akademilerde eğitim görmüş sanatçıları reddedip kentli olmayan ötekilere öncelik tanıyarak onları Paris'e davet etmiş olmaları nasıl anlaşılmalıdır? (Baykam, 1989).

Aslında Martin, daha önce bahsi geçen söyleşide Batılı olmayan yapıtları seçerken “kendi kişisel tarihi ve hassasiyetlerini” kullanmaktan başka bir yöntem bulamadığını ve Batılı izleyicinin alımlayamayacağını düşündüğü çalışmalarını sergiye dahil etmeyeceğini ifade etmiştir: “Bazen bir sanat yapıtındaki göstergeler düzeni, bildiğimiz hiçbir şeyle örtüşmez ya da stilistik etkileri büyük ölçüde Batılı zevke hitap etmeyi başaramaz. Bu tür sanat yapıtları görünmezler” (Buchloh, 1989, s. 152-153).

SONUÇ

Günümüzde sıklıkla eleştiri konusu olan “bienal sanatı”nın, aslında sanatın yeni biçim ve malzeme dilinin yanı sıra politik ve sosyal bağlamının da toplumsal düzeyde yaygınlaşmasına katkı sağladığı söylenebilir. Ancak öte yandan Magiciens de la Terre, bir çağdaş sergi örneği olarak ele alındığında, günümüz sanatının, politik, ekonomik, kültürel ve sanatsal küreselleşme sürecinin bir parçası olarak da gösterilebilecek önemli örneklerinden biridir.

Yeryüzünün Büyücüleri, küratöryel tarihin kapanmamış bir safhası olmakla birlikte, yarattığı etkiler günümüz sergi pratiklerinde halen görülmektedir; bir yandan birçok küratör, merkez ile çevre (taşra) sorunsalına karşı yeni yaklaşımlar geliştirmeye çalışmakta, bir yandan da bu serginin ortaya çıkardığı neo-sömürgeci perspektifleri tekrarlama riskiyle farklı kültürleri bir araya getirme açmazı varlığını sürdürmektedir. Yeryüzünün Büyücüleri'nin bir sergiden küresel bir tartışma forumuna doğru ilerleyen dönüştürücü gücü, onu ilk ortaya çıktığı zamana oranla çok daha geniş bir çerçeveden incelememizi gerektirmektedir. Çünkü içinde yaşadığımız dünyanın bütün sembolik üretimlerine, coğrafik düzenine ve entelektüel kavrayışına hitap etmeyi sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Baykam, B. (2018). *Cameleon Diabolicus*. Bedri Baykam. <http://bedribaykam.com/tr/yayin/cameleon-diabolicus-1989>. Erişim Tarihi: 20 Ekim 2018

Belting, H., Budensieg, A. Ve Weibel, P. (2013). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Buchloh, B. H. (1989). *The Whole Earth Show: An Interview with Jean-Hubert Martin*. Michigan State University. <https://msu.edu/course/ha/491/buchlohwholeearth.pdf>. Erişim Tarihi: 10 Eylül 2015

Cohen-Solal, A. (2019). *Revisiting Magiciens de la Terre*. Stedelijk Studies. <http://stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/>. Erişim Tarihi: 15 Kasım 2019

Esche, C. (2012). *Making Art Global: Making Art Global (Part 1): The Third*

Havana Bienal 1989, 8-13.

Hardt, M. ve Negri A. (2000). *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.

Jameson, F. ve Miyoshi, M. (1998). *The Cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press.

Magiciens de la Terre. (2014). *Magiciens de la Terre*. <https://www.magiciensdelaterre.fr/>. Erişim Tarihi: 21 Kasım 2015

Ratnam, N. (2016, 22 Ocak). *Art and Globalization*. Oxford Art Online. <https://hta102sp2016.files.wordpress.com/2016/01/globalization-and-art-in-oxford-art-online.pdf>. Erişim Tarihi: 7 Eylül 2016

Weibel, P., Belting, H. ve Budensieg, A. (2013). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Visible and Invisible Borders around Women: Feminist Meaning of War and Migration in Cinema

Geliş Tarihi/Received: 17.01.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 20.02.2020

Dr. Öğr. Üyesi Emrah ÖZDEMİR
Çankırı Karatekin Üniversitesi
İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
eozdemir2002@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8125-6486

ABSTRACT

Although women and children are the most affected by the wars and migrations that cause great destruction and suffering, the difficulties they face in this process and how they perceive what is happening is still not well understood. Turkey is one of the countries in which the consequences of the Syrian civil war and migration are the most visible. However, media and art works on the impacts of the Syrian civil war on Turkey and how Turkey perceive the civil war and migration are very limited. This study examines how war and migration, which make the borders between nation-states permeable, change the boundaries of women's lives, social roles and bodies as well as patriarchal social perspectives against women through the film "Misafir" (Guest - 2017).

Keywords: civil war, migration, borders, gender, feminist theory

Özdemir, E. (2020). Visible and Invisible Borders around Women: Feminist Meaning of War and Migration in Cinema. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, ss. 57-63.

Kadınları Saran Görünür ve Görünmeyen Sınırlar: Sinemada Savaş ve Göçün Feminist Anlamı

Öz

Kadınlar ve çocuklar büyük yıkım ve ıstıraplara neden olan savaş ve göçlerden en çok etkilenenler olsa da, bu süreçte karşılaştıkları zorlukların neler olduğu ve unları nasıl algıladıkları hala tam olarak anlaşılamamıştır. Türkiye, Suriye iç savaşının ve göçünün sonuçlarının en görünür olduğu ülkelerden biridir. Ancak medya ve sanat alanında, Suriye iç savaşının Türkiye'ye etkileri ve Türkiye'nin iç savaş ve göçü nasıl algıladığı üzerine yapılan çalışmaların yetersiz kaldığı görülmektedir. Bu çalışma, ulus-devletler arasındaki sınırları geçiren savaş ve göçün kadınların hayatlarını, toplumsal rollerini ve bedenlerini çevreleyen sınırlarını ve kadınlara yönelik ataeril sosyal bakış açılarını nasıl değiştirdiğini ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: iç savaş, göç, sınırlar, toplumsal cinsiyet, feminist teori

INTRODUCTION

Although women and children are the most affected by the wars and migrations that cause great destruction and suffering, the difficulties they face in this process and how they perceive these difficulties are still not well understood. In this sense, there is a great responsibility for the media studies that can reveal the stories of women in the war and migration processes from different perspectives. Cinema plays a very important role both in explaining the difficult areas of observation such as battlefields, borders, deaths and human dramas to people and in making qualitative research on these issues. In this sense, the Syrian crisis and the wave of immigration have become a subject frequently discussed by the cinema. So, cinema films are considered as an important source in which the concept of migration and borders can be handled with a feminist perspective.

The popular uprisings that began in Dara, Syria in March 2011 turned into a civil war in a short time, causing one of the most important waves of migration in recent years. More than thirteen million Syrians have been forced to leave their homes, while almost half of them took refuge in neighbouring countries. Some of them migrate from these countries either legally or illegally to European countries and to the USA. Turkey has attracted worldwide attention as the country hosting more than half of the total Syrian refugees. Therefore, Turkey is the country in which migration issues are the most visible. However, media and art works on the impacts of the Syrian civil war on Turkey and how Turkey perceive the civil war and migration are very limited.

In this study, it will be examined how war and migration, which make the borders between nation-states permeable, change the boundaries of women's lives, social roles and bodies as well as patriarchal social perspectives against women through the film "Misafir" (Guest - 2017) directed by a Turkish female director Andaç Veznedaroğlu and addressing the problems of female asylum seekers Syrian living in Turkey.

Gender Boundaries That Continue To Exist As Nation-State Boundaries Become Uncertain

The Syrian Civil War, which constitutes the biggest wave of migration in the 21st century, and the developments caused by it, are quickly responded to in cinema, and since 2011, many fiction films and documentaries have been shot. Although it is home to a large number of asylum seekers, it is difficult to say that Turkish cinema is interested in the issue of Syrian refugees. The limited number of films that are shot do not attract much attention. Among these films, the "Guest" (*Misafir*) is a unique example in terms of the representation of Syrian refugee women in the Turkish cinema since it is directed by a woman director and focuses directly on problems of women and children refugees.

The Guest is about the events experienced by a seven-year-old Syrian girl and her sister who had to leave their country with their neighbour *Meryem* to seek refuge in Turkey after the bombing of their house. The film starting with a scene in which a group of children holding a globe in their hands talk about where they can go if they emigrate because of the events in Syria. This scene continues with the bombing of Syrian aircraft. *Lina*, who lost her family during the bombing, joins a group of immigrants with her sister and their female neighbour *Meryem*. They managed to reach Turkey after a tough journey. *Meryem* and *Lina* decide to go to Istanbul together and they settle down with their fellow countrymen who have already migrated from Syria and started living in a basement in Istanbul. With no hope of returning to Syria, *Lina* decides to go to her uncle who works as a doctor in Germany. She boards a boat from Bodrum and goes to Greece illegally and then to her uncle to Germany.

In general, the film reveals the normative gender structure in the geography the Middle East and Syria in a descriptive way without questioning it (Kibby and Costello, 2004). Both men and women often fulfil their gender roles without question. As the border approaches, the group, including *Meryem* and *Lina*, is attacked and only young men who are able to fight are detained by ISIS terrorists to make warriors. Syrian women living in Istanbul generally work in labour-intensive jobs that do not need special education, such as textiles, while men carry out daily work as

the head of the family. Domestic work such as cleaning, cooking, washing up and childcare is done by women. Although she is a child, *Lina's* caring for *Zehra* as a mother, feeding her, taking her diapers reveals how normative gender roles are internalized by girls.

In the film, almost all women except *Meryem* are under the pressure of men. Women are not allowed to leave the house on their own except on the way to and from work. The men of the family react greatly to *Lina* and her friend *Hacer* who work in a textile workshop because they just sit with their male friends in a cafe. In fact, shortly after this incident, *Hacer* is married to a man, whom she does not know, in exchange for the bride price regardless of her age. Bargaining to determine the amount of the bride price indicates that the woman has become a commodity traded in the market in the patriarchal order (Kaplan, 1983). *Hacer* does not object and accepts marriage very obediently as a victimized woman. In the film, not only men oppress women but also women use intense oral and physical violence against women. In this way, women's pressure on each other reproduces the contention pattern that a woman's greatest rival is another woman, which is included in many mainstream narratives (İnceoğlu, 2015: 89).

In keeping with the patriarchal perspective, women take care of their personal care and clothing, such as make-up and hair care throughout the film. The masculine point of view emerges with narratives that present the woman as an object of the male gaze as a victim or sufferer. In the films produced with this perspective, the woman is a spectacle (sexual) object or an object of desire (Kaplan, 1983). Therefore, actions such as make-up, dressing, undressing and combing the hair are actions offered to the pleasure of masculine gaze (İnceoğlu, 2015: 92).

In the film, country flags, barbed wires on the border are shown as a symbol of classical nation-state understanding. However, these seemingly rigid borders have become more flexible in the face of war and migration. Therefore, they can easily enter Turkey without the application of any of the bureaucratic procedures.

In the scenes in Istanbul, the skyscrapers that are shown higher with lower angle shots and resemble the phallus represent the power of both capitalism and

patriarchal order. In the face of these buildings, both *Lina*, her sister and the people who have to live in the parks seem rather weak. In the scenes where their lives in Istanbul are told, the skyscrapers that are shown higher with lower angle shots and resemble the phallus represent the power of both capitalism and patriarchal order. In the face of these buildings, both *Lina* and her sister and the people who have to live in the parks seem rather weak. In other words, they have no choice but to internalize order in an unjust world shaped by patriarchal values. In this regard, as most of the female immigrants, they perceive migration "as a means of resisting and escaping at least some aspects of the oppress structures" they live in (Kofman et al., 2000: 22).

CONCLUSION

In addition to being a branch of art, cinema, which is also a media tool, has the potential to spread the debates on the problems of war, immigration and woman by using the striking language of cinema art. However, it is considered that this potential is not used sufficiently in *Guest* film. Although it is shot by a female director, the film does not have a critical point of view. Women and men are represented in accordance with normative gender identities, and gender identities other than masculinity and femininity are not included.

Throughout the film, all the characters obediently accept the roles that the patriarchal order assigns to them. This situation is consistent with the narrative of classical cinema where the woman is sacrificed. Sexuality is not addressed at all, and no other harassment is included, except for ISIS terrorists' abuse of women. Issues such as child labour, precarious and low-wage employment are not illustrated sufficiently.

At the end of the film, *Lina* and her sister reach to their uncles to serve the restoration of the patriarchal order and the comfort of the audience. The film with a narrative based on the victimization of immigrant women focuses on the visual part of the problems rather than the causes and the criticism. Despite all these criticisms, it reveals that in a world where war, internal conflict and humanitarian crises intensify, inter-state borders are no longer obstacles, but the borders of social perceptions such as women's social roles, commodification of the body and freedom still stand firmly.

REFERENCES

İnceoğlu, İrem. 2015. "Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga Filminin Feminist İncelemesi." *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 7(2): 87-94.

Kaplan, E. Ann. 1983. *Woman and Film*, New York and London: Methuen.

Kibby, Marjorie and Costello, Brigid. 2004. "Displaying the Phallus: Masculinity and the Performance of Sexuality on the Internet." In *Feminism and Masculinities* by Peter F. Murphy, 214-227. Oxford and New York: Oxford University Press.

Kofman, Eleonore, Phizacklea, Annie, Raghuram, Parvati and Sales, Rosemary. 2000. *Gender and International Migration in Europe*. London and New York: Routledge.

Öğüt, Hande (2009). "Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema." *Cogito*, 58: 202-217

Marka İnşası Bağlamında Türk Kamu Diplomasisi: Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü ve Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Örnekleri

Geliş Tarihi/Received: 13.01.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 14.02.2020

Dr. Emine KILIÇASLAN
Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Aydın Meslek Yüksekokulu
emine.kilicaslan@adu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4226-9409

ÖZ

Türkiye'de kamu diplomasisi çalışmaları oldukça yenidir. Yeni olması nedeniyle birçok sorunla boğuşmaktadır. Boğuştuğu pek çok sorunla beraber, Türkiye Ortadoğu, Balkanlar ve Türk Cumhuriyetleri çerçevesinde kamu diplomasisi uygulamalarında, bölgesel güç olma bağlamında gelişmeye çalışmaktadır. Ayrıca küresel kamu diplomasisi uygulamalarına da imza atmaktadır. Küreselleşme süreci, değişen diplomasi anlayışı günümüz devletleri açısından kamu diplomasisinin önemini ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle özellikle günümüz egemen devletleri yeni rol arayışı çerçevesinde küresel kamuoyu yaratma amaçlı kamu diplomasisi çalışmalarına önem vermektedir. Egemen devletlerin küresel kamu diplomasisi uygulamaları için ellerindeki en önemli güç kitle iletişim araçlarıdır. Özellikle görsel kitle iletişim araçları küresel kamuoyu yaratmanın egemen devletler için en ucuz ve en kolay yoludur. Günümüzde yumuşak gücün en önemli unsurlarından olan kamu diplomasisi Türkiye Cumhuriyeti'nin güçlü kültür yapısının markalaşarak dünya kamuoyuna iyi imaj yaratması açısından önem taşımaktadır. Kamu diplomasisi bu bağlamda hem doğal hem de tarihi zenginliklerin cenneti olan Türkiye'nin marka ülke olması açısından önemli bir güçtür. Bu nedenle bu çalışmada Türk kamu diplomasisinin markalaşma sürecinin analizi kapatılan Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü ile Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığının karşılaştırılması ile yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: kamu diplomasisi, markalaşma, türkiye

Kılıçaslan, E. (2020). Marka İnşası Bağlamında Türk Kamu Diplomasisi: Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü ve Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Örnekleri. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, ss. 64-83.

Turkish Public Diplomacy in the Context of Brand Building: Instance of The Prime Ministry Public Diplomacy Coordination Office and The Presidency Directorate of Communications

ABSTRACT

Public diplomacy efforts in Turkey is quite new. It is struggling with many problems because its new. Together with so many questions that struggling, Turkey Middle East, the Balkans and the Turkish Republic in the framework of implemantation of public diplomacy is workin to evolve in terms of being a regional power. It also undertakes global public diplomacy practices. The process of globalization and changing diplomacy reveals the importance of public diplomacy for today's states. Fort his reason, especially today's sovereign states attach importance to public diplomacy studies aiming to create global public opinion within the framework of seeking new roles. The most important power that sovereign states hav efor global public diplomacy applications is mass media. Visual mass media, in particular, are the cheapest and easiest way for sovereign states to create global public opinion. Today, public diplomacy is one of the most important elements of the Republic of Turkey's soft power building a strong culture of a brand is important in terms of World public opinion to create a good image. Public diplomacy 'paradise of both natural and historical riches in this context it is important for Turkey to become a power in terms of the brand in the country. For this reason, in this study, the analysis of the branding process of Turkish public diplomacy was made by comparing the Prime Ministry Public Diplomacy Coordinatorship and the Presidency Communication Presidency.

Keywords: public diplomacy, branding, türkiye

GİRİŞ¹

Küreselleşme sürecinin günümüzdeki en önemli etkisi devletlerarasındaki ekonomik, siyasi ve kültürel ilişkileri yakınlaştırması olmuştur. Bu doğrultuda bakıldığında bu yakınlaştırma medya aracılığıyla devletlerin kamu diplomasisi yapmaları için yeni fırsatlar sunmaktadır. Çünkü küreselleşme, küreselleşen ticaret, serbest pazar ekonomisi, küresel para akışı ve küresel devletlerin üstünde şirketler anlamına da gelmektedir. Dünya üzerinde uluslar üstü şirketlerin etkisinin artması devletlerin zayıflamasına neden olmuştur. Kendi varoluşunu tekrar kazanmak isteyen devletler küresel anlamda yeni arayışlara girmiştir. Bu arayışlardan biri de küresel kamuoyu yaratmaktır. Küresel kamuoyu yaratmanın en önemli yolu güçlü ekonomi, güçlü siyasi yapı, güçlü bir kültür ve bunların aktarımını yapmak için güçlü bir kitle iletişim teknolojisine sahip olmaktır.

Devletlerin bugün geldiği durumun başlangıç noktası olarak II. Dünya Savaşı sonrasında bakıldığında, II. Dünya Savaşı sonrası iki kutuplu olarak şekillenmeye başlayan yenedünyada Batı Bloğu, kitle iletişim teknolojisine egemen olmanın verdiği güçle bir adım öne geçmiştir. Bu avantajı ABD, Hollywood filmleri aracılığıyla yeni ekonomik ve siyasal düşünce yapısının yaygınlaştırmak için kullanmıştır. Aslında Hollywood filmleri bir anlamda siyasal iletişim yaparak Amerikan kültürünün yaygınlaştırırken aynı zamanda Amerikan marka ürünlerinin pazarlamaktadır. Ayrıca, Amerikan siyasal sisteminin en temel kavramı olan "özgürlük" kavramına bu filmler sürekli gönderme yaparak siyasal iletişim yapılmaktadır. Örneğin Amerikan kovboy filmlerinde yer alan kovboyların sigara içmesi ve Malboro reklamlarında kovboy figürünün kullanılması medya aracılığıyla dünyanın nasıl kuşatıldığını en güzel sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Malboro isimli tütün ürünün markalaşmasının yolunu açmıştır.

Bilindiği gibi, II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan ekonomik, siyasal, bilimsel ve teknolojik gelişmeler küreselleşme sürecini hızlandırmıştır. Dünya ekonomisinin küreselleşmesi siyasal ve kültürel sürecinde küreselleşmesinde rol oynamaktadır. Ekonomi, siyaset ve kültür unsurlarının küresel kamuoyu oluşturucu motor gücü ise kitle iletişim araçları olmuştur.

¹ Bu makalede "Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü" ile ilgili bilgiler Koordinatörlüğün kapatılması nedeniyle "Devletlerarası İlişkilerde Kamu Diplomasisi: Türkiye Örneği, adlı bana ait olan doktora tezimden alınmıştır.

Kitle iletişim alanında 1950'lerden sonra yaşanan hızlı gelişmeler küresel köy ifadesi ile anılmaya başlanan dünyada devlet yapılarının değişimi ve egemen kültürün yaygınlaşması ve egemen kültür markalarının geri kalmış ve gelişmekte olan ülkelerin piyasalarına hâkim olması çok uluslu şirketlerin dünya ekonomisini yönlendirmesine yol açmıştır.

TEORİK ÇERÇEVE

Özellikle 1990 sonrası dağılan Sovyetler Birliği Batı ideolojisinin hızla tüm dünyada yaygınlaşmasının yolunu açmıştır. NeoLiberalizm olarak adlandırılan bu süreç daha önce 1970'lerde Yeni Kamu İşletmeciliği ve Yönetişim adı ile ortaya çıkan yeni devlet anlayışının kendi varoluşunda kamu diplomasisi yolunu seçmesine neden olmuştur.

Bu süreçte hızla artan rekabet ortamı, devletlerin kendi varoluşlarını anlamlandırmaları bağlamında yeni arayışlara girmelerine neden olmuştur. Devletler kendilerine yeni roller bulmak için çareler aramaya başlamıştır. Yaşanan neoliberalizm sürecinin en önemli unsuru olan 'marka iletişimi' yaratma olgusu küresel rekabeti hızlandırmıştır. Her şeyin görsel olarak ön plana çıktığı bir dünya da medya görselliğin küresel yaygınlaşmasının aracı olarak görev yapmaktadır. Özellikle, televizyon' dan sonra, bilgisayar, internet ve sosyal medya' nın insan hayatına girmesi markalaşma sürecine yeni bir boyut katmıştır. Bu bağlamda küresel anlamda markaların yaygınlaşması için devletlerin yeni roller yaratmalarına ilham kaynağı da olmuştur.

Kitle iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler dünyanın hızla değişiminin yolunu açmıştır. Marshall McLuhan tarafından ilk olarak (Understanding Media) 'Medyayı Anlamak' kitabında 'Küresel Köy', kavramı kullanılmıştır. McLuhan, kitabında, televizyonun insanları aynı anda büyük bir hızla çeşitli ortam ve zamanlara götürdüğüne dikkat çekmektedir. Elektronik çağ olarak adlandırdığı günümüz dünyasında insanların geçmiş dönemlere göre çok daha bilinçli olacağını savunmuştur (Varol ve Varol 2019, s. 140).

Bu bağlamda günümüz devletleri açısından markalaşma sürecine bakıldığında rakipleri arasında farklılaşmak için kendi bünyesinde barındırdığı en güçlü değeri ön plana çıkarmaları gerektiği durumu ile yüzleşmeleri gerekmektedir. Bu nedenle bazı devletler doğa ve tarih turizmini güçlendirirken bazıları yerel mutfakları ile ön plana çıkmaya çalışmaktadır. Örneğin Fransızlar şarapları ile ön planda iken İtalyanlar makarnaları ile kendini göstermektedir. Dünya insanları bu ülkeler hakkında fikir yürüteceği zaman bildikleri kavramlar üzerinden değerlendirme yapmaktadırlar. Bilindiği gibi, kamu diplomasisi bağlamında markalaşma sürecinde kendi farkını ortaya koyabilmek çok önemlidir. Çünkü markalaşma ile günümüz devletleri kendine küresel anlamda yeni bir roller biçmektedir. Örneğin, Amerika'nın özellikle Hollywood filmleri üzerinden özgürlükler ülkesi imajı yaratması ve bu imajın yaratılmasında Özgürlük Heykelinin sembol olarak kullanılması da dikkat çekicidir.

Bu nedenlerle bu çalışmanın amacı Türk kamu diplomasisinde markalaşmanın önemini göstermektir. Bu önem marka yaratma ve marka yönetimi bağlamında analiz edilmiştir. Markalaşma sürecinde, etkili ve ikna edici iletişim, reklam ve halkla ilişkiler bağlamında ele alınmıştır. Son olarak internet teknolojisinin ve sosyal medyanın markalaşma sürecinde kamu diplomasisi açısından önemi gösterilmiştir. Bu nedenle kurulan eski Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü (Başkanlık sistemine geçildikten sonra kapatılmıştır) yerine 2018'de kurulan Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı örneklem olarak seçilmiştir.

KAVRAM OLARAK MARKA

Marka kavramının ortaya çıkışında tarihsel sürecin önemi oldukça büyüktür. Öncelikle sözcük kökeni "brandr" olan kavram İskandinav dilinden, İngilizceye geçmiştir, "yakmak, damgalamak anlamlarına gelmektedir Khan ve Mufti, (2007, s. 75)". Hayvanlara vurulan sıcak damgalar ile birlikte kullanılan semboller kavramın tarihsel kökleri hakkında bilgi vermektedir.

Tarihsel olarak kavrama bakıldığında çok eski yazıtlarda satılan mallar ve o mallardaki farklı işaretlemelerin yapan kişiye gönderme yapmak için kullanıldığını göstermektedir. Zaman içinde devletler açısından kolay vergi toplama amacıyla sembollerin ve işaretlerin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Küreselleşme süreciyle

birlikte dünya marka istilasına uğramıştır. Tarihsel süreçte herhangi bir ürün marka olurken günümüzde denizler, dağlar, ormanlar, yemekler, kadim kültürler ve popüler kültürler, tarihi yerler...vb. doğaya ve kültürlere ait pek çok unsur markalaşma sürecine dahil edilmiştir. Bunun en temel nedeni ise küreselleşme süreci ve neoliberalizm siyasal sisteminin yarattığı artan rekabet ortamıdır. Sistemin özellikle medya aracılığı ile yarattığı tüketim hastalığı markalaşma olgusunu tetiklemektedir. Bu bağlamda tüketim olgusu bir hastalık gibi yaygınlaşırken, doğanın, tarihin, yemeklerin, kültürün, sanatın markalaşma sürecine girmesi tüketilmesinin önünü açmaktadır.

Sanayi ve Fransız Devrimleri sonrası liberal ideolojik sistemin öncülüğünü yapan Avrupa'da markalaşma süreci Orta Çağ döneminde kendini göstermiştir. Ortaçağ'da ticaret yapılırken malların kime ait olduğunu belirlemek amacıyla markalama kullanılmıştır.

Markalayarak her ürüne ve hizmete karakter kazandırılmaktadır. Markayı satın almak isteyen müşteri bu semboller sayesinde onun hakkında fikir sahibi olmaktadır. Bu düşünceler olumlu duygulara dönüşebiliyorsa marka kişiliğini kazanmaktadır. Marka kişiliği kavramı, markaların da insanlar gibi kişilik özelliklerine, belli duygular ya da izlenimlere sahip olduğu yargısına dayanır (Tanaçer, Rıza Tamer, <http://www.tamertanacar.com/>, E.T. 22.01.2020). Görüldüğü gibi bir markanın kişiliği aslında markanın fonksiyon ve sembolik değerlerinin bir araya getirilmesi ile ölçülmektedir. Markanın sembolik değerleri aslında soyut kavramlarla reklamlarda öne sürülmektedir. Bu kavramlar genellikle özgürlük ve farklılık ölçütleri ile sunulmaktadır. Aynı soyut kavramları sembolik değer olarak kullanan markalar aslında farklılık değil aynılık yaratmaktadır. Aynılıktan çıkış noktası özellikle küresel markalar için kalite ve fiyat aralığında ölçülmektedir.

Kurtbaş'a göre, markalaşma süreci içinde pek çok unsur barındırmaktadır. Bu unsurlar, "kalite, güven ve daha birçok bileşenin yer aldığı mistik bir sentezdir." Son aşaması ise fark yaratmak ve ayırt edilmek tercih oluşturma ve yüksek fiyatlar isteyebilme gibi birçok kazanç sağlayan bütünleşik bir pazarlama başarısıdır (Kurtbaş, 2016, s. 32).

Tanımlardan da anlaşılacağı gibi pazar ekonomisinin en temel unsuru

olan rekabet, fark yaratmayı kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle markalaşma sürecinde sembol ve ikon kullanımı yaygındır. Bu bağlamda marka herhangi bir sembol, ikon ya da işaret olmanın dışında üretilen ve satışa sunulan ürün ya da hizmetin, hedef kitle ile arasındaki ilişkinin doğru korelasyonlarla kurulmasını içermektedir. Hedef kitle ile kurulan bu ilişki akılcı ama hedef kitlenin duygularına hitap edebilen ve bu bağlamda tutku yaratabilen bir ilişki olmalıdır.

Aşağıda yer alan tablo 2018 verilerine göre küresel markaları ülkeleri ile birlikte ekonomik değerleri ile göstermektedir.



Görsel 1: 2018 dünya markaları tablosu, <https://twitter.com/AlperUcok/status/>,

E.T.22.01.2020

Markalaşmanın en önemli özelliği, kalite ve güvencenin yanında farklılaştıran öğeler içermesidir. Bu öğeler sürekli sembollerle desteklenmek zorundadır. Bu bağlamda akılda kalıcılık unsurları işlenmelidir. Akılda kalıcılık unsurları işlenirken anlamlı olması, sevilmesinin sağlanması önem taşımaktadır.

Markalaşma ile ilgili yapılan bir markanın oluşturulma sürecinin belirli teknik özellikleri olmasıdır. Aşağıda yer alan maddeler markalaşma sürecinin olmazsa olmazı olarak örgütlerin karşısına çıkmaktadır.

- Hatırlanması kolay olmalı.
- Her dilde kolay söylenmeli.
- Ulusal ve yerel adlar içermemeli.
- Özgün olmalı.
- Dikkat çekici olmalı.

- Aldatıcı olmamalı.
- Ayırt edici özellikleri olmalı.

Sonuç olarak marka kavramına bakıldığında tüketimin bir hastalık halini aldığı günümüz dünyasında yaratılan markanın tüketilmesinden daha çok kalıcı olmasının sağlanması önem taşımaktadır. King'e göre, " Bir ürün bir fabrikasyondan çıkmış bir şeydir, bir marka ise müşteriler tarafından alınan bir şey. Ürün rakiplerin kopyasıdır, marka ise biriciktir. Bir ürün çabuk demode olur marka ise ebedidir" (<https://www.herkesebilimteknoloji.com/e/farkli>, E.T. 22.01.2020).

KAMU DİPLOMASİSİ BAĞLAMINDA MARKALAŞMA SÜRECİ VE DEVLETLERİN SİYASAL İLETİŞİMİ

Markalaşma süreci özellikle devletler açısından diğer rakip devletlerarasından sıyrılarak kendi özgünlüklerini ortaya koyabilmek bağlamında önem taşımaktadır. Bunun yanı sıra yarattığınız kamuoyunu etkilemeye devam ediyorsanız ve kendinize bağlı tutabiliyorsanız başarılı olmuşsunuz demektir. Devletler açısından başarılı bir markalaşma süreci o devleti diğer devletlere göre başarılı olduğu marka bağlamında güçlü kılmaktadır. Özellikle kriz dönemlerinde süregelen başarılı bir markalaşma süreciniz varsa krizi atlamanız daha kolay olmaktadır. Bu durumun da yine pazardaki rekabet ve krizlere yüksek direnç sağlayıp pazar onayı almayı ve büyümeyi kolaylaştırdığı ifade edilmiştir (Keller, 2009).

Uzun bir süreç alan markalaşma çok sayıda doğru bileşenin bir araya gelmesi ile de sağlanmaktadır. Markalaşma sürecinde, kamu diplomasisi bağlamında ortaya koyduğunuz ürün, doğru somut öğeler kullanılarak, doğru soyut çağrışımlar oluşturabiliyorsa ulusal, bölgesel ya da küresel kamuoyu yaratılması kaçınılmazdır. Özellikle yaratılan kamuoyu üzerinde sempati ve empati kazanmak markaya bağlılık açısından önem taşımaktadır. Kamuoyu ile aranızda duygusal bir bağ kurabiliyorsanız ulusal, bölgesel veya küresel başarı kaçınılmaz olmaktadır.

Marka yönetimine önem veren geleneksel yöntemler yerini, modern markalaşma yaklaşımına bırakmıştır. Bu yaklaşım hedef kitle olarak belirlediği

müşterileri kültürel bağlamda ele alarak marka kültürü yaratmıştır.

Özellikle internetin ve sosyal medyanın kullanımının yaygınlaşması ile viral markalaşma yaygınlaşmaya başlamıştır. Günümüz insanları için sosyal medya kullanımının vazgeçilmez olması markalaşma sürecinde sosyal medyanın önemini ortaya çıkarmıştır. Facebook'ta, Twitter'da, LinkedIn, Youtube, Instagram, Flickr gibi uygulamalar siyasal aktörlerin dikkatini çekmiştir. Küresel siyasal aktörler olan devletlerde sosyal medya mecralarında yerlerini alarak kamu diplomasisi uygulamaları yapmaktadırlar.



Görsel 2: Küresel Markalar, <https://digitalage.com.tr/en-degerli-teknoloji-markasi-apple/>, E.T. 22.01.2020.

Sosyal medya kullanımının dünyada yaygınlaşması, marka ile tüketici kitle arasında etkileşimin artmasına neden olmuştur. Küresel anlamda sosyal medyanın kullanımının artış göstermesi reklam ve halkla ilişkiler sektörünün sosyal medyada markalaşma sürecini daha da güçlendirmelerini sağlamaktadır. Sosyal medyanın diğer medya mecralarına göre gücü markaya ilişkin anında geri bildirim alınabilmesinden kaynaklanmaktadır. Anında geri bildirim alınması tüketicinin zihnindeki markanın yerini çoğu zaman güçlendirmektedir. Aydın'a göre, markaların tüketiciler ile olan iletişimini sosyal medya üzerinde sürekli olarak devam ettirmesi gerekmektedir. Müşterilerle diyalog içerisine girilmesi ve onların da marka ile ilgili

içerik oluşturmasına olanak sağlanması büyük önem taşımaktadır (Aydın, 2017, s. 321).

Kamu diplomasisi bağlamında bir siyasal aktör olarak devletlerin markalaşma sürecinde yarattıkları imaj devletlerin iç ve dış siyasal iletişimleri ile doğrudan bağlantılıdır. Yaratılan imajın küresel anlamda yaygınlaşmasını sağlayan doğru medya araçları ve doğru iletiler kamuoyunun algısının oluşmasında önem taşımaktadır. Örneğin Leonard ve Small'a göre, "Birleşik Devletler, Birleşik Krallık ve Çin'in kamu diplomasisi bir takım imajları değiştirmeye veya bir konuda yeni bir marka haline gelmeye odaklıdır, ama (örneğin) Norveç'in kamu diplomasisinin temel sorunu tanınmamaktır" (Leonard ve Small 2003, s. 16).

Oluşturulan imajın arkasında o devletin ürettiği ürünün kalitesi o devletin güvenilirlik imajı açısından önem taşımaktadır. Bu imaj genellikle devletin sahip olduğu doğa ve bu doğa üzerinde oluşturulan kültürün cazibesinin artırılması ile oluşturulurken, aynı devletin iç siyasal işleyişi ve ideolojik yapısı ile sona erdirilebilmektedir. Örneğin; Hollanda'nın şehir mimarisi, İskoçya'nın kaleleri, Fransa'nın şarapları, İtalya'nın makarnaları ve tarihi dokusu doğa ve kültür üzerinden markalaşmanın en güzel örnekleri olarak gösterilmektedir.

Fakat kamu diplomasisi konusunda hâkim küresel egemen devletler ABD gibi kendi kamu diplomasisini güçlendirmek için bazı ülkelere negatif siyasal iletiler gönderdiğinde bu ülkeler siyasal ileti ile algılanmaktadır. Örneğin ABD tarafından oldukça sık kullanılan 'Haydut Devlet' tanımı kapitalist sistemle uyum göstermeyen ülkeler için kullanılmaktadır. İlk olarak, 1979 İran, Küba krizi döneminde Küba, 1950'li yıllarda Kuzey Kore (Hoyt, 2000, s. 299) bu negatif tanımlamaya maruz kalmıştır. Bu bağlamda, herhangi bir devlet ABD çıkarlarına ters düştüğünde küresel algı yönetimi yapan ABD kendi kamu diplomasisini dünyanın koruyucusu ve özgürlükler ülkesi algısı ile manipüle etmektedir. Amerikan çıkarlarına tehdit olarak görülen tüm devletler –Küba, İran, Irak, Libya, Kuzey Kore, Suriye ve Lübnan- haydut devlet olarak tasnif edilmiştir. (Caprioli ve Trumbore, 2005, s. 773).

Kamu diplomasisi bağlamında markalaşma uzun bir zaman diliminde, tutarlılık, güvenilirlik ve inanılabilirlik iletileri ile gerçekleşen bir süreçtir. Bu süreçte küresel

bir devlet olarak nasıl bir izlenim ve algı yaratmak istenildiği ve sürecin sonunda bunun başarılıp başarılmadığı önemlidir. Eğer, markalaşma süreci tamamlanıp belirli bir başarı sağlanmışsa ikinci aşama olan kazanılan markalaşmanın sürekliliğinin korunması daha zorlu bir süreç olarak devletlerin karşısına çıkmaktadır. Bunun nedeni var olan başarının sürekli tarzda korunması o devletim imajının en ufak bir sarsıntıya girmesi ile kolayca bozulabilmektedir. Örneğin bir devlet kendisini huzur, güven ve istikrarın yaşandığı yer olarak tanımlarken o devletin herhangi bir yerinde meydana gelen terör eylemi bütün imajın bozulmasına ve algının değişmesine neden olabilmektedir. Ya da yukarıda da bahsedildiği gibi egemen küresel devletin çıkarları ile ters düşüldüğünde (Terörist, Haydut, Şer üçgeni, Şeytan, Kötülük Abidesi) gibi tanımlamalar küresel anlamda zayıf ve küçük devletlere yapıştırılabiliyor.

Bilindiği gibi kamu diplomasisi bağlamında bir ülke imajı oluşturulması günümüzde uluslararası arenasında küresel açıdan o ülkeyi en üst düzeylere taşıırken kötü imaj o ülkeyi en alt düzeylere çekebilmektedir. Çünkü günümüzde bir ülkenin itibar ve saygınlığı kendi içinde yürüttüğü siyaset ile de bağlantılıdır. Ülke içinde yerleşmiş olan demokrasi kavramı, düşünce özgürlüğü, kadına şiddet, eğitim düzeyi, kamusal yaşamda özgürlük, azınlık hakları gibi liberal demokrasinin temel kavramlarının uygulanma biçimi günümüz devletlerinin gelişmişlik düzeyleri hakkında da bilgi vermektedir. Bu iç siyasetin uygulanma biçimi bir devletin uluslararası arenadaki yerini de belirlemektedir.

Sonuç olarak kamu diplomasisi bağlamında bir devletin markalaşma sürecinde doğa, tarih ve kültür unsurlarının yanında o ülkenin uluslararası arenada iç siyasal işleyişi ile oluşturduğu küresel algılanışı ve imajı da oldukça önemlidir. Özellikle ülke imajının satın alma kararını etkilemesi kamu diplomasisi bağlamında devletlerin oluşturmaları gereken imaj ve algının önemini ortaya koymaktadır.

TÜRK KAMU DİPLOMASİSİNİN MARKA İNŞASI

Bu bağlamda Türkiye çok şanslı bir ülke konumundadır. Türkiye'nin sahip olduğu tarihi birikim, derin Anadolu kültürü ve turizm potansiyeli markalaşma konusunda oldukça önemli kaynakların temelini oluşturmaktadır. Özkan'a göre, Türkiye sahip olduğu kamu diplomasisi imkânlarıyla kendi ülke markasını inşa etmeye

başlamadan önce ulusal bir kamu diplomasisi stratejisi ve politikası belirlemeli; bu politikanın belirlenmesine toplumun her kesiminden insanlar, sivil toplum örgütleri, medya, kanaat önderleri katkı vermeli, ortak akılla uzun vadeli bir yol haritası oluşturulmalıdır (Özkan, 2012, s. 11).

Fakat son zamanlarda yaşanan yoğun terör olayları, PKK ve IŞİD gibi terör örgütlerin Türkiye'deki faaliyetleri kamu diplomasisinde markalaşma unsuruna zarar vermektedir. Bunların yanında askeri darbeler, insan hakları ihlalleri, demokratikleşmede yaşanan sıkıntılar yabancı kamuoylarının algısını pozitiften negatife çevirmektedir. Bu nedenlerle kamu diplomasisinin en önemli ayağı olan markalaşma konusunda ilerleme kaydedilememektedir.

Özellikle Batılı ülkelerin algısında "demokratikleşme", "insan hakları", "özgürlük" kavramları bu markalaşmanın pozitif olmasına neden olmaktadır. Türkiye'nin bu konuda yaşadığı sıkıntılar onu kamu diplomasisi açısından sıkıntıya sokmaktadır. Bu bağlamda yaşanan sıkıntılar ekonomik ve siyasal istikrara zarar vermektedir. Ekonomik ve siyasal istikrarsızlık kamu diplomasisinin gelişiminde en önemli engeller arasındadır.

Yaşanan sıkıntılar kriz iletişimi bağlamında doğru yönetilemezse ve kitle iletişim araçları doğru yerde ve zamanda kullanılmazsa kamu diplomasisi faaliyetleri negatife dönebilmektedir. Bu bağlamda Türkiye'nin özellikle sosyal medyayı yeterince etkin kullanamadığı görülmektedir. Türkiye kendi ülke markasını inşa ederken karşılaşılan kriz süreçlerinde doğru stratejik siyasal iletişim faaliyetlerini ön plana çıkarmalıdır. Fakat bütün doğru markalaşma stratejilerinin kullanılması bile sizin terörizm ile algılanmanızın önüne geçememektedir.

Kendi ülke markasını sağlam oluşturma süreci kamu diplomasisi sürecinde kullanılan stratejik siyasal iletişimlerle ilgilidir. Türkiye bu konuda gerek tarihsel birikimi, gerek coğrafyası, iklimi ve genç nüfusa sahip olması, yeni üniversitelerin açılması, derin kültürel değerleri ile sağlam kaynaklara sahip olan bir ulus devlettir.

Türkiye Cumhuriyeti kamu diplomasisinin öneminin kavradığı için kamu diplomasisi stratejisi oluşturma bağlamında Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğünü

2010 yılında kurmuştur. Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü'nden önce gerek devlet gerekse sivil, siyasal ve kültürel iletişim enstitüleri kamu diplomasisi alanında çeşitli faaliyetler yürütmektedirler. Bunların oluşturduğu raporlar doğrultusunda Türkiye kamu diplomasisinde yolunu aydınlatmıştır. Bu bağlamda yürütülecek politikalar kamu diplomasisi ülke markası inşasında uzun vadeli ve tutarlı hareket etmelidir. Bu süreçte uygulanacak politikaların tutarlı, dengeli ve birbiriyle uyumlu olması daha fazla kurumsallaşmaya yol açacaktır. Fakat bu kurum kapatılarak yerini Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığına bırakmıştır.

Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü²

Türkiye kamu diplomasisi konusunda ciddi çalışmalarına 1990'lardan sonra başlamıştır. Bu bağlamda, Başbakanlık, Dışişleri ve Milli Eğitim Bakanlıkları bünyelerinde çeşitli kurum ve kuruluşlar oluşturulmuştur. Fakat en ciddi adım Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü'nün 2010 yılında kurulmasıyla atılmıştır.

Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü kuruluş amacını küreselleşme süreci ile birlikte girift hale gelen uluslararası ilişkilerin işleyişini daha iyi anlayabilmek ve çözümler üretmek olarak açıklamıştır. Küreselleşme süreci ve kitle iletişim araçlarının yoğun kullanımı, bilgi toplumuna geçiş kültürler arası etkileşimi artırmıştır. Bu nedenle devletlerarası ilişkilerde çatışmaktan daha çok uyum ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu yeni ilişki biçimlerinde en önemli etken farklı kamuoylarını etkilemekten geçmektedir.

Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü buradan yola çıkarak bölgesel güç olarak yükselen Türkiye'nin kamu diplomasi alanında geliştireceği stratejik siyasal iletişim biçimlerini oluşturmaya çalışmıştır. Bu bağlamda Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü kendisine referans olarak Türkiye'nin milli çıkarlarını baz almıştır. Bu bağlamda Türkiye'nin bölgesel etkinliğinin artması aynı şekilde küresel sorumluluklarını da artırmıştır. Bu durum, Türkiye'nin kamu diplomasisi politikalarını gerekliliği ve meşruiyeti açısından önemli kılmaktadır. Bilindiği gibi Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü, Türkiye'nin güçlü tarihsel mirasını ve tecrübelerini bölgesel ve küresel siyasette güçlendirmek için yola çıktığını belirtmiştir. Kendi varlığını

² Bu kurum başkanlık sistemine geçilmesi nedeniyle kapatılmıştır. Yerine 2018'de açılan Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı geçmiştir.

“Türkiye'nin yeni hikâyesini etkin bir şekilde anlatmak” olarak tanımlamıştır.

Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü bu nedenlerle stratejik siyasal iletiler üretmiştir. Bu iletileri hedef kitlelere göndermiştir. Bu doğrultuda pek çok çalışma yapmıştır. Bu stratejik iletişim faaliyetlerinin en önemli ayağı doğru tanıtım yapabilmektir. Doğru tanıtım kamu diplomasisinin ikna edici iletişim ayağını oluşturmaktadır. İkna edici iletişimin en temel kuralları, “güvenilirlik” ve “inanılabilirlik” oluşturmaktadır. İnanılabilirlik ve güvenilirlik kavramları kamu kurum ve kuruluşlarının sivil toplum örgütleri ile birlikte hareket etmesini gerektirmektedir. Yeni kamu işletmeciliği ve yönetim yaklaşımlarının da temel prensipleri arasında yer STK'lar ile devletin kol kola yürümesi ilişkilerin güvenilirlik ve inanılabilirlik bağlamını sağlamlaştıracaktır.

Türk dış politikasının “yumuşak ve akıllı güç” boyutunu gösteren kamu diplomasisi faaliyetleri, Türkiye Cumhuriyeti devletini uluslararası arenada bir üst boyuta çıkarmayı hedeflemektedir. Ayrıca Türkiye'nin dış kamuoyunda etkinliğini artırmak amacıyla faaliyetlerini yürütmektedir. Bu bağlamda Türkiye'nin doğru ve etkin tanıtımının yapılabilmesi için kamu kurum ve kuruluşları ile sivil toplum örgütleri arasındaki bağlantıları da sağlamaktadır.

Üniversite Tanıtım programları

Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğünün en önemli faaliyetleri arasında olan üniversite tanıtım programları dış politika eğitimi alan tüm üniversite öğrencilerini ve bu alanda uzmanlaşmış kişileri kapsamaktadır.

Bu bağlamda Koordinatörlük faal durumda iken Türkiye'nin çeşitli yerlerinden öğrenciler, uzmanlar Ankara'da ağırlanarak onlara koordinatörlük hakkında bilgiler verilmiştir. Bu programın içinde koordinatörlük dış politika çalıştayları düzenlemiştir. Bu çalıştaylara alanda çalışan öğrenciler, uzmanlar ve akademisyenler katılmıştır.

Siyasal İletişim Faaliyetleri

Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğünün önemli faaliyeti olan siyasal iletişim alanı, alanda çalışan araştırmacı, uzman ve bunların birlikte çalıştıkları

düşünce kuruluşları ile iletişim kurularak Ankara'da buluşturulmuştur. Bunların yanında yurt dışı ülke toplantıları yapılmıştır. Bu program çerçevesinde toplantı düzenlenen ülkelerle ilişkiler alanında uzmanların ve araştırmacıların gözüyle düşünce alışverişleri yapılmaktadır.

Bu programlar belirli bir süre düzenli olarak yapılmıştır. Alanda çalışan entelektüel kesim olan akademisyenler, gazeteciler, ve siyasal aktörler ülke içinde farklı hedef kitlelerle buluşma zemini oluşturulmuştur. Bu bağlamda yapılan akıl adamlar toplantıları ise kamuoyunun ikna edilmesi gereken noktalarda kanaat önderi rolünde olmaları sebebiyle kritik noktalarda yer almaktadırlar.

Siyasal iletişim programının amacı küreselleşen dünyada karşılaşılan sorunlar çerçevesinde bölgesel düzeyde Türkiye'nin duruşunu göstermek ve çözümler üretmektir. Uluslararası alanda siyasetçi, sanatçı, gazeteci ve akademisyen gibi yetkin kişiler aracılığıyla bölgesel ve küresel sorunlara çözümler üretilmektedir.

Medya Tanıtım Çalışmaları

Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğünde medya tanıtım çalışmalarının birinci ayağını gazeteci heyetleri programları ile yabancı basın mensuplarının ağırlanması oluşturmuştur. Yabancı basın mensuplarına Türkiye'nin uluslararası arenada ve kendi bulunduğu bölgedeki yapıcı rolünün önemi anlatılmıştır. Türkiye'nin jeostratejik konumu, güçlü tarihsel birikimi ve derin kültürü perspektifinde küresel önemine vurgu yapılmıştır.

Bu nedenle medya tanıtım çalışmaları yabancı basın mensuplarının ülkemize davet edilerek onlara Türkiye'yi tanıtmaya amaçlı yapılan kamu diplomasisinin önemli bir ayağını oluşturmuştur. Yabancı basın mensuplarına Türkiye hakkında doğrudan ve ilk elden bilgiler vererek onların kendi ülkelerinde Türkiye'yi doğru tanıtımalarının yolunu açmak amacı güdülmüştür.

Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı

Başkanlık sistemine geçilmesi nedeniyle eski, Başbakanlık Kamu Diplomasisi

Koordinatörlüğü kapatılmıştır. Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı, Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü'nün yerini almıştır. Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı 24 Temmuz 2018 tarihinde kurulmuştur.

Amacını “Türkiye markasını güçlendirmek” olarak açıklayan kurum devletin bütün kurumları arasında koordinasyonu sağlamayı ve işbirliği içinde iletişim halinde çalıştığını kendi sosyal medya sitesinde açıklamıştır.

İletişim Başkanlığı, kendi internet sitesinden amacını “varoluşun kalbinde yer alan iletişimi gerçekçi, sürdürülebilir ve sağlıklı bir zeminde yürütme bilinciyle ulusal ve uluslararası kamuoyları ile her düzeyde anlama, anlatma, anlam ve değer katma tanımlamıştır. Başkanlık, özellikle 2023 hedefini vurgulayarak bu hedefe Türkiye'nin her alanda nitelikli olarak ulaşacağını belirtmiştir. ‘Yeni Türkiye’nin ilerleyişine ve anlaşılmasına ivme kazandıracak bireysel ve kurumsal düzeyde temsil gücümüzü artırmaya yönelik hizmetleri incelemektedir. Ülkemizin harcını oluşturan her bir vatandaşımızın soru ve sorunlarının hızlı çözümü için devlet-millet ilişkisinin etkin ve nitelikli hale getirilmesi ve uygulanması, İletişim Başkanlığımızın bir diğer önemli sorumluluk alanını ifade etmektedir.”(www.iletisim.gov.tr., E.T. 12.01.2020).

Bu bağlamda ulusal ve uluslararası medya mecraları ile küresel anlamda iletişimi kurmanın kurumu olarak da görev yapacak olan başkanlık bu medya kuruluşlarının kamu diplomasisi bağlamında analizini yapacağını ve bu analizleri raporlayacağını sitesinde belirtmiştir.

İletişim Başkanlığı, tüm kamu kurumlarının yanı sıra iş dünyası ve Sivil Toplum Örgütleri ile de koordinasyon içinde çalışmayı hedefleri arasına koymuştur. “Ulusal ve uluslararası kamuoyları, karar alıcı aktörler ve medya ile derinlikli ve çok yönlü ilişkiler geliştirmek; iletişimin tüm araç ve yöntemleri ile Türkiye'nin her alanda nitelikli temsilini sağlamak ve bu doğrultuda “Türkiye markasını güçlendirmek” İletisim.gov.tr. E.T.12.01.2020 sloganı ile “marka” kavramına gönderme yapmıştır.

Son olarak misyon tanımlamasına bakıldığında, İletişim Başkanlığı devletin tüm kurumlarını kapsayan ortak bir dil anlayışı temel almaktadır. Bu anlayıştan hareketle hem ulusal hem de uluslararası bir iletişim stratejisi oluşturmaktadır.

Ayrıca kamu diplomasisi açısından çok önemli olan planlama, süreklilik ve etkinlik kavramları ile farkındalık yaratarak kamuoyu oluşturma hedefini önüne koymuştur.

Türkiye Kültür Portalı

İletişim Başkanlığı, kamu diplomasisi bağlamında Türkiye Kültür Portalına kendi sayfasının alt kısmında yer vermektedir. Türk kamu diplomasisinin markalaşması bağlamında Kültür Portalı Türk kültürünü görsel ağırlıklı tanıtmaktadır. Veriler il turizm müdürlüklerinden toplanmaktadır. Türkiye'nin 81 ilinin kültürel özellikleri, fotoğraf, video gibi görsel olarak tanıtılmaktadır.

Arkeoloji ve Tarih, Dil ve Edebiyat, Geleneksel Mutfak, Gezilecek Yerler, Halk Kültürü, Kültürel Miraslarımız, Sanat, Seyahat Hatırası, Turizm Aktiviteleri, UNESCO'da Türkiye, Müzeler, Coğrafi İşaretili Ürünler ve Türk Süsleme Sanatları bölümlerinde, konularının uzmanları tarafından kaleme alınmış metinler ile çok sayıda makale, e-kitap, fotoğraf ve videoya da ulaşılabilmektedir. www.iletisim.gov.tr.

Türkiye Turizm Portalı

İletişim Başkanlığı kamu diplomasisi bağlamında Türkiye Turizm Portalına da kendi sayfasının alt kısmında yer vermektedir. Türk kamu diplomasisinin markalaşması bağlamında Türkiye Turizm Portalı Türkiye'nin turistik yerlerinin tanıtımını yine görsel iletişim ağırlıklı olarak tanıtmaktadır. Türkiye'nin 81 ilinin Turistik yerleri, fotoğraf, video gibi görsel olarak tanıtılmaktadır.

SONUÇ

Sonuç olarak bakıldığında günümüzde devletler açısından kendi varlıklarının devamı bağlamında ülke imajı oluşturmak oldukça önemli hale gelmiştir. Bir devletin kamu diplomasisi sürecinde doğru iletişim tekniklerini kullanarak markalaşması ve oluşturulan markanın sürdürülebilirliğini sağlamak oldukça zor bir iştir. Papadopoulos'a göre, ilk zamanlarda, ülke markalaşması ve imaj oluşturma çabaları; turizm, tarım gibi

birbirinden farklı ve bağımsız sektör ve alanlarda ortaya çıkmış olmasına rağmen, ihracatı teşvik etme gibi devlet politikalarına konu olmaları daha yakın bir zamana tekabül etmektedir (Papadopoulos, 2004, s. 40).

Markalaşmada bütüncül bir yaklaşımın ele alınması olarak vurgulanmaktadır. Bütüncül yaklaşım devletin tüm kurumları ile birlikte markalaşmaya destek vermesi anlamında kullanılmaktadır. Örneğin markalaşma süreci sadece turistik bir faaliyet olarak görülmemelidir. Turistik bir faaliyetin, yerel mutfaklar, yerel kültür, doğanın korunması ile desteklerken toplumsal gelişim düzeyi, eğitim, sağlık, ekonomik ve kültürel gelişime de çok önem vermek gerekmektedir.

Ayrıca ulusal medyanın devletin markalaşma sürecindeki kamu diplomasisi faaliyetlerine destek vermesinin yanında ulusal sanatçılar, kanaat önderleri gazeteciler ve bilim adamları bütüncül yaklaşım açısından önem taşımaktadır. Bir ülkenin algı imajında medya sektörü, eğitilmiş gelişmiş ama ulusal kültürü koruyan bir toplum yapısı, gazeteciler ve sanatçılar öncü rolü oynamaktadır.

Bu bağlamda Türk kamu diplomasisinin gelişiminde bilindiği gibi 1990'lardan sonra yaşanan hızlı gelişmeler 2010 yılında Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü ile kapsamlı ve sistematik hale gelmiştir. Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü hedefini karmaşıklaşan uluslararası ilişkilerde Türkiye'yi daha iyi noktalara kamu diplomasisi ve siyasal iletişim yöntemleriyle taşımak olarak belirlemiştir. Bu amaç doğrultusunda yukarıda da anlatılan çeşitli faaliyetleri yürütmüştür. Küreselleşme sürecinde yaşanan kültürler arası etkileşimi ön planda tutarak küresel kamuoyu yaratma hedefleri koymuştur. Bu bağlamda Küresel anlamda oldukça önemli bir stratejik noktada bulunan Türkiye'nin bölgesel güç olarak yükselmesi vurgusunu yapmıştır.

Başbakanlık Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü kapatıldıktan sonra yerini Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı almıştır. Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğünden farklı olarak İletişim Başkanlığı amacını dar bir alanda "Türkiye markasını güçlendirmek" olarak tanımlamıştır. Uluslararası ilişkilerin karmaşıklığından Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü bahsetmiştir ama İletişim Başkanlığı bahsetmemiştir. Her iki kurumun benzerlik noktası, devletin bütün kurumları arasında koordinasyonu

sağlamak olmuştur.

İletişim Başkanlığı, “varoluşun kalbinde yer alan iletişimi gerçekçi, sürdürülebilir ve sağlıklı bir zeminde yürütme bilinciyle ulusal ve uluslararası kamuoyları ile her düzeyde anlama, anlatma, anlam ve değer katma” olarak açıklamıştır. Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü küreselleşme süreci ile birlikte girift hale gelen uluslararası ilişkilerin işleyişini daha iyi anlayabilmek ve çözümler üretmek olarak belirtmiştir.

Sonuç olarak kamu diplomasisi uygulamalarının uzun bir zaman dilimine yayılması gerekmektedir. Bu uzun zaman diliminde bütünlüklü bir yaklaşımla hareket edilmesi sizin markalaşma sürecinizi oluşturmanızın en teknik kısmıdır. Asıl sorun sosyal ilişkiler bağlamında bakıldığında uzun bir zaman diliminde oluşturduğunuz iyi bir imaj çok kısa bir sürede anlık yaşanan herhangi bir olumsuz olayla yıkılabilmektedir. Özellikle terör olayları markalaşma süreçlerine en büyük zararı vermektedir.

Ayrıca markayı oluşturan devletin kendi iç siyasal işleyişindeki demokratik uygulamaları da markalaşmayı ileri taşıya bildiği gibi geriye de götürebilmektedir. Oldukça hassas bir süreç olan markalaşma devletin kendi yarattığı algı ve imajın dışında küresel anlamda başka unsurlara da bağlıdır.

KAYNAKÇA

Aydın, A., F., Sosyal Medya Kullanımı ve Kurumsal Markalaşma: Vodafone Örneği : Global Media Journal TR Edition,8 (15), Güz/Fall 2017.

Caprioli, M. ve Trumbore, P.F. (2003). “Identifying ‘Rogue’ States”, European Journal of International Relations, 9 (3), 377-406.

Hoyt, P. D. (2000). “The ‘Rogue State’ Image in American Foreign Policy”, Global Society, 14 (2), 297-310.

Karreman D.,ve Rylander, A., (2008). Managing Meaning through Branding — the Case of a Consulting Firm, <https://journals.sagepub.com>.

Keller, K., L., (2003), Conceptualizin, Measuring and Managing Customer-Based Brand Equity, Journal of Marketing, S(57)1, ss.1-12.

Khan, S., Mufti, O., (2007), The Hot History&Cold Future of Brands, Journal of Managerial Sciences, S.1.(1), ss.75-87.

Kurtbaş, İhsan, (2016), Marka Yönetimi ve Başarılı Markanın Yarar ve Etkileri, Karadeniz Dergisi (32), 75.

M. LEONARD and A. SMALL, "Norwegian Public Diplomacy", The Foreign Center, London, 2003.

Özkan, A. (2012). Kamu Diplomasisi kitabına giriş. *Kamu Diplomasisi* (Ed: Abdullah Özkan-Tuğçe Ersoy Öztürk). İstanbul: Tasam Yayınları

Papadopoulos, N., (2004), Place branding: Evolution, meaning and implications, *Place Brand Public Dipl* 1, 36–49.

Varol, M., Ç., Varol, E., (2019), Kavram ve Kuramlarıyla Marshall McLuhan'a Bakış: Günümüzün Egemen Medya Araçları Ekseninde Bir Değerlendirme, *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)* June 2019 : Volume 5 (Issue 1) e-ISSN : 2458-9381

İnternet Kaynakları

<http://kdk.gov.tr/faaliyetler/koordinator/12>, 05.02.2017 E. Kılıçaslan doktora tez çalışmasında yararlanılan kaynak. Kdk.gov.tr. sitesi mevcut değil.

www.iletisim.gov.tr, E.T. 12.01.2020

Tanaçer, Rıza Tamer, <http://www.tamertanacar.com/p=146>, 09.02.2017).

<https://digitalage.com.tr/en-degerli-teknoloji-markasi-apple/>, E.T. 22.01.2020.

<https://twitter.com/AlperUcok/status/>, E.T.22.01.2020

<https://www.herkesebilimteknoloji.com/e/farkli>, E.T. 22.01.2020

New Approaches in Contemporary Turkish Ceramic Art: Installation, Expression and Concept

Geliş Tarihi/Received: 12.12.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 16.02.2020

Assist. Prof. Şirin KOÇAK
Uşak University
Faculty of Fine Arts,
Ceramics Department
sirin.kocak@usak.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6367-8060

ABSTRACT

New approaches and means of expression in contemporary Turkish ceramic art have developed rapidly in the last 20 years. This development is proceeding simultaneously with different disciplines of art. Today, means of expression in different disciplines such as painting, sculpture, and ceramics give their place to postmodern statements. Aside from the traditional, there is also a search for new means of expression. Methods such as ready-made objects, reproduction, print, repetition and copying are means of expression in contemporary art. Today, some ceramic art works are built on installations. Installation, expression and concept are important in the works of artists such as Burçak Bingöl, İnel İnal and Candeğer Furtun. Thus, the means and perception of expression have gone through changes based on societal occurrences. This research includes the works of contemporary Turkish ceramic artists who implement "Installation, Expression and Concept". It is expected that carrying out an analysis on the works of these artists will determine both the significance of the topic, and the present change and development in Turkish ceramic art.

Keywords: contemporary turkish ceramic art, installation, concept and expression

Koçak, Ş. (2020). New Approaches in Contemporary Turkish Ceramic Art: Installation, Expression and Concept. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, ss. 84-98.

Çağdaş Türk Seramik Sanatında Yeni Yaklaşım Biçimleri: Yerleştirme, İfade, Kavram

Öz

Çağdaş Türk Seramik Sanatında yeni yaklaşımlar ve ifade arayışları son yirmi yılda hızla gelişim göstermektedir. Bu gelişim sanatın farklı disiplinleriyle eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Resim, heykel ve seramik gibi disiplinlerde ifade biçimleri, günümüzde yerini postmodern söyleme bırakır. Geleneksel anlatım biçimlerinin yanında yeni anlatım yolları da aranmaya başlanmaktadır. Hazır nesne, çoğaltma, baskı, tekrar ve kopyalama gibi yöntemler, çağdaş sanatın anlatım biçimleridir. Günümüzde seramik sanatında yapılan çalışmaların bazıları enstelasyon üzerine kurgulanmaktadır. Burçak Bingöl, İnel İnal ve Candeğer Furtun gibi sanatçıların eserlerinde yerleştirme, ifade ve kavram önemlidir. Böylece toplumsal olaylara bağlı olarak eserlerin ifade biçimleri ve algısı değişime uğramıştır. Araştırmada "Yerleştirme, İfade ve Kavram" üzerine uygulama yapan Çağdaş Türk Seramik sanatçılarının eserlerine yer verilmiştir. Sanatçıların eserleri üzerinden analiz yapılması hem konunun önemini ortaya çıkaracağı hem de Türk Seramik sanatının günümüzdeki değişim ve gelişimini tespit edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: çağdaş türk seramik sanatı, yerleştirme, kavram ve ifade

INTRODUCTION¹

When referring to contemporary ceramic art, terms such as object, expression, form, concept, place, installation, and viewer emerge. Examining the relationship these terms have with each other help us in understanding the formation and development of Conceptual Art and Installation Art. In this process, instead of traditional ceramic production, ceramic artists have developed new means of expression that can be encountered through questioning, concepts, emotions, viewers, and technology. Methods such as ready-made objects, deformation, reproduction, print, repetition and copying have become a means of expression for contemporary artists.

The artist requires a space in installation art and transforms the topic or concept being addressed into an expression while utilizing every aspect of the space. The places where the works are exhibited are walls, the floor, or the entire space. In this process, together with the space, the viewer is also included into the work of art. Aside from modules and objects in the installation, the artist may require sound, video, performance, and technological equipment.

When the topic at hand is evaluated, Burçak Bingöl's works in contemporary ceramic art is of importance. She includes the problem of identity, concepts such as possession–abandonment, tradition and modern in her works. The works in Bingöl's 2017 Istanbul exhibition "Mythos and Utopia" are made up of bisque fired clay, videos, unfired clay, organic objects, and glazed ceramics. It carries the daily life in Istanbul, its location, its historical factors, and decorative elements to a new space. Through interpreting, she attempts to make the viewer live concepts such as the past and the present, the old and the new, inside and outside. While doing this she consciously prefers traditional forms we are familiar with in Turkish ceramic history. She attempts to draw them out of their known features by making new interventions to familiar forms, and brings new expression to old forms through life today. She applies the raw forms of flowers which are decorative elements to glazed ceramics. By exhibiting them on a table she creates an inquiry and thinking space for the

¹ This research paper was presented orally on August 15, 2017 in the 1st Latvia International Contemporary Ceramics Festival Lecture Programme at Daugavpils Mark Rothko Art Centre's Conference Hall, Latvia.

viewer (Image 1, 2, 3). She incorporates the organic and dried forms of flowers throughout the exhibition (Image 4, 5).



Image 1. B.Bingöl, Installation view

Image 2. B.Bingöl, "Rooted"

Image 3. B.Bingöl, "Settling Deep Within", 2016



Image 4. and 5. B.Bingöl, Exhibition view at Zilberman Gallery

The arrangement she does on the wall of the space using the raw form of ceramic clay attracts attention. Based on the famous ceramic tiles at Topkapi Palace, the arrangement she makes examines the concepts of history, time, past, present all together. She presents the state of personally being part of the change to the viewer by allowing the transformation of raw clay throughout the exhibition (Image 6, 7).



Image 6,7. B. Bingöl, "The Last of The Golden Ages To Be Lived"

The use of decorative elements in Bingöl's works is a deliberate method. By combining the traditional form with contemporary art, the artist provides new interpretations. These works that connote the questions of art and craft, provide evidence of the transformation of ceramics into a work of art, be it concept or means of expression and installation.

"Burçak Bingöl's works have an analytical approach to the concepts of ornamenting and decorating through the use of copying, tracing and restructuring, which are labour-intensive production methods. Bingöl's works create unaccustomed systems that use the practice of repetition both as production and as a visual language. These works range from abstraction and representation, seduction and estrangement, mysticism and consumerism, creating organic/psychological landscapes that both embrace and disregard Eastern and Western traditions."²

In installations, the space, artist, and viewer should be perceived as a whole. With the space, ordinary objects of use that are found in daily life can transform into an expression, criticism and remark. The use of the object and the way it is exhibited gains meaning by being integrated with the space it is being exhibited. It also becomes a tool for the artist to explain their idea. Insel Inan's work "Threat" is an installation where the object the knife was reproduced hundreds of times using ceramics as a material (Image 8, 9). With this installation, the artist took place in the group exhibition "Zemberek" in Istanbul in 2013. "The exhibition titled Zemberek (The Mainspring), questions the issues of identity, cultural violence, visual memory through individual testimonies of the artists. The exhibition "Mainspring" examines the society, public sphere and art within the borders of chaotic urban structure, proposing a new angle when reviewing social movements, and the actions of

² <http://zilbermangallery.com/burcak-bingol-a117-tr.htm>

the ruling forces that are known to be “beyond criticism”.³ The artist structures his work on the definition of “threat” and emphasizes that situations should always, be relentlessly re-evaluated; reminding us that the siege can only be broken by resolving the nature of those who threaten us.”⁴ In an interview with Inal, “he stated that he created an interactive relationship with the viewers in his works and this relationship was much more prominent in this work. The artist also mentioned that when he did not create this interactive relationship; it is much more successful when it is created on its own, without interference, hence, in his work he is not concerned with persuading the viewer. Inal, who refers to the production process of his work, mentions that the work he designed was produced at another workshop. The work, produced with a high temperature plastic clay, had one ton of pressure applied, and was fired at 1200 degrees.”⁵

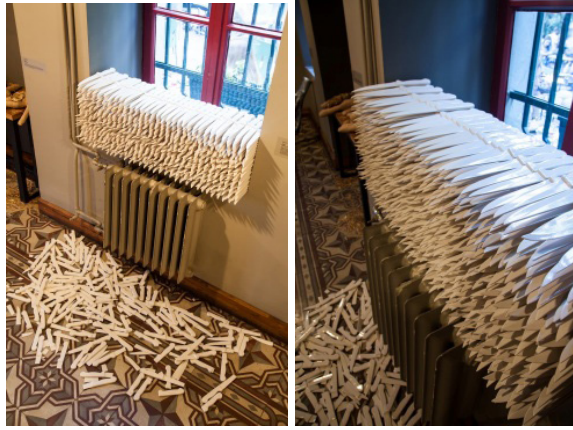


Image 8. and 9. Inel Inal, “Threat”, Ceramic Installation, 2013

Another work of Inal is “Installation, 300+ guns”. This work was exhibited at the 4th International Sinop Biennale, themed “Wisdom of Shadow, Art in the Era of Corrupted Information”. The guns he had made using a reproduction technique were painted by him and children. He implemented a wall arrangement with the painted ceramic guns (Image 10, 11, 12, 13, 14). Commenting on the work, Inal states “The children of the country whose freedom is suspended should be raised as socially beneficial individuals after the completion of their punishment.”⁶

3 <http://zembereksanattetkinligi.blogspot.com.tr/>

4 <http://inselinal.blogspot.com.tr/2013/09/zemberek-sanat-etkinligi-eylul-ayinda.html>

5 <http://www.sehakaratas.com/tehdit/>

6 <http://inselinal.blogspot.com.tr/search/label/Seramik%20%C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1%20-%20Seramik%20Works>



Image 10, 11, 12, 13, 14. *İnsel İnal, "Installation, 300 + guns", (50 of which are painted by children who attended a workshop in Sinop", 2012.*

When we look at Inal's works, it is apparent that he is responding to contemporary topics using political expressions. Therefore, some statements in his works are deliberate. He has transformed objects of daily use into a tool in art and has used a critical means of expression.

In contemporary art production where every material has its place, it seems necessary that ceramists follow the path of traditional ceramic production in expressing themselves when creating their own artistic narration. Artists who think and produce with this approach deem the properties and structure of ceramic as a material significant in creating the work as a whole.

The Turkish ceramic artists who attended the 15th Istanbul Biennale in 2017 themed "A Good Neighbour" are Burçak Bingöl and Candeğer Furtun. The presence of two artists working with ceramic materials in the biennale, which is considered the most important artistic event in the country, is an indication that interest in the material continues.

Candeğer Furtun displays an inquisitive approach to the state and position of ceramic sculpture with her installations. With great dexterity she transforms characteristics such as the form, colour and fabric of the parts of the body into ceramic sculptures. The space where the sculptures that are designed in modular form are exhibited is the artist's place of action; her sculptures serving her expression. The works are realistic representations of the human figure. It creates a breaking point in the viewer's perception of the absolute. When the viewers arrive at the exhibition area, they come face to face with life-size dimensions of the human body. Thus, they communicate and confront their own body and other ceramic bodies. Furtun's work (Image 15) has been exhibited at the "Bozlu Art Project, Respect/Saygi II" exhibition in 2016, among the works of nine of Turkey's most important sculpture artists. The exhibition "by approaching important figures in Turkey's modern and contemporary journey in sculpture, reminds us of our struggle with sculpture in the public arena and inspires new conceptions with an approach that incorporates sole statements independent from the market conditions of the work of art, that changes, transforms and creates new awareness in the viewer, constructing "Respect" for its multifaceted structure."⁷



Image 15. Candeğer Furtun, "Untitled", 1994, Ceramic
(High Temperature), 48x25x13 cm.

We come across Hasan Şahbaz in his series' named "Organic-Inorganic" where he inquires the repetition of small units and whole of the form. In his works we see bordered rooms of architectural elements and images we encounter in

⁷ <http://www.bozluartproject.com/respect-saygi-ii/>

our minds. He approaches concepts such as mathematics, geometry, tradition, craftsmanship, modern and design, in an innovative manner in ceramic material. Numbers, lines, calculations, sketches, patterns, construct are all means of expression sensed in Şahbaz's works. It seems as though the means of expression in his works are evaluated and interpreted as if an architect would do so with the geometric patterns used in architecture. Elements such as the historical imagery, space and colour in the artist's works contribute to the constitution of a universal language in the postmodern process. This situation also brings authenticity with it.

The association between 12 independent forms is seen in his wall arrangement "Organic Ceramic Object" (Image 16). In the repetition of these small geometric units the viewer has the instinct to follow him. It is surprising that these pieces, which seem as if they are elements of architecture, are made of clay. This situation causes the artist to share the special means of communication they have formed with the material with the viewer and to transfer the viewer to their own process.



Image 16. Hasan Şahbaz, "Organic Ceramic Objects", installation

65 x 65 x 7cm., Pigment - Colorful slip, Slip Cast, 1200 C Electric kiln firing, 2015

Marc Leuthold's evaluation of Şahbaz's works is "Hasan's works is extraordinary. When one looks at it, one is dazzled by negative space and complex repetition of form. Because it is so unique, one wants to study it and perhaps understand how it is made. Hasan is enough of a traditionalist and ceramic craftsman not to be able to embrace cracks and "flaws" that might add even more meaning and significance to these pieces. Still, given his socio-political views, it seems consistent for him to focus on virtuoso technique and the sheer beauty of his pieces. Hasan Şahbaz is in the

prime of his creative practice and we can therefore expect even more innovation and creativity from this extremely talented, leading emerging international artist.”⁸

The artist constantly tries to expand the boundaries of the material. Aside from this he is also known for his constructive criticism in ceramic and art education, and his conscientious approach to societal occurrences.



Image 17, 18, 19. Bahar Ari Dellenbach, “ Reflection”, 15x35x10 cm., 1200 C, 2015

Bahar Ari Dellenbach, who has approached figure within the frame of societal reality, is an artist who actively produces with ceramic material. Her figuratively themed works are critical, just as her contemporaries. Her works are actual and momentary. They describe a situation, scene and presence surrounding a sequence of events.

Her works are reflections of the psychological, social, and emotional characteristics of individuals in society. The artist transforms what she selects from daily life, momentary photo frames into sculptures. She criticizes herself and has the viewer question it too by bringing them into this critical situation. She starts a process of inquiry by confronting people with their questions. She also contributes to the development of awareness in societal criticism. What draws viewers to the centre of the artist's sculptures stems from her narrative ability. The situation the works represent is transparently shown to the viewer.

⁸ New Ceramics The European Ceramic Magazine, November/ December 2015, “ Hasan Şahbaz” by Marc Leuthold, p.15, 2015

The eyes of the figures on the artist's "Stones and Heads" series are sometimes open and sometimes closed. The mouth is usually open and screaming. The lining up of repetitive figures express a societal situation. Bahar Ari Dellenbach's work Reflection (Image 17, 18, 19) is in the image of a momentary story of a face-to-face figure. The artist's remarks on her works is "my works present a critical view of social, political and cultural issues. Social subjects like environmental pollution, devastation of nature, war destructions, consumption culture etc. are handled in these works. However, individuals are held responsible in essence, and they are canalized to self-criticism. Symbolized, interesting, strange and random objects as well as evident contradictions serve for this purpose without any compromise for consideration."⁹

Political, economic, socio-cultural pressure, globalisation, geographic locations, subjective experiences and complexities push the ceramic artist into the cycle of ready-made objects, material, structure, and conceptual construct. These enable artists to organise a space where they can structure their works while developing artistic narration. It can be seen that installations are mostly made up of reproduction and repetition of units. The units that are used are reproduced and shaped using basic production methods of ceramic materials. The units are designed and hand-made or moulded and reproduced using production methods for ready-made ceramic objects. Therefore, the product is manufactured in an industrial production process.

The artist emphasises on the kind of order/disorder the units will be placed in, how they will reach a whole through the placement, and how the whole will overlap with the concept. Also thinking of the relationship between the place/wall/space where the emerging arrangement will be exhibited, making sure that this relationship is not entirely detached. The units can sometimes be plain forms relating to the space and they can sometimes be entirely independent of the space.

⁹ <http://www.baharari.com/artist-statement.html>



Image 20, 21. Şirin Koçak, "The Signs", 2013

Photography: Sandra Poplavska

The circumstances experienced in a world where socio-cultural structures are coming together and borders are being removed constantly shape the artist's sensitivities, perception, and skill in communication. Recycling, environment, consumerism, violence, discrimination, colonialization, ethnic issues being common problems in the world, lead to the artist witnessing these in an intellectual context.

Growing up in an era when the Iran-Iraq war happened, civil war and separation occurred in Yugoslavia, the Berlin Wall was broken down, the Soviet Union was dissolved, and groups with different ethnic backgrounds constantly migrated, Şirin Koçak is looking for a means of expression to understand and analyze our world today where rapid changes occur.

While communication technologies and new media is creating a complex web all around the world, it is also making it easier for the circulation of artists and their art works. The artist travels around the global art world and continues to find inspiration by getting to know world cultures. However, world cultures have also started to resemble each other. Regardless of their religion, language or race, the whole world has started carrying the same bags, wearing the same trousers and shoes, drinking the same coffee, and eating the same food. Koçak, who questions cultural identity in a life where constant breakdown and integration occurs, ponders on the concepts of belonging and ownership. She tries to balance uncertainty, distrust, alienation, fear, aspects of risk factors that control people, with plain and

basic characteristics that again belong to humans. In other words, she creates plain forms with ceramic clay. She uses the softness of clay to transfer fingerprints, which form the most fundamental part of human identity, to her works. Global forms stand out in the arrangements seen in images 20 and 21. Repetitions that form thin layers and symbol-like forms can be seen when examined up close. It is as if each one is a sign sending out a message and searching for a new world, a new language, a new life. The forms invite the viewer in, try to move them away from the moment, get lost in the layers and examine them for a long period of time. Even if it is for a moment, it invites modern man to detach from daily life and find themselves. By abiding to these forms, Koçak reaches new compositions that are different from each other, helping the viewer escape the complicated world.

The work was formed during the International Ceramic Art Symposium "LANDscape" organized in Duagavpils, Latvia in 2013. The work was produced at a time when the artist was distanced from her own daily life and was in search for a new world.

Aside from the artists whose works were mentioned, it can be seen that there are many artists in Turkey who do ceramic installations. Some of these artists are; Kemal Tizgöl, Elif Aydoğdu Ağatekin, Özgü Gündeşlioğlu, Buket Acartürk, Canan Dağdelen, Mutlu Başkaya, Ayşe Kurşuncu, Ayşe Günöz Balyemez and Yeşim Bayrak Avinal.

CONCLUSION

In conclusion, today, when societal dynamics vary at any moment, and transformations occur, the perception of the artist and the messages they give to society are important. The Turkish ceramic artist has also kept up with this transformation and development, searching for new and different means of expression. As a result of this search, moving away from the forms using ceramic as a material for centuries, conceptual structures and arrangements have been carried out with an innovative approach. Contemporary topics and ready-made objects have also been included in the artistic production process of ceramics. Thus, the perception of art work in contemporary Turkish ceramic art is continuing its

development through change.

REFERENCES

Bingöl, B. Burçak Bingöl. <http://zilbermangallery.com/burcak-bingol-a117-tr.htm>. Access Date: February 12, 2020

Bozlu Art Project. Respect/ Saygı II. <http://www.bozluartproject.com/respect-saygi-ii/>. Access Date: February 12, 2020

Dellenbach, B. A. Artist Statement. <http://www.baharari.com/artist-statement/>. Access Date: February 12, 2020

İnal, İ. Zemberek Press Release. <http://zembereksanattetkinligi.blogspot.com.tr/>. Access Date: February 12, 2020

İnal, İ. Tehdit 2013. <http://inselinal.blogspot.com.tr/2013/09/zemberek-sanat-etkinligi-eylul-ayinda.html>. Access Date: February 12, 2020

İnal, İ. Seramik Çalışmaları- Seramik Works. " Gölgenin Bilgeligi: Bozulmuş Bilgi Çağında Sanat" Temalı " Sinop Bienali" Başlıyor. <http://inselinal.blogspot.com.tr/search/label/Seramik%20%C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1%20-%20Seramik%20Works>. Access Date: February 12, 2020

Karataş, S. Threat. <http://www.sehakaratas.com/tehdit/>. Access Date: March 26, 2018

Koçak, Ş. LANDEsc International Ceramic Art Symposium Latvia. <http://sirinkocakceramics.blogspot.com/2013/09/landesc-international-ceramic-art.html> Access Date: February 12, 2020

Leuthold, M. (2015). *New Ceramics The European Ceramic Magazine*, November/ December 2015, " Hasan Şahbaz".

IMAGE REFERENCES

Image 1. <http://zilbermangallery.com/mitos-ve-utopya-e203-tr.htm>

Image 2. <https://www.burcakbingol.com/mythos-and-utopia>

Image 3. <http://zilbermangallery.com/burcak-bingol-a117-tr.htm>

Image 4. <http://zilbermangallery.com/mitos-ve-utopya-e203-tr.htm>

Image 5. <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/04/mostra-burcak-bingol-zilberman-gallery-istanbul/>

Image 6,7. <http://zilbermangallery.com/mitos-ve-utopya-e203-tr.htm>

Image 8,9. <http://inselinal.blogspot.com.tr/2013/09/zemberek-sanat-etkinligi-eylul-ayinda.html>

Image 10,11,12,13,14. <http://inselinal.blogspot.com.tr/2012/08/4.html>

Image 15. <http://www.bozluartproject.com/respect-saygi-ii/>

Image 16. <https://www.sahbazhasan.com/organic-objects-series-2012-2016?lightbox=dataltm-iz47qv3d7>

Image 17,18,19. <http://www.baharari.com/awards-4.html>

Image 20, 21. <http://sirinkocakceramics.blogspot.com.tr/2013/09/landesc-international-ceramic-art.html>

Ellen Altfest'in Eserlerinde Öne Çıkan Yaklaşımlar: Temsiliyet ve Psikolojik Etkiler

Geliş Tarihi/Received: 12.01.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 17.02.2020

Öğr. Gör. Evrim ÖZESKİCİ
Uşak Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
evrimozeskici@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1491-3487

Öz

Ellen Altfest'in eserleri incelendiğinde; temsil kavramının ve psikolojik etkilerin öne plana çıktığı gözlemlenmiştir. Araştırmanın amacı; Ellen Altfest'in eserlerindeki detaylandırmaların ve hiperrealist aktarımların nasıl geliştiğini incelemektir. Aynı zamanda benzer üslup yönelimi olan sanatçılar ile Ellen Altfest'in eserleri karşılaştırılarak; temsil olgusunun altında yatan gerekçeleri ortaya çıkarmaktır. Araştırmada Ellen Altfest'in eserleri ile Praksiteles'in Knidos Afroditi, Lucian Freud'un Ayvalar ve Yaprakları ile Kız, Chuck Close'un James isimli eserleri karşılaştırma yapılmıştır. Seçilen bu sanatçılar ve eserleri; araştırmanın kapsam ve konusunu oluşturmaktadır. Araştırmanın problemleri şu şekilde sıralanabilir: Ellen Altfest'in eserlerinde öne çıkan temsiliyetin ve psikolojik etkilerin gerekçeleri nelerdir? Araştırmaya konu olan sanatçılar, eserlerinde temsil olgusunu nasıl ele almışlardır? Sanatta temsil olgusunun; kavramsal ve anlamsal bir ilişkisi var mıdır? Ellen Altfest'in eserlerindeki detaylandırmanın kavramsal bir açıklaması var mıdır? Seçilen sanatçılar ile Ellen Altfest'in eserleri arasındaki farklılıklar nelerdir? Bu soruların cevapları; Ellen Altfest'in eser çözümlmelerine ve sanatta temsil olgusuna açıklık getireceği umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: ellen altfest, temsiliyet, psikolojik etkiler, hiperrealist aktarımlar

Özeskici, E. (2020). Ellen Altfest'in Eserlerinde Öne Çıkan Yaklaşımlar: Temsiliyet ve Psikolojik Etkiler. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, ss. 99-116.

Prominent Approaches in Ellen Altfest's Works: Representation and Psychological Impacts

ABSTRACT

When the works of Ellen Altfest are analysed, it has been observed that the concept of representation and psychological impacts have become prominent. The aim of the research is to examine how the details and hyperrealist transferences develop in Ellen Altfest's work. In addition, it aims to reveal the truth behind the concept of representation by comparing Ellen Altfest's works with artists who have the same tendencies in style. The research compares Praxiteles's Aphrodite of Knidos, Lucian Freud's Quinces and Girl with Leaves, Chuck Close's James, with Ellen Altfest's works. These selected artists and their works create the scope and theme of the research. The problems in the study can be listed as follows: What are the reasons of representation and psychological impacts that are prominent in Ellen Altfest's works? How have the artists, who are subject to the research, approached the concept of representation in their works? Is there a conceptual and semantic relationship between the concept of representation in art? What are the differences between the selected artists and the works of Ellen Altfest? It is expected that the answers to these questions will clarify Ellen Altfest's analysis of works and the concept of representation in art.

Keywords: ellen altfest, representation, psychological influences, hyperrealist transferences

GİRİŞ

Ellen Altfest Amerikalı bir sanatçıdır. Eserlerinde yaşamın, doğanın, bedenlerin, taşların, ağaçların ve bitkilerin detaylarını resmeden realist bir sanatçıdır. Altfest'in nesnelere detaylandırmasıyla birlikte iki önemli olgu ortaya çıkmaktadır: İlki *temsiliyet*, diğeri ise *psikolojik etkiler*. Temsiliyet; bir nesnenin özelliklerini yansıtmak ve sembolize etmektir. "Temsil, dolaylı ve sembolik bir yapı içinde gerçekliği görelilik olarak aktarabilir. Temsil, varlıkların, nesne ve durumların, düşüncelerin ve olguların yerine geçebilecek bir aktarım, bir aracılık durumudur. Dil, sanat ve kültür gibi alanlar aktarım aracılığını üstlenen temsil alanlarından bazılarıdır" (Gök, 2016, s.116).

Bu bakımdan düşünüldüğünde sanatta temsil unsuru; toplumsal yapıya ve dönemin özelliklerine bağlı olarak değişkenlik göstermiştir. Örneğin Arkaik dönemde insan anatomisine bağlılık, oran-orantıdaki sağlamlık ve aslına uygunluk önemli bir yer tutar. Bu durum Yunan sanatındaki temsiliyet kavramını açıklamaktadır. Rönesans sanatındaki; Michelangelo'nun *Davut* ve *Pieta* heykelleri, Raffaello Sanzio'nun *Atina Okulu* ve Titian'ın *Meryem'in Göğesini Kabulü* gibi eserler temsil olgusu kapsamında değerlendirilebilir.

Sanatın tarihsel sürecine bakıldığında temsil kavramının gerçek ve gerçek olmayan konular bağlamında eserlere yansıdığı görülür. Praksiteles'in yapmış olduğu *Knidos Afroditisi* bir Tanrıça heykeldir. Mitolojik Tanrı ve Tanrıça heykelleri gerçek değildir; ancak insan silüetine benzerliği ve anatomik sağlamlığı temsil olgusunu doğurur. O halde yapılan bir eserin gerçekle ilişkisi; zihinsel süreçte kodlanan kavramların temsil edilmesiyle mümkündür. Böylece yansıtılan nesnelere; hem kavramsal olarak hem de psikolojik olarak etki yaratır. İlk çıplak kadın figürü olan *Knidos Afroditisi*, temsili ve sembolik bir heykeldir.

Bu kapsamda Ellen Altfest'in eserleriyle *Knidos Afroditisi* arasındaki benzerlik; temsili gerçekliktir ve detaylardaki estetik vurgudur. Farklı zamanlarda ve disiplinlerde yapılan iki ayrı eser olmalarına karşın; temel yaklaşımları benzerdir. Heykeldeki kadın figürü, güzel bir kadın imgesidir; aynı zamanda kadın ve bedeni arasındaki estetik olguyu ifade eder. Altfest ise eserlerindeki nesnelere; estetik ve psikolojik bağlamda

inceler. Dolayısıyla Altfest, eserlerinde zamansal ve uzamsal bir etki yaratarak izleyiciyi psikolojik bir tepkimeye sokar. Bedenleri ve nesnelere detaylandırması; gerçeği daha net ve görünür kılmak için bir yöntemdir. "Ellen Altfest nesnelere resimlerini yapar –insan veya bitkisel, canlı veya cansız olsunlar – ki o kadar ince detayına kadardır ki, Pluto kadar garip olabiliyorken aynı zamanda avucunuzun içi kadar da tanıdık canlandırılırlar" (Sherlock, 2015, s.177). Bu canlılık, Altfest'in güncel sanatta temsil kavramına ilişkin bir yorumdur. Dolayısıyla her sanatçının temsil kavramına ilişkin yorumu farklılık gösterir.

Temsili gerçeklik, geçmişten günümüze değin sanatın tartışılan kavramlarından birisidir. Ancak gerçeğin görüntüsünü detaylandırarak öne çıkarmak; ayrıntıların daha kavramsal bir nitelik kazanmasına neden olmaktadır. Altfest'in eserleri gerçekçidir; aynı zamanda kavramsaldır. Bu bağlamda sanattaki estetik olguyu, klasik beğeni anlayışından ayrı tutarak yorumlamaktadır. Eserlerindeki yorumlama gerçeğin ötesinde bir sorgulamaya dönüşerek; izleyici ve eser arasındaki gerilimi artırır. İzleyici hem kendi bedeniyle hem de yaşamıyla yüzleşir; gerçekleri daha ayrıntılı bir şekilde görme fırsatı yakalar.

YÖNTEM

Araştırmada konunun içeriğine uygun olarak literatür taraması yapılmıştır. Konuyla ilişkili olarak yabancı dergilere, kitaplara ve makalelere başvurulmuştur. Ellen Altfest'in eserlerinde öne çıkan temsiliyet ve psikolojik etkiler üzerine kaynak taraması yapılmıştır. Aynı zamanda konunun içeriğine uygun olarak örnek sanatçılar seçilmiş ve Ellen Altfest'in eserleriyle karşılaştırma yapılmıştır.

Araştırmada ilk olarak *Estetiğin Değişimi: Knidos Afroditi ve The Back* başlığı ile başlanmıştır. Çünkü geçmiş ile güncel sanattaki estetik algı ve temsil olgusundaki yaklaşımlar farklılık göstermiştir. Bu yüzden Praksiteles'in ve Ellen Altfest'in eser örnekleri karşılaştırılmıştır.

Lucian Freud'un ve Ellen Altfest'in Eserlerindeki Benzerlikler adlı başlıkta her iki sanatçının eserlerindeki realist aktarımları ile deformasyonları arasındaki benzerlikler

üzerinde durulmuştur. Sanatçıların eser çözümlenmelerinde; nesnelere kavramsal yapısı incelenmiştir. Ellen Altfest'in eserlerindeki nesnelere nasıl kurguladığı ve anlamlandırdığı açıklanmıştır.

Nesnelerin Temsili: "Taş, Ayak, Bitki", "Koltuk Altı" ve "James" isimli başlıkta ise; Ellen Altfest ile Chuck Close'un eserlerinde öne çıkan yaklaşımlar ve kavramların neler olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla sanatçıları temsil olgusuna iten sebepler açıklığa kavuşturulmuştur.

BULGULAR VE TARTIŞMALAR

Araştırmanın amacı; Ellen Altfest'in eserlerinde konu edildiği görsellerin psikolojik etkilerini analiz etmektir. Sanatçının realist aktarımıyla psikolojik etkilerin bir bağlantısı olup olmadığını araştırmaktır. Aynı zamanda Altfest'in eserlerinde temsil olgusuna ihtiyaç duymasındaki gerekçeleri ortaya çıkarmaktır. Eserlerinde öne çıkan yaklaşımları açıklamak için alt başlıklar yapılmıştır; sanat tarihinden eser örnekleriyle sanatçının eserleri karşılaştırılmıştır. Böylece temsil olgusunun geçmişte ve bugün nasıl ele alındığının; benzer yönlerinin neler olduğunun farkına varılacağı umulmaktadır.

1. Estetiğin Değişimi: Knidos Afrodit'i ve The Back

Zamanın, mekanın ve algının değişimi; izleyicinin sanat eserine olan yaklaşımını belirlemektedir. Sanat tarihindeki en eski uygarlıkların yapmış oldukları eserler ile günümüz sanatındaki eserler arasındaki fark; izleyicinin eser karşısındaki tavrıdır. Bu farkın gelişimi toplumun sanatla olan iletişimde saklıdır. İzleyicinin eser karşısındaki yorumunu ve etki gücünü belirleyen olgu ise; estetikdir. Bu bakımdan estetik, sanatta en çok değişen ve gelişim gösteren bir kavramdır.

Bu başlıkta; estetiğin değişimini açıklamak için, iki farklı zamanda yapılmış olan eserlerin karşılaştırması ele alınmıştır. Temsil olgusunun ve estetik biçimin zaman içerisinde nasıl bir değişim geçirdiğini anlamak için; Praksiteles'in *Knidos Afrodit'i* (M.Ö. 360-330 yılları arasında) ile Ellen Altfest'in *The Back* isimli eserleri örneklendirilmiştir.



Görsel 1. Praxiteles'in Knidos Aphroditesi, M.Ö. 360-330, (Soldaki resim).

Görsel 2. Ellen Altfest, *The Back*, 2008-2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40.6 × 63.5 cm
(Sağdaki resim).

Her iki eser de dönemsel ve biçimsel olarak; eserdeki plastik etkiler ve ifade yönelimleri bakımından farklılık gösterir. Praxiteles'in *Knidos Aphroditesi*'nin sanat tarihinde önemli bir yeri ve anlamı vardır.

Knidos Aphroditesi heykelinin ilk olarak Praxiteles tarafından kariyerinin zirvesinde olduğu M.Ö. 360-330 yılları arasında Knidos'daki Aphrodite tapınağının kült heykeli için yapıldığı ileri sürülmektedir. Orijinali günümüze kadar ulaşmamış olan heykel, Knidos'ta ele geçen Roma dönemi sikkeleri ile bir seri halinde çoğaltılan kopyalarından bilinmektedir. Bu heykel tamamen çıplak ve kült heykeli olarak kullanılan ilk Aphrodite heykeli olması açısından önem taşımaktadır (Dinç, 2016, s.86).

Bu eser; kadın imgesinin estetik yapısı ile form ilişkisine açıklık getirmesi bakımından önemlidir. Heykelin oran ve orantısındaki sağlamlık ile perspektifin yapısal düzenlenişi oldukça etkilidir. Heykelde estetik bir duruş vardır. Başın hafif dik olması, bedenin yapısal formuna sağlamlık katmaktadır. Bu durum sanatta bir yeniliktir. "Praksiteles'in kazandırdığı en büyük yeniliklerden birisi de, heykellerin duruşlarının izleyiciye yansıttığı rahatlık ve yumuşaklıktır. Artık poz verircesine güzelliğini veya kas gücünü göstermek yerine, heykellerin kendi içlerindeki huzurlarının ve sadeliklerinin

yansıması tercih edilir" (Durugönül, 2018, s.100).

Eser, geçmişten günümüze estetik yapının farklı ve benzer yanlarının karşılaştırılması bakımından da önem taşımaktadır. Bu durumun, izleyicide güzellik olgusunun değişiminde etkili olduğu söylenebilir.

Ellen Altfest'in *The Back* isimli eserinde, koltuğa uzanan bir çıplak figür dikkati çekmektedir. Figürün bedeni biçimsel olarak rahat bir pozisyonda olup temsili gerçeklikte bir aktarım yapılmıştır. Dolayısıyla Altfest'in gerçekçi dili, bedende psikolojik bir etki yaratmıştır. Çünkü sanatçının nesnelere üzerindeki kurgusu; eserlerindeki detaylarda saklıdır. Sanatçı eserlerinde doğadan belirli kesitleri yakalayarak; daha çok detayları ele almaktadır. Bedenin sırt ve boyun kısmındaki kılların detaylandırılması; izleyicide estetik beğenin yitimine sebep olmuştur. Ancak *Knidos Afroditi*'nde böyle bir durumdan söz edilemez. Çünkü bedenin duruşundaki ve dokusundaki estetik yönelim; izleyicide kusursuz bir model imgesi sunmaktadır. Böylece dönemsel olarak; sanattaki yaklaşımlar ile estetik yönelimler farklılık gösterebilmektedir. Bu durum sanatta estetik algıların zaman içerisinde değişimine ve gelişimine bir kanıttır.

2. Lucian Freud'un ve Ellen Altfest'in Eserlerindeki Benzerlikler

İngiliz ressam Lucian Freud'un erken dönem eserleriyle Ellen Altfest'in eserleri arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Freud'un natürcülükteki ekspresif ve realist aktarımları ile deformasyonları benzerlik gösterir. Her iki sanatçının nesne çözümlemelerinde; kişileştirme ve psikolojik yönelim bulunmaktadır.



Görsel 3. Lucian Freud, *Ayvalar*, 1981-1982, Tuval Üzerine Yağlıboya,

21 x16 cm (Soldaki resim).

Görsel 4. Ellen Altfest, *Kabaklar*, 2006-2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48.3 x 96.5 cm),

Private Collection, Photo: Bill Orcutt, New York (Sağdaki resim).

Örneğin; Fried *Ayvalar* isimli eserindeki nesnel gerçekliği psikolojik bir boyutta sorgulamıştır. Bu bakımdan sanatçının eserlerinde deformasyona başvurusu; onun dışavurumcu yöneliminden kaynaklanmaktadır. *Ayvalar* gerçekçi bir üslupla ele alınmıştır. Ancak rahat fırça vuruşları, kavramsal dil ve biçim ilişkisi ve tuvalden bağımsız olarak kompozisyonların oluşturulması; sanatta temsil olgusuna farklı bir boyut kazandırmıştır.

Ellen Altfest'in *Kabaklar* isimli eserinde ise hiperrealist bir oluşum dikkati çekmektedir. Kabakların her ayrıntısı düşünülmüş ve temsiline uygun şekilde aktarılmıştır. Ellen Altfest eserleri ile ilgili şunları söylemektedir:

Kayalar, kütükler ve kabakların evvela çok az işlevleri olduğu için, üzerlerine her ne yansıtılırsa, iyi birer depo haline geliyorlar. Doğal ortamlarından uzaklaştırılmışlardır ve benim deneklerim olarak hizmete sunulmuşlardır, kabakları seçtim çünkü cinsel formları erkek çıplaklığıyla uyumlu oldu, ama çürüme, bu tuval üzerindeki kendi dramlarının bir parçasıydılar (Aho, 2010, s.41).

Sanatçının düşüncesinden açıkça anlaşılmaktadır ki, eserlerindeki kabaklar erkek bedenlerin temsili formlarıdır. Dolayısıyla sanatçı, iki farklı yapıyı (nesne ve özne; kabak ve insan) karşılaştırarak; onların doğadaki formlarının benzerliklerine dikkat çekmiştir. Bu yüzden eserlerindeki hiperrealist aktarımı; nesnelere ve özneler

arasında bir dönüşüm olarak kullanmıştır.

Freud'un *Ayvalar*'ından daha gerçekçi ve rengin nitelikleri ön plandadır. Bu yaklaşım biçimi fotoğrafın gerçekliğine bir meydan okuma olarak algılanmamalıdır. Doğanın yaşam karşısındaki formuna, döngüsüne ve ilişkisine bir gönderme olarak düşünülebilir. Eserinde doğanın zaman içerisinde bozulmasına, çürümesine ve değişimine bir yorum getirmiştir. Resimde nesnenin ilk hali ile son halinin geçirdiği evreler görülmektedir. Zaman ve ölüm arasındaki bağı doğayla özdeşimi kurulmuştur. Altfest bu özdeşimi; toplum ve birey ilişkisine de taşımıştır. 2010 yılında yapmış olduğu *Baş ve Bitki* isimli eserleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 5. Lucian Freud, *Yaprakları ile Kız*, 1948, Kâğıt Üzerine Pastel (Soldaki resim).

Görsel 6. Ellen Altfest, *Baş ve Bitki*, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27.9 c 25.4 cm, Courtesy the artist and White Cube, London, Photo: Todd-White Art Photography (Sağdaki resim).

Lucian Freud'un *Yaprakları ile Kız* (1948) ve Ellen Altfest'in *Baş ve Bitki* (2010) isimli eserleri benzer kavramsal düşünceleri içerir. Farklı zamanlarda yapılmış olan eserlerde; melankoli, buhran, içe yönelim ve düşünce sancısı öne çıkmaktadır. "Freud, tablolarının dikkatlice gözlemlendiği insanlar gibi değil, onlar hakkında olduğuna inanırdı. Ancak, bazıları tablolarının melankolik gerçekçiliğinin onun konu ettiklerini yansıtmadansa insanlık hakkındaki görüşleri hakkında bilgilendirdiğini

öne sürmüşlerdir" (Harris, 2013, s.455). Dolayısıyla Freud'un eserlerindeki melankolik gerçek; toplumla ilişkilidir. *Yaprakları ile Kız* isimli eserinde de benzer ifade ve düşünce yapısıyla oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Freud eserindeki kızın donuk ve ifadesiz bakışını; yapraklar ile gizlemiştir. Benzer düşünceyi Altfest eserinde; başı ve kaktüsü bir araya getirerek uygulamıştır. Freud'un aktarımı daha açık ve anlaşılırken; Altfest'in düşüncesi daha kapalı ve kavramsaldır. Bu yüzden Altfest'in eserindeki yüzün kimliği belirsizdir. Eserin kompozisyonu bağımsızdır ve detay olarak kurgulanmıştır. Bu durum esere gizem katmıştır; eserde nesne ile öznenin karşılaştırılması yapılmıştır. Aynı zamanda bireyin kimlik ve teşhir olgusuna yönelik bir eleştiride bulunulmuştur. Bu yüzden yüz, bilinçli olarak gizlenmiştir. Sanatçının temsil olgusunu (eleştiriye yönelik) sanatta bir araç olarak kullandığı ortaya çıkmaktadır.

3. Nesnelere Temsili: "Taş, Ayak, Bitki", "Koltuk Altı" ve "James"

Ellen Altfest'in 2009 yılında yapmış olduğu *Taş, Ayak, Bitki* isimli eserinde; farklı doğal nesnelere her bir ayrıntısı inceliklerle resmedilmiştir. Bu eserde hem doku hem de ifade ön plandadır. Her biri farklı nesnelere; ancak eserin ifadesi ve ruhsal durumu ortak bir paydada kesişmektedir. Resim bir doğa çözümlemesidir; aynı zamanda eserde bir insanın uzvu resmedilerek ruhsal bir durum ortaya konulmuştur. Böylece nesnelere bir anlam ve kavram yüklenmiştir.



Görsel 7. Ellen Altfest, *Kaya, Ayak ve Bitki*, 2009, 22.9 x 35.6 cm, ONE2 Collection, USA.
Photo: Todd-White Art Photography. Image courtesy White Cube © Ellen Altfest / White
Cube.

Altfest bu resminde temsil durumunu; birey ve doğa ilişkisiyle ele almıştır. *Baş ve Bitki* isimli eserindeki gizleme yöntemi; bu eserde de (Görsel 7.) uygulanmıştır. Bedenin geri kalanı gizlenmiş ve ayak üzerinden bireyin kişiliği ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla bireyin etrafındaki nesnelere; onun ruhsal durumuyla ilişkilendirildiğini gösterir. Eserlerindeki hiperrealist yönelim; nesne ve bireyin çözümlenmesini ele aldığı içindir. Bu yüzden sanatçının eserlerinde, geleneksel ifade dilinin dışında bir anlatım yöntemine neden ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Altfest nesnelere kavramsal bir zemine oturmak istemektedir; bu nedenle kompozisyonun açılarını değiştirerek detayları ele almaktadır. Eser ebatlarını çoğu kez küçük tutarak; izleyiciye detayların önemini vurgulamaya çalışmaktadır. Sanatçı eserlerinde günlük yaşamdaki nesnelere; doğal ve anlık bir kurguyla ifade etmektedir.

Altfest'in boyadığı nesnelere (ağaç kabukları, saksıda bitkiler, yosun, kumaş, kıllar) günlük yaşamda göz ardı edilir, ama gözlemlenen gerçekliğe dair canlı ve dikkatli yorumlamaları bize bir duraksama vermekle kalmaz, ama aynı zamanda çevremizdeki dünyanın sonsuz karmaşasına ilkel bir takdiri yeniden oluşturur, özellikle de doğal yaşamda (Goodwin, 2019, s.124).

Sanatçıyı çağdaşlarından ayıran önemli bir fark ise; eserin bir doğa çözümlenmesinin ötesinde ruhsal ve düşünsel bir yanının olmasıdır. İnsanoğlunun doğal

yaşamdaki ilkel yanını göstermek için; nesnelere ile insan bedenlerini karşılaştırdığı ileri sürülebilir.



Görsel 8. Ellen Altfest, *Koltuk Altı*, 2011, 21.2 x 17.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,

Courtesy of the artist and the gallery.

Sanatçının *Koltuk Altı* isimli ve 2011 yılı yapımlı eseri oldukça küçük ebatlıdır. Eserinde insanın mahrem alanını sorgulayarak eleştirmiştir. İnsan bedeninin gizli bölgelerinin detaylandırılarak resmedilmesi sıra dışı bir durumdur. Kılların her bir detayının incelikle yapılmasıyla ve kapalı alanın gösterilmesiyle birlikte; toplumsal bir yapının sorgulandığı anlaşılır. Tıpkı *Kaya*, *Ayak* ve *Bitki*'de olduğu gibi bedeninin çıplaklığı üzerinden; birey ve kimlik ilişkisi incelenmiştir. Cinsiyet, beden, çıplaklık, kimlik ve kodlar; toplumun birey üzerinde uyguladığı normlar olabilmektedir. Bu bakımdan baskı altında kalan bireylerin kendilerini ifade edebilmeleri de pek mümkün olmamaktadır. Eser, toplumsal normları ele alması bakımından güncel ve eleştireldir. Sanatçının diğer serilerinde olduğu gibi bu eserde de ifadeyi küçük ebatlı bir tuvalde detaylandırması; izleyiciyi eserin anlamı üzerinde yoğunlaştırmasından kaynaklanmış olabilir.

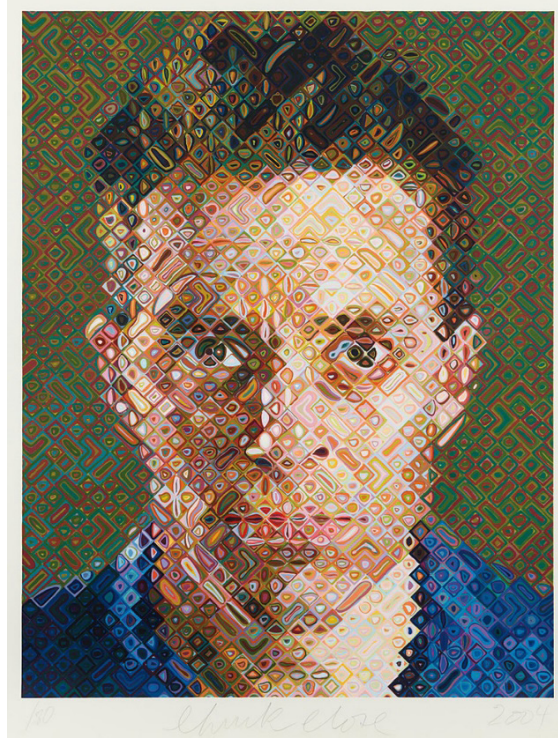
Sanatçının eserlerinde figüratif bir eğilim dikkati çekmektedir. Bu durumun iki önemli nedeni olabilir: İlki figüratif resimle toplumda kişileri ortaya çıkarmak ve eleştirmektir. Diğeri ise; figürlerle nesnelerin ortak yönlerini ortaya çıkararak anlatımsal bir ifadeye ulaşmaktır. Eserlerinde öne çıkan figüratif ve anlatımsal eğilime ilişkin şu cümleleri önemlidir:

İşlerimi tanımlamak için bir kısaltma olarak "figüratif ressam" terimine itirazım yok. Ucu daha açık görüldüğünden 'anlatımsal' terimini kullanmaya eğilimliyimdir. İşlerimin daha kişisel veya kendine has bir bakış açısını yaymak ile ilgili olduğunu düşünüyorum. Figüratif bir ressam olma nedenim tablolarımın daha kolay anlaşılmasını sağlama arzusu muydu? Hayır. Tanınma ve ulaşılabilirlik farklı şeyler. Ben, tanımlanmış bir yorumlaması olmayan bir şey yaratmakla ilgileniyorum. Eserimin izleyiciyi yavaşlatıp kavrayış anını geciktirmesini istiyorum (Higgie, 2014, s.95).

Aynı zamanda, izleyiciyi güncel sorunlar üzerinde düşündürerek eleştirisini göstermektedir. Sanatçı konularını seçerken de oldukça mütevazı davranmakla birlikte; eserlerini uzun bir sürede gerçekleştiriyor.

Ellen Altfest, sanata olan yaklaşımına "aktif dayanıklılık" adını veriyor –sadece hayattan resim yapıyor, genellikle her saatte beş dakikalık bir arayla, yedi saatlik artışlar halinde çalışıyor, ve bir tabloyu yedi ayda bitiriyor. Keskin bir şair olarak, Altfest'in mütevazı konuları, ister şekilsiz bir kabağın üzerindeki kabuklar kümesi olsun, ister skrotumun büzülmüş derisinin sınırlarındaki kıvrılmış kıllar manzarası olsun, tuval üzerinde zarif ve çekinmeyen detaylarıyla ortaya çıkar (Xu, 2019, s.96).

Bu yüzden Altfest'in temsil ettiği nesnelere; estetik beğenin ve geleneksel formlarının dışındadır. İzleyiciyi normal algının dışında bir algılamaya yönlendirmesi; eserindeki detaylardan ileri gelmektedir. Dolayısıyla onun sanat algısı, tıpkı Chuck Close gibi fotorealizmin ötesindedir.



Görsel 9. Chuck Close, *James*, 2004, 176.5 cm x 138.1 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya.

Chuck Close; Lucian Freud'un ve Ellen Altfest'in ifade dilinden farklıdır. Ancak ortak noktaları; temsiliyettir ve kişilerin ruhsal analizini yapmaktır. Chuck Close'un eserlerindeki fotorealizt aktarımı; konu ve teknik ilişkisi bakımından ele alınmalıdır. "Fotoğraflarını bazen portreleri için temel olarak kullandığından, Close'un yaklaşımı bazen Foto-Realistlere benzetilebiliyor, ancak yaratıcı süreç boyunca yaklaşımı farklılaşabiliyor. Gerçekten de konusu tekniğinin yanında hep geri planda kalıyor" (Johnson, 1992, s.18).

Close'un ele aldığı portreleri sabittir ve durağandır; değişken bir özellik göstermezler. Ancak sanatçının tekniği, yaratıcı sürecine katkıda bulunduğu iddia edilebilir. Bu yüzden eserlerindeki ifadeler güçlüdür. Bunun yanında Ellen Altfest'in *Baş ve Bitki* ve Chuck Close'un *James* isimli eserlerinde gizleme ve kapalı bir anlam vardır. Eserde renk, biçim ve şekiller ile portre yapıbozuma uğratılmıştır. Close'un eserlerinde fotoğrafın piksel birimleri gibi bozulmalar dikkati çeker. "Tıpkı bunun gibi, Close'un resimlerine uzaktan bakan biri, renk geçişlerini son derece yumuşakmış

gibi algılar; oysa yakından baktığında saf renk noktalarını net bir şekilde görür." (Yılmaz, 2013, s.263). İzleyici eser karşısında gözünü kırptığında net bir görüntü elde etmektedir. Sanatçının ifade dili ve üslubu farklı olsa da konuya yaklaşım biçimleri Altfest ile benzerlik gösterir. Altfest küçük ebatlı resimlerinde detaylandırmaları ele alırken; Chuck Close ise büyük ebatlı resimlerini uzak mesafede algılatmaktadır. Ellen Altfest'in eserlerindeki bir diğer farklılık ise; kompozisyonların gelişigüzel bir şekilde kurgulanmasıdır.

Ellen Altfest'in tablolarında gelişigüzel görünen bir şey var. Gerçekçilikleri rüzgarda sürüklenen çalıkların veya dalgaların kıyaya sürüklediği yosun kaplı odunların ufak ayrıntılarını yakalamaya uğraşsa da, sanatçının olağanüstü teknik becerileri fotografik bir hassasiyetle tespit ederken, bir şey boyanın maddesel kavrayışından, tuvalin resmi eksikliklerinden, gözün algısal kapsamından kaçır. Bu gelişigüzel belki de gerçekliğin kendi fonksiyonlarından biridir, Roland Barthes'in 'gerçeklik etkisi' adını verdiği modern bir fenomen –tesadüfi veya rastgele detayın tanımlanmış (veya Altfest'e göre, tasvir edilmiş) bir sahneyi 'gerçekliğin' tamamına etki ettiren, ki bu, bir eseri sanatçının orada oluşuna, o anda, gözlerimizin önünde bu manzaraya tanıklık etmiş olduğuna dair bir kanıt olarak sabitler (Ho, 2006, s.117).

Eserlerindeki gelişigüzel, izleyicide bir yanılsama meydana getirmiştir. Bu yanılsamayla birlikte izleyici; sanatçı ve eseriyle aynı ana tanıklık eder. Dolayısıyla gerçeklik algısı yaratılmış olur. Böylece Altfest'in eserlerinde neden kesitler ve bölümler halinde bir kompozisyon kurgusuna başvurduğu anlaşılmıştır.

SONUÇ

Ellen Altfest'in eserleri geçmiş ve güncel sanatçıların eserleri ile karşılaştırıldığında; resimlerdeki estetik yapılanmada farklılıklar gözlemlenmiştir. Sanatın tarihsel sürecinde bu yapılanmanın; izleyicinin algısıyla ve sanattaki dönüşümle doğrudan ilişkili olmuştur. Bu yüzden sanatta temsil olgusu ile estetik yapı arasında paralellik bulunduğu iddia edilebilir.

Temsiliyet her sanatçıda olduğu gibi Ellen Altfest'in eserlerinde de bir ifade aracı olmuştur. Sanatçının bu kavramı, eserlerinde psikolojik etkileri ortaya çıkarmak için kullandığı fark edilmiştir. Dolayısıyla hiperrealizm görüntünün bir kopyası değil; düşüncenin ve kurgunun sanattaki yansıması olarak ifade edilmiştir. Onun resimlerinde görüntünün ve imgenin gerçeklik kavramı ile ifade edilmesinde; kompozisyonun

önemli bir yanının olduğu tespit edilmiştir. Çünkü kompozisyon; sanatçı, izleyici ve eseri bir araya getiren bir düzlemde kurgulanmıştır. Bu yüzden izleyici eserlerinde ana tanıklık ederek, sanatçı ve eserini bir arada gözlemleyebilmiştir.

Sonuç olarak Ellen Altfest, küçük ebatlı ve detay resimlerini; kavramsal bir ilişkide ele alıp sorgulamıştır. Bu sayede izleyici detay olarak gördüğü resimlerde; yeni bir yorum getirme imkanı yaratabilmiştir. Sanatçıyı diğer çağdaşlarından ayıran fark bu olmuştur. Araştırma kapsamında güncel sanatın yeni ve farklı dinamiklerini toplum ve doğa ilişkisi bakımından ele alıp eleştiren önemli bir sanatçı olduğu anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Aho, E. (2010). Meeting of Minds. *Modern Painters*, 22 (1), 41.

Dinç, M. (2016). *Tarsus Müzesi Taş Eserleri Heykeltıraşlık ve Mimari Plastik Eserler*. S. Durugönül (Ed.). İstanbul: Tarsus Ticaret ve Sanayi Odası Tarsus Ticaret Borsası Yayını, 86.

Durugönül, S. (2018). *Heykeller Konuşabilseydi... Antik Yunan Heykeltıraşlık Sanatına Toplumsal Açından Bir Bakış*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Goodwin, C. (2019). The Art of Concentration. *Modern Painters*, 31 (3), 124.

Gök, C. (2016). Değişen İmgeler ve Temsiliyet. *İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı (2), Cilt 1, 116.

Harris, J. C. (2013). Lucian Freud's reflection (self-portrait). *JAMA Psychiatry*, 70(5), 455.

Higgie, J. (2014). 8 Painters on Painting. *Frieze*, (160), 95.

Ho, C. K. (2006). Ellen Altfest: Still Lives. *Modern Painters*, 117.

Johnson, M. M. (1992). Chuck Close: Editions. *Arts & Activities*, 111(4), 18.

Sherlock, A. (2015). Ellen Altfest. *Frieze*, (173), 177.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

Xu, T. (2019). Ellen Altfest at White Cube Hong Kong. *Modern Painters*, 31(1), 96.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Praxiteles'in *Knidos Aphroditesi*, M.Ö. 360-330.

Erişim: 23.12.2019. <http://zone47.com/crotos/?l=pl&p=&nb=20&disp=1&s=&y1=-40000&y2=2016&p31=&p144=2858262>

Görsel 2. Ellen Altfest, *The Back*, 2008-2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40.6 × 63.5 cm.

Erişim: 24.12.2019. <https://www.artsy.net/artwork/ellen-altfest-the-back-1>

Görsel 3. Lucian Freud, *Ayvalar*, 1981-1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 21 x16 cm (Soldaki resim).

Erişim: 24.12.2019. wikiart.org/en/lucian-freud/still-life-quinces-1982

Görsel 4. Ellen Altfest, *Kabaklar*, 2006-2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48.3 x 96.5 cm), Private Collection, Photo: Bill Orcutt, New York (Sağdaki resim).

Erişim: 25.12.2019. <https://wsimag.com/art/14158-ellen-altfest>

Görsel 5. Lucian Freud, *Yaprakları ile Kız*, 1948, Kâğıt Üzerine Pastel (Soldaki resim).

Erişim: 26.12.2019. https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/08/29/lucian-freud-in-memoriom/

Görsel 6. Ellen Altfest, *Baş ve Bitki*, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27.9 c 25.4 cm, Courtesy the artist and White Cube, London, Photo: Todd-White Art Photography (Sağdaki resim).

Erişim: 26.12.2019. <https://www.newmuseum.org/calendar/view/1/artist-talk-with-ellen-altfest>

Görsel 7. Ellen Altfest, *Kaya, Ayak ve Bitki*, 2009, 22.9 x 35.6 cm, ONE2 Collection, USA. Photo: Todd-White Art Photography. Image

courtesy White Cube © Ellen Altfest / White Cube.

Erişim: 28.12.2019. <https://eclecticlight.co/2015/07/02/the-body-real-paintings-by-ellen-altfest-and-a-book-review/>

Görsel 8. Ellen Altfest, *Koltuk Altı*, 2011, 21.2 x 17.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Courtesy of the artist and the gallery.

Erişim: 29.12.2019. <http://www.initiartmagazine.com/gallery.php?galleryid=74&date=1325656047>

Görsel 9. Chuck Close, *James*, 2004, 176.5 cm x 138.1 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Erişim: 30.12.2019. <https://www.masterworksfineart.com/artists/chuck-close/screen-print/james-2004/id/w-4588>

Karanlık Suya Batan Kadın İmgesi: Ophelia-Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Resim ve Fotoğraf Sanatında Delilik

Geliş Tarihi/Received: 03.12.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 20.02.2020

Dr. Öğr. Üyesi İlkay Canan OKKALI
Trabzon Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
icanikli@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1817-4060

Öğr. Gör. Derya Kılıç SARIKAYA
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Ç. Sos. Bil. M.Y.O. Gör. İşt. Tek. Med. Yap.
deryakilic79@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4044-703X

ÖZ

Bu makale, Batı düşünce tarihinde ve sanatında delilik ile kadın arasındaki ilişki üzerine gönderme yaparak başlar. Hamlet Ophelia' sının yorumlanması, toplumsal cinsiyet, kadının konumu ve edebiyat alanlarındaki söylemler içindeki önemi bağlamında ele alınarak Ophelia'nın resme ve fotoğrafa aktarılmasında sanatçıların yaklaşımları incelenmiştir. Deli kadın fenomeni insanlık tarihiyle aynı yaşıttır ve sanat tarihi boyunca bu görsel imgenin geçirdiği dönüşümler, kadına yönelik toplumsal tutumlarda ve kadına yüklenen görevlerle koşut ilerler. Ophelia gençliği, güzelliği ve masumiyetiyle olduğu kadar solgun yüzü, deliliği ve genç yaşta ölümüyle kutsal kadın kavramının edebiyattaki en yakın benzeri olduğu gibi tüm deli kadınların da duayeni sayılır. Shakespeare'in oyununda dolaylı olarak anlatılan Ophelia'nın ölüm sahnesi birçok şair, yazar gibi ressamın ve fotoğrafçıların da ilgi odağı olur. John Everett Millais 1852'de yaptığı Ophelia resmi ile dönemi ve sonrasındaki sanatçılara ilham verir. Bu çalışma Ophelia özelinde deliliğin kadınlık durumu ile neden ve nasıl ilişkilendirildiğini analiz edecektir. Analizler, Ophelia'nın resme ve fotoğrafa aktarılmasında sanatçıların yaklaşımlarına ve feminist kuramcılarının argümanlarına dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: ophelia, delilik, kadınlık rolü, john everett millais, gregory crewdson

Okkalı, İ. C. ve Sarıkaya, D. K. (2020). Karanlık Suya Batan Kadın İmgesi: Ophelia-Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Resim ve Fotoğraf Sanatında Delilik. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, ss. 117-134.

Image of the Woman Sinking Down the Dark Water: Ophelia-Insanity in the Art of Painting and Photography in the Context of Gender in Society

ABSTRACT

This article starts with a reference to the relationship between insanity and women in Western history of thought and art. The interpretation of Hamlet's Ophelia is discussed within the context of gender, the status of women and its significance in the discourses of literature, and the approach of artists in depicting Ophelia in paintings and photography is analysed. Madwoman phenomenon is as old as the history of humanity, and the transformation of this visual image progresses in parallel with the societal attitude towards women and the role attributed to women. As Ophelia is the closest representative of the concept of the holy woman in literature with her youth, beauty and innocence as much as with her pale face, insanity and death at a young age, she is also considered to be the doyenne of all the madwomen. Ophelia's scene, which is indirectly depicted in Shakespeare's play, became a focus of interest for many painters and photographers as well as poets and authors. John Everett Millais inspires the artists of his time and beyond with the Ophelia painting he made in 1852. This study will analyse how and why insanity is associated with femininity, through the specific case of Ophelia. The analyses are based on the approach of the artists in depicting Ophelia in paintings and photographs, and the arguments of feminist theoreticians.

Keywords: ophelia, insanity, role of femininity, john everett millais, gregory crewdson

GİRİŞ¹

Batı düşünce tarihinde ve sanatında delilik ile kadın arasındaki ilişki üzerinde sıklıkla durulur. Kadın ve delilik konusu üzerine yapılmış pek çok çalışmada delilik teşhisi konan kadın sayısının erkek sayısından çok daha fazla olduğu belirtilir. *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness? (Kadınların Deliliği: Kadın Düşmanlığı mı, Akıl Hastalığı mı?)* kitabının yazarı Jane M. Ussher yüzyıllar içinde oranın değişmediğini, ancak "on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların 'histeri'sinden, yirmi ve yirmi birinci yüzyıllardaki 'nevrotik' ve ruhsal bozukluklara" teşhisin adının değiştiğini belirtir (Ussher, 2011, s.1). Toplumsal cinsiyet kuramı, feminizm, psikanaliz, felsefe çalışmaları gibi alanlara odaklanmış bir araştırmacı, sanat tarihçi ve eleştirel kuramcı Kaja Silverman ve edebiyat eleştirmeni, feminist ve konularda yazar Elaine Showalter "kadın" ile "delilik" arasında özel bir birlik olduğunu ve bunun ancak toplumsal cinsiyet merkezli bir bakışla anlaşılacağını savunurlar (Kaup, 1993, s.10). Showalter da tıpkı Ussher gibi "hem delilik hem de kadınlık tanımının kültürel olarak yapılandırılmış" olduğunu ve "bu ikisi arasındaki ilişkinin kültürel çerçeve içinde ele alınması gerektiğini" öne sürer (Showalter, 1980, s. 179). Ussher "deliliği tanımladığımızda, akıllı olmanın ne demek olduğunu, yahut daha spesifik olarak, 'iyi kadının' davranış sınırlarını da tanımlamış oluruz" der (Ussher, 2011, s. 7). Dolayısıyla deliliğin tanımı egemen söylem tarafından olur ve Ophelia'nın öyküsündeki egemen söylem, erkek-egemen söylemidir. Şöyle ki Ophelia oyunda sadece beş sahnede karşımıza çıkar ve bu sahnelerin çoğunda neredeyse dinleyici konumundadır; ancak hiçbir şeyden haberi olmayan sıradan bir dinleyici değildir. Sessizliği içinde yaşadıklarını değerlendirir. Nitekim sarf ettiği sözleri dikkate alındığında bunların aslında kendi sessizliğinin dışavurumu olduğu görülür. IV. perdede ise deli Ophelia olarak ilk belirtisini verir. Artık aklını yitirmiştir ama özgürdür Ophelia, delilik hali ona özgürlüğünü hediye etmiştir.

YÖNTEM

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada

¹ Karanlık Suya Batan Kadın İmgesi: Ophelia Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Resim ve Fotoğraf Sanatında Delilik" adlı sözlü bildiri, 04-05 Ekim 2018'de Dokuz Eylül Üniversitesi DEKAUM tarafından İzmir'de düzenlenen 2.Uluslararası Kadın Konferansı'nda sunulmuş ancak yayınlanmamıştır. (The verbal statement, was presented at 2nd Women's Congress, held in İzmir in between the dates 04-05.10.2018 by the Dokuz Eylül University, but not published thereafter.)

literatür taraması yapılmış ve veri toplanmıştır. Veriler; yerli ve yabancı literatürden elde edilen temel nitelikli sanat tarihi kitapları ve konuyla ilgili makale ve tezlere ek olarak çevrimiçi dergilerden sağlanmıştır. Ophelia'nın kendini suya bırakarak intihar eden ve delilik halini betimleyen resim ve fotoğraf sanatındaki örnekler seçilerek konu delilik bağlamında incelenmiştir.

Hamlet Oyunu ve Ophelia Karakterinin İncelenmesi

Hamlet, Danimarka Prensi'dir. Kral olan babası, amcası Claudius tarafından öldürülür. Claudius yeni kral olur ve Hamlet'in annesi Gertrude ile evlenir. Böylece hem kardeşinin krallığını hem de eşini almıştır. Bir zamanlar Hamlet'in babasının olan her şey artık amcasınındır. Hamlet, annesine duyduğu kinin, öfkenin acısını oyun boyunca Ophelia'dan çıkarır. Annesine sahip olamamış, onun yerine Ophelia'yı koymuştur fakat Ophelia'ya acı çektirmekten de geri kalmamıştır. Önceleri onu sevdiğini söyler fakat sonra inkâr eder. Hamlet'in Ophelia'ya kur yapması doğrudan ona duyduğu ilgiden kaynaklanmaz, sanki annesiyle ödeşmek için yarı bilinçli bir şekilde yapar. Bu ilgi tıpkı hayal kırıklığına uğramış ve gücenmiş aşğın daha istekli bir rakibin kollarına atılması gibidir (Jones, 2004, s. 68). Shakespeare, Ophelia'nın geçmişi ve diğer karakterlerle olan ilişkisi hakkında çok az bilgi verir; buna Ophelia'nın Hamlet'e olan ilgisi de dahildir. Oyunda bazen Hamlet tarafından bazen babası ve abisi bazen de toplumdaki eril karakterlerce Ophelia'yı tanımlayan atıflarda bulunulur. Toplumun kadına yüklediği tüm davranış kalıplarını Shakespeare Ophelia karakterine atfeder. Toplumun kadınlardan beklentisi yüzyıllardır değişmemiştir; kadın saf, bakire olmalıdır. Toplumda söz sahibi olması da bir erkeğin korumasında olmasıyla ilintilidir dolayısıyla ya bir erkeğin kızıdır ya da bir diğerinin eşidir. Bunun haricinde ise kadın, Shakespeare'in Hamlet'e söylediği gibi manastıra gitmelidir. Burada geçen manastır kelimesi Elizabeth çağı argosunda genelev anlamına da gelir. Hamlet bu sözü kullanırken bilinçaltıyla hareket etmişse de Showalter Hamlet'in bilinçli olarak Ophelia'ya hakaret ettiğini düşünür (Showalter, 2004, s. 247). Hamlet Ophelia'ya bu hayatta ancak birinin eşi olarak var olabileceğini ya da manastıra girmesi gerektiğini söylerken aynı zamanda "Buzlar kadar el değmemiş, karlar gibi temiz olsan da iffiranın elinden kaçamayacaksın" diye de ekler (Shakespeare, 2007, s. 117). Ophelia iffiradan kurtulamaz ve manastır yerine ölümü seçer. Ophelia'nın

içinde bulunduğu durum ve tercihi ortaya birbirinden farklı ve yoruma açık şu soruları çıkarır. O halde Ophelia kimdir? Gerçekten deli midir? Neden Hamlet'in deliliği akıllı bir delilik olarak vurgulanırken Ophelia'nın deliliği şarkılar söyleyen ve saçma kelimeler kullanan bir kadın olarak tanımlanır? Aslında bir tek Ophelia yoktur birden fazla kişiliği ile Ophelia vardır. Ophelia oyunun başında ümit dolu bir karakterken oyun boyunca başına gelenlerle, etrafındaki diğer karakterlerin eylemleri ile deliliğe evrilen bir değişim gözlenir. Bu büyük değişimin ise göstergesi dil aracılığıyla gerçekleşir. Carol Thomas Neely'ye göre Shakespeare deliliği deliliğe özgü bir dil yaratarak ortaya koyar (Neely, 1991, s. 323). Foucault'ya göre de "Dil, deliliğin ilk ve sonuncu yapısıdır. Onun kurucu biçimidir; deliliğin doğasını ilân ettiği devrelerin hepsi onun üzerinde temellenir" (Foucault, 2017, s.353). Ophelia, Hamlet tarafından ihanete uğradığı yönündeki duygularını müstehcen şarkıları söyleyene dek gizlemeye devam eder (Hapgood, 2004, s. 127). Gertrude Ophelia için "abuk subuk şeyler söylüyor", sadece "tutarsız sözler" diyerek Ophelia'nın deliliğini kelimeler ve dille ilişkilendirmiş olur (Showalter, 2004, s. 250).

Nitekim yazar Maurice Charney ve Hanna Charney'e göre lirik dil, cümlelerdeki yapısal bozukluklar ve dizginlenemeyen yaratıcılık aslında dayanılmaz olan sosyal baskıları kırma yollarından biridir. Delilik, akli başında olan kadınların bastırmak zorunda kaldıkları duygusal ve yaratıcı gücü sahnede serbest bırakır böylece delilikleri sayesinde varlıklarını güçlü bir şekilde ortaya koyabilirler (Charney, 1977, s.459; Baş, 2018, s.104). Dolayısıyla Ophelia'ya konulan delilik teşhisi de üzerinde kurulan baskının bir aracıdır. Normal konuşma ve mantıklı/anlamalı cümleler kurma yetisini yitirdiği düşünülen ve akli cümleler kuramayan Ophelia, bu hali ile erkek egemen dilden bir şekilde sıyrılmayı başarır ve söylemek istediklerini şarkılarla özgürce dile getirir hale gelir (Karadağ, 2017, s. 27). Joan Montgomery Byles Ophelia'nın delirdikten sonra kendisiyle ilk defa gerçek bir diyaloga girdiğini ve başkalarının onu dinlemeye başladığını ancak Ophelia'nın artık dinleyiciye dahi ihtiyacı olmadığını ifade eder (Dane, 1998, s. 419; Baş, 2018, s. 104-105). Feminist eleştirmenler Sandra Gilbert ile Susan Gubar ve Carol Thomas Neely'e göre artık Ophelia kendisidir, özgürdür, ataerki sistemin kurbanı değildir ve güçlüdür.

Peki delirdikten sonra ne olur? Bu soru iki farklı yorumlu cevaba sahiptir. Birincisi Ophelia delirdikten sonra kendisini nehre bırakır başka bir yoruma göre nehir kenarında şarkı söyleyip çiçek toplarken suya düşer. Belki de ölmek istemez ama

düştüğü nehirde yaşamak için de çaba göstermez. Ophelia'nın intiharı babasının ölümünden sonra delirdiğine inananlar için farkında olmadan yaptığı bir eylem gibi algılanır (Shakespeare, 2007, s. 184). Çoğunlukla da babasının ölümünden ziyade Hamlet'in aşkından delirerek intihar ettiği düşüncesi hâkimdir. Hamlet oyununda kadını inceleyen makalesinde David Leverenz, Ophelia'nın intiharını "erkek dünyasında kadının sürgün edilmesinin bir mikrokozmu" olarak niteler (Leverenz, 1978; Showalter, 2004, s. 250). İçinde bulunduğu sisteme karşı bir başkaldırı olarak da okunabilir. Bu nedenle eylemi intihar gibi algılanmak istemez. Ophelia öldükten sonra da rolü devam eder, mezarının oyundaki önemi göz ardı edilemez. (Shakespeare, 2007, s. 198).

Resimde ve Fotoğrafta Ophelia Betimlemeleri

"Ölüm çok güzel olmalı, yumuşak,
kahverengi toprakta yatmak,
birinin başının üzerinde çimlerin
dalgalanması, ve sessizliği
dinlemek... Dünün olmaması, ve
yarının olmaması. Zamanı unutmak,
hayatı affetmek, barışta olmak..."
Sylvia Plath

Ophelia, Shakespeare'in (1564-1616) en sık betimlenen kadın kahramanlarından biridir. Oyunda yer aldığı sahneler fazla yer tutmasa da birçok sanatçıya ilham vermiştir. Bilinen ilk *Ophelia* betimi John Bell'e (1775-6) ait bir illüstrasyondur (Görsel 1). Bu resim, 1775-1776 tarihleri arasında basılan *Bell's Edition of Shakespeare's Plays* adlı kitapta yer alır (Pınarbaşı, 2003, s. 111). Bu resimde oyuncu model olarak kullanılmıştır ama giysileri ile Ophelia kimliği desteklenir. Masumluğunu simgeleyen beyaz elbisesi çiçeklerle süslenmiştir ve yine çiçeklerle süslü bir taç takar. Ophelia'nın kendine yaptığı taçdaki bitkilerin bir anlamı vardır. Ophelia'nın tacında dört bitki bulunur: bunlardan biri yabani karanfil türüdür. Vefasızlığı simgeleyen bu bitki Ophelia'nın Hamlet'le gerçekleşmeyen düğünü için duyduğu üzüntüye işaret eder. Bir diğer bitki ise ısırgan otlarıdır. Ophelia'nın yaptığı hatalardan dolayı kendi

kendisine verdiği bedensel bir cezadır. Aynı zamanda, kafasında bu dikensi otlarla İsa'yı andırır ve onun gibi başkalarının günahları yüzünden de acı çekerek ölür. Taçtaki papatyalar Ophelia'nın masumiyetini vurgular. Taçtaki bir diğer çiçek ise cinselliği çağrıştıran mor bir yabani orkide çeşidi olan "long purples" dir. (Tigner, 2012, 100,101;Bozer, 2019, s. 118).



Görsel 1. John Bell (1741-1831), *Bell's Edition of Shakespeare's Plays* (1775-76) (http://www.english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/Ophelia.html)

Ophelia'nın ölümünde yaygın olan düşünce Hamlet'in aşkından delirerek intihar etmiş olduğudur. Showalter, Elizabeth döneminin (1558-1603) romantik aşk düşüncesinin Ophelia'yı saf genç âşık olarak yorumlanmasına, Freud'un (1856-1939) seksüel araştırmaları da onu erotomaniye kapılmış genç kız imgesi olarak yorumlanmasına neden olduğunu söyler (Showalter, 2004, 253; Pınarbaşı, 2003, 114). Aşkı yüzünden delirdiğini düşünmek, onun saf masum genç kız rolünü vurgular. Lea Merrit (1880), John Mortimer (1775), Henry Nelson O'Neil (1874), James Sant(1864?), Marcus Stone (1888), Dominico Tojetti'nin (1880) resimlerinde saf masum Ophelia imgesi devam eder. Jean Baptiste Bertrand (1873-6) Ophelia resminde kucakında çiçek yerine adeta küçük bir köpek tutar gibidir.

19. yüzyılın ilk yarısında Ophelia'nın masum imajı değişmeye başlar. Sanat tarihinin konuya başlangıç için en önemli eserlerinden biri Pre-rafaelist John Everett Millais'nin 1851-1852'de yaptığı *Ophelia* resmidir (Görsel 2). Millais'nin bu eseri

dönemi ve sonrasında sanatçılara ilham kaynağı olur. Son derece gerçekçi bir ölüm anı resmidir. Aynı zamanda boğulmuş Ophelia'yı gösteren ilk örneklerdendir (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia>). Carol Thomas Neely boğulmanın İngiltere'de o dönem kadınların intihar etmek için kullandıkları en yaygın yöntem olduğunu ifade eder (Neely, 1991, s.327; Baş, 2018, s.96). Ophelia'nın ölümünde su çok önemlidir. Cam gibi parıldayan suyun başında şarkı söyleyen, başında çiçekler, bukleleri suya yayılmış, yavaş yavaş karanlık suya batan genç kız; kaza, gerçeklikten kopuş ve intihar iç içe geçer. Ophelia'da özellikle de suyun daveti, sudan gelen ölüm, suya teslimiyet önem kazanır. Ophelia'nın suya gömülmesinin, kendi hüznüne gömülen bu genç kız imgesinin, ağlayan kadının kendi gözyaşında boğulmasını hatırlattığını söyler filozof Bachelard (Bachelard, 1999, s. 82). Kraliçenin Ophelia'nın suya düşüşünü anlattığı dizelerde de Ophelia'nın aslında kurtulmak için çırpınmadığını hatta mutlu bir şekilde ölüme gittiğini anlatır (Shakespeare, 2007, s. 184).

(...) Çeşit çeşit çelenkler yapmış kıza orda, sarkan dallara çelenklerini asmaya çabalarken, hain bir dal kırılıvermiş, o da çiçekten andaçlarıyla birlikte ağlayan dereye kapılmış. Yanlara açılan etekleri, bir süre denizkızı gibi su yüzünde taşımış onu. Eski ezgilerden parçalar okuyormuş hep; başına gelenden habersiz gibiymiş. Suda hiç yabancılık çekmiyormuş, doğal ortamında gibiymiş sanki. Ama uzun sürememiş bu durum; Suyu içtikçe ağırlaşan giysileri, zavallı kızcağzı tatlı nağmelerinden koparıp, ölümün balçığına çekmiş.

Oyundaki bu anlatım Millais'nin resmine de ilham vermiştir (Görsel 3). Millais bu resim için Rossetti'nin karısı Elisabeth Siddal'ı model olarak kullanır. Bu resim için Siddal saatlerce giyinik olarak su içinde kalır (Pınarbaşı, 2003, s. 112). Ophelia oyunda IV. perde V. sahnede kederli bir şekilde kızgınlıkla biberiye, hercai menekşeler, rezene, papatyalar ve menekşeler de dâhil olmak üzere çeşitli otlar ve çiçeklerin adlarını sayıklar ve simgesel anlamlarından bahseder (Shakespeare, 2007, s. 173). Ophelia'nın herkese kendi karakterini vurgulayan otlar ve çiçekler vermesi bitkilerin sağaltıcı özellikleri hakkında bilgi sahibi olduğunu ve şifalı bitkileri tanıdığını gösterir (Tigner, 2012, s. 98). Ophelia'nın ölüm sahnesinde de çiçekler vardır. Kraliçe onun açık olan mezarının üzerine çiçekler serper. Çiçekler ve anlamları resimde de metinde olduğu kadar önemli yer tutar. Millais, ayrıca Ophelia'nın elbisesinin kapalılığı ile Ophelia'nın iffetli olduğuna, Victorian stilindeki gümüş nakışlı çiçekli elbise ile sosyo-

ekonomik gücüne gönderme yapar. Sanatçı Ophelia'nın bakışlarındaki ifade ile delilik ve ölüme geçiş anıyla bağlantı kurar.



Görsel 2. Sir John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852, 76 cmx1,12 m, Tate Gallery. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>)



Görsel 3. Sir John Everett Millais, *Ophelia*, detay, 1851-1852, 76 cmx1,12 m, Tate Gallery. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>)

Ophelia karakteri sahnelenirken genellikle beyaz renkle giydirilir, beyaz renk saflığın ve temizliğin simgesidir. Rimbaud, Hugo, Musset, Mallarmé ve Laforgue gibi Fransız yazarlarına göre beyazlık Ophelia'nın doğal kadınlık sembolizminin bir parçasıdır. Feminist anlamda Ophelia'yı oynamanın yolunu açan ve sıra dışı olarak adlandırılan Ellen Terry ise 1878'de sahnelenen oyunda ilk kez siyah giyerek bu duruma itiraz etmiştir. Bu itiraz, oyunda sadece siyah giyen Hamlet'in varlığının karşısında Ophelia'nın varlığını güçlendirmiştir (Showalter, 2004, s. 260-261). Joseph Severn'in

1831 tarihli *Ophelia*'sında da alışıldık beyaz giysi yerine koyu renkli bir giysi vardır (Görsel 4). Ophelia elinde Hamlet'in mektuplarından birini tutar ve kütüğün üzerinde çiçeklerden Hamlet yazısı okunur. Ophelia'nın bakışlarındaki ifade deliliğine vurgu yapar.



Görsel 4. Joseph Severn, *Ophelia*, 1831, tuval üzerine yağlıboya, 103x142,5 cm, özel koleksiyon (http://www.english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/Severn.Ophelia.html)

Tiyatroda 1827 yılında Harriet Smithson'un siyah duvakla girdiği sahneyle Ophelia'yı kadın cinselliği ve deliliği ile birlikte gösterme eğilimi başlar ve etkisi yüzyıldan fazla sürer. Smithson'un performansı resimde Eugène Delacroix'nın *Ophelia'nın Ölümü* resminde yakalanır (Showalter, 2004, s. 255-256). Sanatçı, Ophelia'yı bir dala tutunmuş olarak resmeder. Birazdan dal kırılacak ve Ophelia suya düşecektir. Delacroix, yaşamla ölüm arasında gerilim dolu sahneyi betimlemeyi tercih etmiştir (Görsel 5). Ophelia yaptığı tacı derenin kenarındaki söğüt ağacının eğilen dallarına takmak için ağaca tırmanırken ince dal onun ağırlığını taşıyamaz ve dalın kırılmasıyla suya düşer. Yaşadığı derin üzüntüler nedeniyle Ophelia kurtulmak için hiçbir çaba göstermez, kendini suya bırakır ve elbisesinin ağırlığıyla suya gömülür. Sanatçı erotik bir bakış açısı ile Ophelia'yı betimlemiştir. Bu bakış açısı dönemin sanat eserlerinde karşımıza çıkan ve kadını arzulayan erkeğin bakışı ile kadını arzu nesnesine indirger.



Görsel 5. Eugène Delacroix, *Ophelia'nın Ölümü*, 1853, tuval üzerine yağlıboya, 23x30 cm, Louvre Müzesi ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_mort_d%27Oph%C3%A9lie,_1853_\(Louvre\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_mort_d%27Oph%C3%A9lie,_1853_(Louvre).jpg))

19. yüzyıl sonunda bazı resimlerde Ophelia doğruluğun kutsal simgesi olarak tasvir edilir. Bu resimler arasında Henrietta Rae'nin ve F.Littler'in Ophelia'ları bulunur. Sarah Bernardt 1893'te Chicago Dünya Fuarı'nda Kadınlar Bölümü'nde Ophelia'nın bir yarım kabartmasını yapar (Showalter, 2004, 261). 20 yüzyılın başında John William Waterhouse, *Ophelia*'yı suya girmeden önce güçlü bir yüz ifadesi ve deliliğe özgü sabit bir bakışla betimler. Bu resimde Ophelia ne Hamlet tarafından sevmeyi bekleyen ne de toplumun ona yüklediği değerlere uyan bir kadındır (Görsel 6). Ophelia'nın farklı iki karakteri bazen saf ve masum bazen güçlü ve tutkulu olarak değerlendirilmesine yol açarken aynı tezatlık Ophelia'nın dağıttığı çiçeklere de yansır. Güçlü yüz ifadesi Georg Falkenberg'in çalışmasında da (1893) görülür (Görsel 7). Falkenberg'in *Ophelia*'sı tutkulu ve takıntılı bir kadının betimidir. Gözlerinin uykusuzluktan halkalanmış hali, gevşek çene ifadesi ve elinde çiçeklerle Ophelia'nın delilik halinin görselidir.



Görsel 6. John William Waterhouse, *Ophelia*,

1910, tuval üzerine yağlıboya, 62,2x 100,3 cm, özel koleksiyon (Andrew Lloyd Webber koleksiyonu). (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ophelia_1910.jpg)

Görsel 7. Georg Falkenberg. *Ophelia*, 1898, özel koleksiyon.

(http://www.english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/Falkenberg.Ophelia.html)

Geç 19. yüzyıl tıp kitapları kadın hastalarla ilgili tartışmalarını Ophelia benzeri betimlemelerle görüntülenen genç kızların fotoğraflarıyla anlatır. Fotoğrafta Ophelia örnekleri ilk olarak Dr. Hugh Welch Diamond tarafından 1850'lerde Surrey tımarhanesi ve Bethlem'deki kadın hastalarını fotoğraflaması ile başlar (Görsel 8). Diamond hastalarını kamu akıl hastanesinin genellikle yoksul ve uzun vadeli sakinlerinden seçer. Fotoğrafta kadın hastaya siyah bir şal sarılarak, gözler bitkin, boş bir bakışla yan tarafta uzak bir noktaya kitlenmiş şekilde başının etrafına çiçekten bir taç yerleştirilerek poz verdirilmiştir (Pearl, 2009, s. 9). Benzer bir çalışmayı Dr. Jean-Martin Charcot 1870'lerde Paris'teki La Salpêtrière hastanesinde tam teşekküllü bir stüdyo kurarak yapar. Kadın hastaları performansları için çalıştırır ve hipnoz altında onlara Shakespeare'in kadın kahramanları oynamaları talimatı verir ve onları fotoğraflar

(Showalter, 2004, s. 258). Deliliğin en önemli belirtilerinden biri olan boş ve sabit bakışlar fotoğrafta dikkat çeker.



Görsel 8. Dr. Hugh Diamond, *Ophelia/Kadın hasta fotoğrafı*, 1850'ler (http://www.english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/Diamond.html)

1970'lerden itibaren Ophelia'nın deliliğini muhalif ve isyankâr olarak göstermeye dayanan yeni bir bakış açısı hakim olur. Bunda 1970'lerde yükselen feminist eleştiri ve sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması da etkili olur. 1971'de Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesinde soruyu yanıtlamaya çalışırken sanat tarihinde göz ardı edilmiş kadın sanatçıları gün yüzüne çıkarmayı amaçlar. (Peterson T.G., Mathews. P. 2010, s.14). Burada sorgulanan ise önemli soruların sorulma şeklinin dünya düzeni hakkında insanları nasıl koşullandığı hatta yanılgıya düşürdüğüdür. Bu bakış açısıyla birlikte birçok feminist kuramcı Ophelia karakterini inceler ve bu kuramcılardan Showalter Ophelia'yı deli-kadın bir kahraman, aile ve toplumsal düzene karşı isyan eden güçlü bir kişilik ve ataerkil düzenin dilini konuşmayı reddeden, başka türlü konuşan histerik bir kız kardeş olarak yorumlar (Showalter, 2004, s. 264). Bu bağlamda John Everett Millais'nin *Ophelia* eserinden öykünerek farklı bir dil yaratan Francesca Woodman'ın *Untitled (Boulder 1976)* eseri örnek verilebilir. Bu eser diğer Ophelia yapıtları arasında benzer bir atmosfer yaratarak aşinalık hissettirse de Woodman gri tonda mezarlık alanı içinde bir hayalet figürü gibi bir ağacın kökleri ile iç içe geçmiş olarak kendi vücudunu çıplak sahnelemiştir. Gücünü kendi bedeninden alan bu çalışma ile Woodman geleneksel kadın imajının nesneleştirilmesine karşı bir duruş yaratır. Geçmişte erkek

bakışı aracılığıyla sunulan kadın imgelerinin edilginliği ve idealize edilmesi durumuna karşı çıkan bir anlatım yolu arar. Ataerkil düzeni eleştiren bir anlayışla geleneksel ve “erkek sanatçı” anlayışını yıkmaya çalışır.

Fotoğraf icat edildiği zamandan bu güne sanat tarihinde her sanat akımıyla bir etkileşim içindedir. Modernizmden önce fotoğrafı belgeleme aracı olarak kullanma söz konusu iken, modernizmle birlikte fotoğraf bu yönünden sınırlarını daha özgür ve soyut çalışmalar da yapılmaya başlanmıştır. Fotoğraf sanatında üretilen Ophelia imgesinde aslında en çok edebiyattan etkilenildiği söylenebilir fakat kurgusu ve yorumlanmasıyla resim sanatından esinlenilir hatta alıntı yapılır. Fotoğrafçı Gregory Crewdson, Millais'nin resminden ilham alarak 2001 yılında çektiği *İsimsiz (Ophelia)* adlı fotoğrafı resimden farklı olarak gergin bir atmosfer yaratır (Görsel 9). Amerikan banliyösündeki bu evde çiçekler yoktur ama duvar kâğıdındaki çiçek sembolleri ile fotoğrafçı bu açığı kapatır ve Ophelia'yı Amerikan banliyösündeki kadının görseliyle 21. yüzyıla taşır. Gregory Crewdson, bu imgeye olan ilhamını şöyle anlatır: “Bu evde yaşamı boyunca yaşayan ve bu noktaya kadar gündelik bir varoluşa öncülük eden bir kadın. Merdivenlerden aşağı iner ve oturma odasını su basmış görür. Durumu kabul ederek kendini suya bırakır. Bu yüzden terlikleri merdivenlerde ve borozları trambzandadır. Bunu, hem güzel hem de üzgün olan katarsis bir olay olarak görüyorum” (<http://americaneighbourhood.blogspot.com/2010/11/ophelia.html>).

Crewdson fotoğraflarını “geçiş anları” olarak tanımlar. Bu fotoğrafta da bir çok geçiş anını yakalamak mümkündür. Crewdson gündelik hayatını yaşayan normal bir kadının tükenmişliğe ve deliliğe geçişini, kendini suya bırakarak intiharıyla da ölüme geçişini belgeler. Ölüm ile deliliğin ortak noktası bir yere sabitlenmiş donuk bakışlar kadının yüz ifadesini güçlendirmiştir.



Görsel 9. Gregory Crewdson, *İsimsiz (Ophelia)*, 2001, Digital baskı, 121,9x152,4 cm, 10 edisyon. (<https://gagosian.com/exhibitions/2002/gregory-crewdson-twilight>)

Claire Rosen'in *Ophelia* çalışmasında (Görsel 10) Ophelia'nın zengin görsel dili anında tanınabilir bir figür oluşturur. Suda yüzen, yeşillikler ve kurumuş yapraklarla çevrili beyaz bir elbise içindeki Ophelia yukarıdan bir bakışla çekilmiştir. Çalışma izleyicilere kendilerini hikâyenin içinde hayal etmelerine ve fotoğrafı bir masal olarak yorumlayabilmelerine ve gizli anlam arayışına davet eder. Saf ve masum Ophelia imgesinin devam niteliğindedir.



Görsel 10. Claire Rosen, *Ophelia*, 2008, Digital baskı. (<https://www.clairerosenphoto.com/fairy-tales-other-stories>)

SONUÇ

Delilik ve kadın bağlamında Ophelia'yı inceleyen bu makalede çeşitli ressamaların ve fotoğrafçıların çalışmalarından örnekler belirlenmiş ve Ophelia karakterinin sanatçılarca nasıl yorumlandığı incelenmiştir. Toplum yüzyıllardır geleneksel rolünü reddeden kadını sınırlarının dışına iterken, kadın da kendi sınırlarını genişletme ihtiyacı içinde olmuştur.

Nitekim John Berger'ın da belirttiği gibi "kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Dolayısıyla kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur"(Berger, 1999, s.46). Ophelia karakteri de başta suskun, babasının ve abisinin sözünü dinleyen ataerkil yapının normlarına uygun bir karakterken üstüne geçirdiği delilik kılıfıyla sözünü esirgemeyen, krala bile cevap verebilen bir kadına dönüşür. Oyunda dil aracılığıyla gerçekleşen bu dönüşüm önce delilikle sonra ölümle biter. Shakespeare'in kurgusunda hayat bulan ve sonunda kazayla da olsa ölümü seçen Ophelia karakterindeki dönüşüm, aslında kadının görünürlük kazanmasının da dönüşümünü içerir. Ophelia'nın delilik ve ölümü resim ve fotoğraflarda sıklıkla işlenen konular arasında yer alırken deliliği çoğunlukla sabit ve donuk bakışlarla ifade edilmiştir. Ölümü ise suya batan kadın imgesiyle somutlaştırılır. Nitekim Pre-rafaelist John Everett Millais'nin 1851-1852 yıllarına tarihlenen *Ophelia* betimi bu konuda en etkileyici örneklerden biridir. Millais'nin betiminde oyunun tüm dramatisasyonu yansıtılmış, ölüm anının gerçekçiliği resme aktarılmıştır.

Ayrıca John William Waterhouse ve Georg Falkenberg'in *Ophelia* betimleri de delilik ile güçlü bir şekilde ilişkilendirilen resimler olarak dikkat çeker. Söz konusu olan betimler erkek egemen söyleme aittir ve kadının varlığı eril sınırlar içerisindedir. Dolayısıyla Ophelia'nın resimsel varoluşu da deliliği ile vurgulanır. Ancak 21. yüzyılda fotoğraf sanatında Crewdson *Ophelia*'yı farklı bir söylemin içerisine alır ve Ophelia'yı bir ev kadınının isyanı olarak evinin içinde suya batmış bir şekilde fotoğraflar. Millais'nin resminden ilham alan bu çalışma, sıradan bir kadının özgürleşme yolu olarak delilik haline tutunmasıdır. Francesca Woodman'ın *Untitled (Boulder 1976)* eseri de Ophelia'nın deli-kadın bir kahraman olarak yorumlanması olarak dikkat çeker. Feminist sanatçılar temsili, kültürün kendi hakkındaki vizyonunu yansıtmasının

bir yolu olarak kavrarlar. Yani temsil, kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırır, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder. (Peterson T.G., Mathews. P. 2010, s.37).

Hamlet'in akıllı deliliğine karşı Ophelia'nın aciz veya baştan çıkarıcı deliliği toplumsal cinsiyet bağlamında kadın ve deliliğe bakışın göstergesidir. Sonuç olarak tek bir Ophelia yoktur. Çoğu zaman temsildeki metnin dışına çıkarak sahnede, resimde ve fotoğrafta birbirinden farklı Ophelia'lar karşımıza çıkar; 19. ve 20. yüzyılın ressamlarının betimlerindeki erkeğe bağımlı ve nesne olarak gösterilen kadın ya da 21. yüzyılın toplumsal düzenine isyan eden kadın gibi farklı Ophelia temsilleri yer alır. 19. yüzyılda erkek bakış açısı ile yapılan eserlerde kadının nesne olarak gösterilmesine karşın 20. yüzyılda kendisi de feminist olan Francesca Woodman gibi sanatçıların bakışı gibi toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunan çalışmalar farklı Ophelia temsilleridir. Bu yorumlamanın farklılığı aslında 21. yüzyılın toplum yapısının değişimi ve feminist söylemler ile kadının konumunun yeniden değerlendirilmesi ile ilintilidir.

KAYNAKÇA

- Bachelard, G. (1999). *Water and Dreams*. The Pegasus Foundation.
- Baş, E. (2018). *Ophelia: Deliliğin Dili, Dilin Deliliği*. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 8 Sayı: 16, Temmuz 2018, s. 90-107.
- Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri* (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozer, D.A. (2019). Shakespeare'in Hamlet Oyununda Çürümüşlük ve Hastalık İzlekleri ve İmgeleri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran/June 2019 - 36(1), 110-121. doi: 10.32600/huefd.469147
- Foucault, M. (2017). *Deliliğin Tarihi* (Çev: M. A Kılıçbay). 7.bs. Ankara: İmge Kitabevi.
- Hapgood, R. (2004). Hamlet Nerdeyse Absürd: Ertelemenin Dramatürjisi (Çev: A. Çetiner). *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi Hamlet Özel Sayısı*, S:10, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayını. 117-131.
- Jones, E. (2004). Hamlet'in Gizeminin Bir Açıklaması Olarak Oedipus Kompleksi: Gündüler Üzerine Bir Çalışma (Çev: B. Orak, A. Yıldırım, B. Yeldiren). *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi Hamlet Özel Sayısı*, S:10, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayını. 39-84.

Karadağ, Ö. (2017). Disiplinlerarası ve Medyalararası bir Yeniden Yazma Eylemi Olarak Metin ve Performans: Hamlet Makinesi (1977) & "Ophelia'ya Ölüm Yakıştır" (2005). *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi –Studien zur deutschen Sprache und Literatur 2017/III*. s.23-48. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/394104>

Kaup, M. (1993). *Mad Intertextuality: Madness in Twentieth-Century Women's Writing*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Leverenz, D. (1978). The Woman in Hamlet: An Interpersonal View. *Signs*, Vol. 4, No. 2 (Winter), pp. 291-308 https://www.jstor.org/stable/3173027?seq=2#metadata_info_tab_contents

Neely, C. (1991) Documents in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture. *Shakespeare Quarterly*, 42.3

Pearl S. (2009). Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond. *History of Photography*, 33(3):288-305.

Peterson T.G., Mathews. P. (2010). Sunuş Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi (Çev.E. Soğancılar). *Sanat-Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (Ed. A. Antmen), (2.bs), İstanbul: İletişim Yayınları, 13-117.

Pınarbaşı, S. Ö. (2003). Batı Resminde Ophelia Betimleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, S.16, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını. s.107-122.

Shakespeare W. (2007). *Hamlet* (Çev. B. Bozkurt). 9.basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Showalter, E. (1980). Victorian Women and Insanity. *Victorian Studies*, 23/2, 157-181.

Showalter, E. (2004). Ophelia'nın Temsili: Kadınlar, Delilik ve Feminist Eleştirinin Sorumlulukları (Çev: Z. Okan-G. Tunç). *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi Hamlet Özel Sayısı*, S:10, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayını. 247-265.

Tigner, A. L. (2012). *Literature and the Renaissance garden from Elizabeth I to Charles II*. Londra ve New York: Routledge.

Ussher, J. M. (2011). *The Madness of Women: Myth and Experience*. London: Routledge.

<http://americaneighbourhood.blogspot.com/2010/11/ophelia.html>. Erişim Tarihi. 15.08.2018

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia> Erişim Tarihi. 19.02.2020

“Herkes İçin Ölümsüzlük!”: Anton Vidokle Filmlerinde Kozmoz Kavramı

Geliş Tarihi/Received: 10.12.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 21.02.2020

Doç. Dr. Pelin TAN
Bard College, New York
Birleşik Sanatlar Fakültesi
pelintan@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6232-341X

ÖZ

Kozmizm bir tür Rus avangardistlerin teknolojik ütopya hareketi, hem düşünsel hem de görsel üretim üzerinde, 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başında, Sovyetler Birliği'nde etkili olmuştur. 1920'li yıllarda kültürel üretimi etkilemiş olan Rus kozmizmi (Russian Cosmism) düşünür ve kütüphaneci Fedorov Nikolai (1829-1903) tarafından temelleri atılmış. Günümüz sanatçıları tekrar etkisi altına almaya başlayan Rus Kozmizmi ve teknolojik ütopya argümanlarının 21.yüzyıldaki olumsuzlayıcı tartışmalarının dışına çıkıp, gelecek üzerine insan ve tüm varlıklar hakkında spekülasyon bir dünya ve toplum kurgusu temsiliyetini içermekte. Yeni Rus Kozmizmi, özellikle Rus sanatçı ve kısa film yönetmeni Anton Vidokle'nin “Kosmos” üçlemesinde, hem gelecek toplumsallık tahayyülleri hem de günümüz evrenindeki diğer insan - dışı varlıklar, teknolojik distopyalar ve tüketim, sanatın geleceği gibi konulara odaklanarak kozmizm düşüncesini yeniden ele alıyor. Yönetmen için Kozmizm, teknolojik ütopyaların toplumsal sorunların çözüleceğine dair Rus Kozmizm düşüncesinde olduğu gibi olumsuzlayıcı bir rolü yok fakat şimdi ve geleceğe dair tümel bir spekülasyon anlayış ile hareketli imgelerin anlatıları ve kurgusunu tasarlamak adına, bu akımı 21.yüzyılda hatırlamak ve sorularını tekrar sormak kavramsal bağlamda yaratıcı tartışma sunmakta.

Anahtar Kelimeler: kozmoz, rus filmleri, film, sanat, nikolai fedorov, anton vidokle

Tan, P. (2020). “Herkes İçin Ölümsüzlük!”: Anton Vidokle Filmlerinde Kozmoz Kavramı. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, ss. 135-148.

“Immortality for All!”: The Concept of Cosmos in Anton Vidokle Films

ABSTRACT

Cosmism, which was a techno-utopian movement as one of the main philosophies behind Russian avanguardism, was influential during the end of the 19th century to the beginning of the 20th century in Soviet Union. Russian Cosmism that affected the cultural production in the 1920s was founded by the thinker and librariansi Fedorov Nikolai (1829-1903). In the 21th century, some artists/directors are revitalizing Russian Cosmism as a present and future thoughts for its potentialities of a speculative representation of the world and society among the recent dystopian technological social realities. This new approach, especially is taken by Russian artist and film director Anton Vidokle in this trilogy “Cosmos” that conveys Fedorov’s and Russian Cosmists’ writings within the discussion of the present and future social imaginations, a total view of entangled relation of human and non-humans, techno dystopias and consumption, the future of art. For the director, his understanding of Cosmism is not about the argumenting of a techno-utopia that will solve the problems of humanity and society; however, the philosophy has the potentialities in order to provide discussion and imagination for a speculative understanding of present and future cosmos of the 21th century. Thus, the moving image and creativity of film production influenced by this thought.

Keywords: cosmos, russian films, film, art, nikolai fedorov, anton vidokle

GİRİŞ

Bu makale, Rus sanatçı ve kısa film yönetmeni Anton Vidokle¹'nin Kozmoz serisi başlıklı filmlerinin referans aldığı 1920'li yılların Rus Kozmizmi düşüncesi, spekülasyon gelecek tahayyülleri ve yönetmenin kullandığı karmaşık film kurgulama türlerini ele almaktadır. Kısa film serileri olarak birbirinden bağımsız imge ve konuyu yansıtan üçleme "*Immortality For All: a film trilogy on Russian Cosmism*"² (Herkes İçin Ölümsüzlük: Rus Kozmizmi Üzerine Bir Film Üçlemesi, Anton Vidokle, 2014-2017), yönetmenin, Rusya, Kazakistan'da 2014 ve 2017 yılı arasında çektiği üç filmi içeriyor: "This is Cosmos" (Bu Kozmoz, Anton Vidokle, 2014), "The Communist Revolution Was Caused By The Sun" (Komünist Devrime Güneş Sebep Oldu, Anton Vidokle, 2015), "Immortality and Resurrection for All!"³ (Herkes İçin Ölümsüzlük ve Diriliş!, Anton Vidokle, 2017). Ayrıca, Vidokle, yayınladığı yazılar ve verdiği röportajlarda Rus Kozmizminin güncel yorumlamasını yapmakta ve yaymakta; bu düşüncüyü filmlerinin düşünsel altyapısı olarak belirlemektedir. Kozmoz üçlemesinde Vidokle, Rus Kozminin 20.yüzyıldaki etkisini araştırır ve günümüz ile ilişkisini önerir. İlk filmde Kozmist düşüncenin temellerine geri döner; ikinci filmde kozmoloji ve siyaset arasındaki ilişkiye değinir; üçüncü filmde ise müze mekanını, Kozmist düşüncenin merkezinde yer alan Dirilisin mekanı olarak temalandırır. Makale, estetik bağlamda, kozmoz felsefesinin sanatsal düşünceye etkisi ve spekülasyon gelecek tahayyüllerinin film gibi görsel imge üretimine yansıtılmasını ele alan bu üçlemeyi incelemektedir.

1. RUS KOZMİZM DÜŞÜNCESİ

Düşünür ve kütüphaneci Nikolai Fedorovich Fedorov (1828-1903)'un temelini attığı ve dönemin Fyodor Dostoevsky and Leo Tolstoy (edebiyat), Afanasi Fet (şair), and Konstantin Tsiolkovsky (astronot) gibi sanatçı, yazar ve bilim adamlarını etkilediği Rus Kozmizmi, bilim ve teknoloji ile gelişmiş gelecek toplumunu tümel evrensel bir fiziksel yeniden dirilişi önermişti. Teknolojik bir gelecek ütopyasını temel alan Fedorov'un düşünceleri, yeryüzündeki tüm insanlığı, gelişmiş teknoloji ile ölümsüzleştirilmesi,

¹ Anton Vidokle (1965), Rus Sanatçı /Film Yönetmeni, Moskova, Sovyetler Birliği. https://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Vidokle

² Filmlerin dili Rusçadır, ve İngilizce altyazı.

³ Bu üçleme dışında, yönetmenin, Japonya'dan bir kurumun daveti ile ürettiği "Kozmozun Vatandaşları" (Citizens of the Cosmos, 2019) filmi vardır.

sonsuz yaşamın icat edilmesi ve atalarını, ölümlerini fiziksel olarak geri getirilmesi hem teknolojik iyimser bir ütopya hem de ontolojik bir varlık felsefesi olarak sunuyordu. Sovyetler Birliği'nin kurulması ile birlikte, endüstriyel dönemin üretimi, ütopyik toplumsal tahayyüller ve komünizmin toplumsal örgütlenmesi; dönemin birçok Rus sanatçı, bilim adamı ve besteciyi gelecek ütopyaları ve bilim kurguya dair etkilemiştir. Fedorov'un yaydığı Rus Kozmizm düşüncesi de bu bağlamda 1920'li yıllarda etkili olmuştur. Fedorov yazılarından kozmoz ve kaos, insanoğlunun topyekun diriliş, ölüm, ruh, müze mekanı, sanat ve toplumun rolü üzerine fikirlerini olumlayıcı teknolojik utopizm çerçevesinde geliştirmiştir. Kozmoz kavramı bu bağlamda evrende her şeyin sürekli bir akış ve döngü içinde olması anlamındadır. Vidokle ve Wood, Fedorov'un argümanlarını şöyle aktarmaktadırlar:

Öncelikle, ölüm yeni bir şekilde anlaşılmalıdır. Aynı şekilde ölen vücudu terk eden ruhun var olmaya devam etmesi gibi, ölümü de, insanoğlunun değişen bedensel durumu içinde anlayabiliriz. Fedorov'a göre, hasta bakımı için akıl ve bilgiyi kullanma konusundaki etik yükümlülüğümüz ölümün iyileşmesine uzanır: Ölüler cennetteki ruhlar olarak değil, bu dünyada bedensel biçimleriyle tüm anılar ve bilgileri ile birlikte var olurlar. Bu bakış açısından hareketle, tarih, geçmiş ve mezarlık inanılmaz potansiyel dolu bir alan haline gelir: hiçbir şey bitmez ve herkes ve her şey devam etmelidir. Fedorov'un “ortak görev” felsefesi böylece toplumsal ilişkilerin, üretici güçlerin, ekonominin ve politikanın fiziksel ölümsüzlük maddi dirilişe ulaşma konusundaki tekil hedefe doğru yeniden yönlendirilmesini gerektiriyor. (Groys, 2018, s. vii)

Fedorov'un düşünceleri takip eden felsefeciler, roman yazarları, şairler, avangard sanatçılar, bilim adamları, tip doktorları, aktivistler, devrimciler gibi birçok farklı pratikleri olan insanlardan oluşan Rus kozmistleri, insanlığın evrimsel gelişiminin henüz tamamlanmadığını öne sürerek, düşünme yetilerimizi kullanarak olumsuz olmak ve atalarımızı hayata yeniden döndürmek ana görevimiz olmalı. Rus kozmistleri, yaşadığımız evrenin olanaklarının, yeniden dirilecek ve ölümsüzleşecek geniş nüfus için yetersiz olduğu için; uzay yolculuğu, diğer gezegenleri sömürgeleştirme ve insanlığın uzayda yayılımını savunmuşlardır (Vidokle&Zhilyaev, 2016). Özetle, Rus Kozmizmi, Fedorov'un fikirlerini takip eden ve temelde ölümsüzlük ve teknolojik süreci yaşayan her insanın bedensel dirilişini temel alan bir felsefeye dayanır (Young, 2012).

Rus Kozmizmi, 20.yüzyıl başında komünist yönetim ve ilerlemeci, homojen teknokratik bir soyutlamayı içeren toplumsallık fikirlerine hakim Rus fütüristleri ve konstrüktivistlerinden farklı yerde dururlar. Rus sanat felsefecisi Boris Groys, Rus Kozmizmin, neredeyse Rus avangardizmin futuristik projelerine bir karşı - proje

olarak durduğunu belirtir. Teknoloji ve gelecek toplum ilişkisinde bakışları farklıdır: “Rus fütüristleri, teknolojiyi ‘eski dünyanın’ yıkılması ve sıfırdan başlayacak yeni dünyanın inşasına yol açacak olan bir kuvvet olarak gördüler. Bunun tam tersine, Rus Kozmistler ise, teknolojiyi, geçmiş nesilden bir sonrakine beklentileri iletebilecek hakikaten güçlü bir Mesihçi kuvvet olarak gördüler. (Groys, 2018). Groys, Fedorov’un 1903 yılındaki ölümüne kadar felsefi düşüncelerini içeren “Ortak Görev Felsefesi” (Philosophy of the Common Task)⁴ adlı kitabı, ona hayranlık duyan ve etkilenen Tolstoy veya Dostoevsky gibi yazarları içeren kapalı bir entelektüel çevre içinde kaldığını belirterek, felsefecinin ölümünden sonra yine Rusya içinde olsa da artan bir ilgi ile daha çok okunduğunu söylemektedir.

2. KOZMİZM VE SANAT

Rus kozmizm uzmanı filolog Anastasia Gacheva, Fedorov’un estetik anlayışını şöyle yorumlar:

Kozmist estetik, ölümsüzlük teması ile yakından ilişkilidir. “Hayat iyidir, ölüm kötülüktür” diyerek, “ölümsüz yaşam gerçek iyidir, ölüm gerçek kötülüktür” diyen Fedorov, iyi kategorisini sadece yaşam kategorisiyle değil, ontoloji ile etiği de birleştirir; ayrıca, daha sonraki makalelerinden birinde Vladimir Solovyov’un “kozmetik büyüme” olarak adlandırdığı şeye katılarak, hayatı ölümsüzlüğe yükselmek için çabalamak olarak yorumluyor. (Gacheva, 2018)

Kozmist fikirler, özellikle 1920’li yıllarda Rus kültürel üretimi içinde yer alan şair, film ve tiyatro yönetmenlerini, roman yazarlarını, mimar ve bestecileri kapsayan Sovyet avangartlarını etkilemiştir. Uzay çalışmaları ve uzay mekiklerinin tasarımı hem Aydınlanma düşüncesinden miras kalan insanoğlunun evrendeki hakimiyetini hümanizm söylemi içinde ve adına yaymak hem de hızla ilerleyen 19.yüzyıl sonu endüstri dönemi ile teknolojik gelişimin sunduğu geleceğe dair ilerlemeci iyimser tahayyüller yeni Sovyetler Birliğindeki komünist toplumcu söylemde yerini bulmuştu. Biocosmistler olarak kendini adlandıran kültür üreticileri Proletkult adında geniş bir kültür derneği kurarak St. Petersburg ve Moskova’da manifestolar, makaleler, gazeteler basmışlardır. O dönemde Trotsky tarafından Stalin’e karşı desteklenen bu dernek, Stalin’in siyasi zaferi ile son bulmuştur. Dernek üyesi birçok sanatçı ve bilim adamı sürgüne gönderilmiş, baskı görmüş hatta öldürülmüştür. 1930’lu yıllarda

Kozmizme dair fikirler, büyük ihtimalle ölümsüzlük, diriliş ve kozmoz gibi kavramların
4 Fedorov, N.F. (1990), What Was Man Created For? The Philosophy of the Common Task, Selected works, çev. Rusçadan İngilizceye Koutaissoff, E. ve Minto, M., Bath, Honeyglan Publishing L’Age d’Homme.

mistisizme ve fantastik hayallere yakınlığı yüzünden tamamen tehlikeli bulunmuştur. Rus Kozmizm düşüncesi ile ilgili uzay çalışmaları ise askeri emeller doğrultusunda devam etmiştir (Vidokle&Wood, 2018, s.ix).

Vidokle, Rus kozmistleri ve sanat arasında ölümsüzlük bağlamında yorumladığı ortak bir noktadan şöyle bahsediyor:

Bence sanatçılar zaten, en azından ölümsüzlük potansiyeli taşıyorlar. Tıpkı kralların iki bedeni olduğunu söyledikleri gibi: birisi yaşlanan, hasta olan ve ölen fiziksel beden; diğeri ise siyasi olan yani yok edilemez ve ölümsüz olan. Belki de sanatçılar da iki farklı bedeni işgal ediyorlar. Bu bağlamda, Duchamp ya da Dostoyevski hala hayattalar. Çünkü onların toplumdaki canlı varlıkları hala ölümleri ve fiziki bedenlerinin ötesinde. Bence böyle düşündüğümüzde, sanatsal yaratım süreci sürekli fiziksel, zihinsel ya da dünyevi limitleri aşmaya çalışıyor. Bu tür bir teşebbüs çoğunlukla başarılı olamıyor fakat her zaman ölümü aşma potansiyeli taşıyor. (Vidokle & Zhilyaev, 2016)

Yönetmen, Rus Kozmistlerin bilinmezci, içsel tarafına değil; sanat yapıtında ölümsüzlük olgusu ve bedensel olarak yeniden dirilişin olası gelecek toplum tahayyüllerine odaklanıyor. Ayrıca, Üçlemenin üçüncü filminde, Fedorov'un ölümsüz mekanı olarak üzerinde durduğu “müze” mekanına, Vidokle modernizmin ve sonsuzluğun temsil edildiği mekan olarak odaklanır.

3. HERKES İÇİN ÖLÜMSÜZLÜK VE DİRİLİŞ

3.1. Filmler ve Temaları

Vidokle ile yapılan bir söyleşide, yönetmen filmlerinde, Kozmistlerin amaçları ve doktrinleri yanında, aslında esas ilgisini spekülatif toplumsallık düşüncesinin çektiğini belirtir:

Kişisel olarak ölümsüzlük tutkusu ve diriliş ya da hatta uzay yolculuğu ilgimi pek çekmiyor. Esas ilgilendiğim, bahsi geçen ana organizasyonel prensipler çerçevesinde yapılan bir toplumu hayal etmeye yol açacak bir tür perspektif. Yaşadığımız toplum, yeniden üretim, ölüm, mülkün transferi, yerçekimine maruz kalmak, yiyeceklere ve oksijene bağımlı olmak gibi birçok şeye dayanmakta. Bu koşullar tam anlamıyla her şeyi belirliyor. Böylece, şeyleri farklı düşünmeye çalışmak ilginç hale geliyor, bu Kozmistlerin düşüncelerinde, sanat, belirli yaşam seçimlerinde yaptıkları gibi... Çünkü koşullar değişebilir ve evrim devam eden bir şeydir (Vidokle&Gillick, 2017).

“Ölüm olmayan Sanat” (Art without Death) mottosunu tekrarlayan Vidokle; ölümü barındırmayan sanat diyerek, sanat yapıtı ve sanat anlayışlarının ölümsüz olması ve sonsuza dek yaşamaları ile bağlantılandırarak bir metafor kurar ve Rus

Kozmistlerin bakış açısı ile günümüzü yorumlar. Rus Kozmistlerinde olduğu gibi ölümsüzlüğü, fantastik, metafiziksel ve mistik bir şey olarak algılamak yerine, günümüz toplumlarında yaşananlar adına ölümsüzlük söylemine pragmatik baktığını belirtir. Örneğin, şiddetin ve militarizmin sona ermesi, yiyecek kıtlığının önlenmesi, sağlık sisteminin geliştirilmesi vb. gibi. Vidokle için Kozmizm, herkesin daha sağlıklı, daha uzun hatta ölmeden yaşaması için kaynaklarımızın yeniden eşit dağıtımı ile ilgilidir (Vidokle, 2017).

Yönetmen, çekimden sonraki kurgu malzemelerinin çokluğu ve konunun genişliğinden dolayı film üçlemesi yapma nedenini şöyle açıklar:

İlk planım Kozmizm üzerine uzun metrajlı bir film yapmaktı, fakat araştırma yaptıkça, ve sonra filmi çekip, kurguda elimdeki malzemeye bakınca; uzun metrajlı filmin imkansız olduğunu anladım. Nedeni de, bu akımın konusunun çok geniş ve sanattan edebiyata, şiir, tiyatro, film, mimarlık, tasarım, bilim ve teknoloji, tıp, felsefe, siyaset, sosyal organizasyona kadar birçok boyutu olmasıydı. ss. 59-60 AV. (Art without Death: Conversation on Russian Cosmism, 2017).

Vidokle, böylece yarım saatlik üç film şeklinde bir seri üretmiştir. Üçlemenin ilk filmi "This is Cosmos" (Bu Kozmos), kozmizm akımının çeşitli öncülerinin düşüncelerini kolaj şeklinde temalandırarak kozmizmin genel içeriğine odaklanıyor. Yönetmen, üçlemenin ilk filmi belirli manifestal fikirleri daha derinlemesine ele alması ile bir sonraki filmlerine bir tür giriş niteliğinde olarak tanımlıyor (Vidokle, 2017, s.59). Filmde, şiir, felsefi metin, bilimsel metinler, akademik makaleler ve tarihi çalışmaları kullanarak özellikle felsefeci Fedorov'un ölümün bir hata olduğunu, çünkü kozmosun enerjisinin yok edilemez ve gerçek dinin atalarımız ve doğru sosyal eşitsizliğin ise hepimiz için ölümsüzlük olduğunu içeren yazılarını temel alıyor. Ölümden sonra tekrar dirilişin gelişmiş bilimsel metotlarla yapılacağı ve yaşamın uzatıldığı düşüncesi ilk filmde tanımlanıyor. Vidokle, Rus Kozmistlerin amaçlarını yorumlayarak, kozmoz kavramının yeryüzünün dışında olmadığını tam tersine yeryüzünde kozmoz yaratmak istediklerini belirtiyor (Anton Vidokle ile kişisel görüşme, Tan, 2019).



Görsel 1. *This is Cosmos (Bu Kozmos)*

“*The Communist Revolution Was Caused By the Sun*”(Komünist Devrime Güneş Sebep Oldu, 2015) başlıklı ikinci filmde ise, Rus Kozmizmi akımının içinde yer alması yüzünden Karaganda'ya sürgün edilen biyofizikçi Alexander Chizhevsky'nin yapıtları ve düşüncelerine odaklanır. Sovyetler Birliği'nin uzay programlarının yani sıra çalışma kamplarını da kurmuş olduğu eski sömürge ülkesi Kazakistan'da Karaganda şehrini, yönetmen filminin mekanı ve peyzajı olarak seçer. Bir yandan hayali bir bilim adamı/kadını ve güneş emisyon cihazı kırsal mekana yerleştirilmiş iken bir yandan da Chizhevsky'nin bilimsel çalışmalarının izini sürer. Yönetmen, Sovyet komünizmi sonrası natüralist bir kırsal yaşam imgesini toplumsal gerçekçi bir tarzda, profesyonel oyuncu olmayan halktan insanlarla birlikte kameraya yansıtır. Filmde yansıtılan iki tür gerçek çatışmayan fakat farklı şekilde sunulur: Bir yandan unutulmuş komünist bir yönetim geçmiş ve totaliter baskı içinde araçsallaştırılmış modernist teknokrat düşüncenin bilimsel icatları atılımı; bir yandan da geçmiş Rus kozmizm hareketini takip eden bilim adamı Chizhevsky'nin sürgün edildiği günümüzde kırsal halkın hala kendi gelenekleri ile yaşadığı bir yer.



Görsel 2. *“The Communist Revolution Was Caused By the Sun”*

(Komünist Devrime Güneş Sebep Oldu)

Üçlemenin üçüncü filmi “Immortality and Resurrection For All!” (Herkes için Ölümsüzlük ve Diriliş, 2017) ise, Devlet Tretiyakov Galerisi, Moskova Zooloji Müzesi, Lenin Kütüphanesi ve Devrim Müzesi'nde çekilmiş ve müze mekanını bir diriliş alanı olarak ele almıştır. Filmde yönetmen, Fedorov'un, başka yazarların ve kendi metninden derlediği bir metin okuyor. Bu film Fedorov'un 1880'lerde yazdığı, yaşamın maddi olarak yeniden dirilmesinin bir aracı olan müzecilik ve arşivleme, restorasyon ve koruma tekniklerine odaklanıyor. Filmin ikinci yarısında ortaya çıkan bir mumyanın müzede dolaşarak müze ziyaretçileri ile iletişime geçerek canlanmasını tablolar, Maleviç'in Siyah Meydanı, Rodchenko'nun mekansal yapıları, doldurulmuş çeşitli canlılar, hayvanlar, Rusya Devrimi eserleri ve iskeletler arasında seyrediyoruz. Film Fedorov'un yazılarını ileten, çağdaş bir görselleştirme yaratmayı amaçlıyor (Anton Vidokle ile Kişisel Görüşme, Tan, Mart 2019).

Yönetmene göre, Fedorov sanat ve ölümsüzlük ilişkisi üzerine düşüncelerini, ölümsüzlüğün sanat yolu ile aktarılması olarak yorumluyor. Vidokle, geçmişe dair bildiğimiz her şeyin; edebiyat, şiir, heykel, resim, dekoratif nesne, mimari kalıntılar gibi muhafaza edilmiş yapıtlar ile bize iletildiğini belirtir. Müze bu bağlamda önemli bir diriliş mekanıdır ve günümüz müzesi daha radikal ve esnek bir kurum olmalıdır. Bu tür bir evrensel müzenin Fedorov'un düşüncelerindeki benzer olabileceğini belirtir Vidokle (Vidokle & Zhilyaev, 2016), Groys da, Fedorov'un yazılarında müze mekanının bir yeniden diriliş mekanı olduğunu ve teknolojinin aslında bu mekanda geçmiş ve gelecek arasında bir köprü olduğunu belirtir. (Groys, 2018, s.6).



Görsel 3. “The Communist Revolution Was Caused By the Sun”

(Komünist Devrime Güneş Sebep Oldu)

3.2. Kurgu Analizleri

Vidokle'nin Kozmoz film üçlemesinde öne çıkan kurgusal özellikler, yönetmenin hareketli imge kurgusu içinde seçtiği kendi öznel görsel üretim tercihini de yansıtıyor. Bu kurgusal özellikleri sadece kavramsal içerik olarak değil aynı zamanda aslında kavramsal içeriğinden ayırt edemeyeceğimiz bütünlüklü çoklu kurgu stilini içeriyor. Görsel anlamda hem mekan hem de özneler üzerinden hayali bir temsili mekan yaratırken bir yandan da yarı-dokümanter dili de içeren ve profesyonel oyuncu olmayan insanların da yer aldığı gündelik yaşamdan sekanslara odaklanıyor. Filmde içeriğin soyutlaştığı sahne sekansları ve peyzajlar dışında, teknik olarak da örneğin müzik, renk ve metin ile yabancılaşma etkisini kullanarak filmlerde iki düzlem yaratıyor. İlki, yabancılaşma etkisinin dışlaştırıcı değil, tam tersine izleyiciyi yarı dokümanter ve gerçekçi izlenimleri kurgulanmış sahnelerle bütünleştirerek içine alması. İkincisi, Kozmizm doktrinlerinin temeli olan tekno-gelecek ütopyaları ile günümüz tüketim distopyalarını hatırlatan yabancılaştırıcı etkiler içermesi. Sanatçı bu etkileri renk, ses ve reklam benzeri cümlelerle veriyor. Örneğin; kırmızı renk kullanarak altyazılı reklama benzer ekran hakkında uyarı veren altyazının olduğu sahne gibi. Kurgu efektini bazen gerçekçi bir şekilde bazen de tam tersine fantastik bir biçimde sunuyor. Yönetmenin, çoklu tarzda oyuncu ve efekt kullanımını; genel temanın film içinde taşınması ve izleyiciye iletilmesi yanı sıra; genel bir sinema akımının (genre)dışına çıkmak istemesi olarak da yorumlanabilir. Filmlerin ortak önemli bir özelliği yönetmenin performatif alegoriye sıklıkla başvurması.

Bitki, hayvan gibi insan olmayan varlıklar ve natüralist bir romantizmi barındırmayan yeryüzü peyzajları; Vidokle'nin filmlerinde önemli figüratif öğeler olarak yer alıyor. Filmde insan dışındaki anlatıcılar olarak adlandırabileceğimiz peyzaj, hayvan, bitki elemanları; filmlerin kurgularında görsel ve düşünsel anlatımı tamamlayan önemli roller üstleniyorlar diyebiliriz. Bu bağlamda, insanın ve toplumun geleceğine, insanın ölümsüzlüğüne odaklı fakat bir yandan anti-hümanist değerleri içeren radikal hümanist düşünce biçimi olarak adlandırabileceğimiz Rus Kozmizm'in aksine Vidokle'nin filmlerinde Kozmoz düşüncesini ve evrenini daha kapsayıcı görüyoruz.

Üçlemede "mekan" görsel anlamda ve bir metafor olarak önemli bir eleman

olarak karşımıza çıkıyor. Filmlerdeki mekanlar iç mekan ve dış doğal peyzaj olarak ikiye ayrılıyor. Müze mekanı ve diğer kapalı mekanlar gerçek mekanlar olsa da filmlerde kurgu efekti, senaryo ve oyuncular ile Fedorov'un ve yönetmenin Rus Kozmizmi üzerine düşüncelerini taşıyan kurgusal mekanlar olarak yer alıyor. Örneğin, Moskova Zooloji Müzesinde olduğu gibi. İkinci açık mekanlar ise, kırsal ve endüstriyel mekanlar olarak izleyiciye sunuluyor. Bu mekanlar, doğa peyzajı, mezarlık (hem fiziksel hem de taşıdığı anlam bakımından metaforik olarak müzenin zıt tarafında yer alan), işlevini yitirmiş ve Sovyetler Birliği'nin geçmiş modernist mirasına işaret eden endüstriyel alan. Ölümsüzlük ve yaşamsallık (dirimsellik) arasındaki zıtlık bu mekanlarla bütüncül bir şekilde yansıtılmaya çalışılmaktadır.

Vidokle'nin filmlerinde ses ve renk önemli bir kurgusal düzlemdir. Yönetmen her filmin ses çalışması için bir ses sanatçısı ile çalışarak her film için özel ses/müzik parçaları üretir. Ses/müzik, hem efekt üretme de hem de filmin temasını izleyiciye taşımada genel kurgu içinde ana rollerden birini üstlenir. Vidokle kendi yazılarını, Rus Kozmistlerin ve üzerine yazılmış makaleleri bir araya getirdiği metinleri kendi sesi ile filmlerinde okur. Bu şöyle değerlendirilebilir: Yönetmenin, bir sanatçı olarak sanatın üretim nesnesi olan ölümsüzlük kavramı ile uğraşı; diğer yandan teknik anlamda filmin yönetmeni olarak film içerisinde metinleri okuyarak sadece kamera arkasında değil önünde de yer alarak müdahale etmesi.

Yönetmen, filmlerindeki kurgusal mekanlardaki mizansenlerin suni ışık ve renkleri ile; doğal mekanlardaki doğa peyzajı ve gündelik yaşamdaki ışık ve renkleri dengelemek için renk kurgusu uygular. Böylece, fantastik ve doğal yansıtılma şekilleri dengeli ve bütüncül bir şekilde izleyiciye ulaşır ve amaçladığı temayı film içinde taşır.

SONUÇ

Bu makale, sanatçı ve film yönetmeni Anton Vidokle'nin, 1920'li yıllarda etkili olmuş ve sonra tarihte unutulmuş olan gelecek tekno-ütopyalara, insanın teknoloji ile tekrar dirilmesi ve ölümsüzlük fikrine odaklanan Rus Kozmizm düşünce akımını tekrar canlandırarak günümüz toplum ve kurumsal kriz çerçevesinde kurguladığı Kozmoz adlı film üçlemesini ele alıyor. Yazıdaki amaç, çoklu kurgu ve tarz içeren bütünsel

bir film üçlemesini deneysel film ve kurgu tanımıyla güncellenen bir erken 20.yüzyıl avangart hareketin düşüncesi ile değerlendirerek filmleri irdelemektir.

Vidokle, görsel sanatçılar İlya Kabakov ve Andrei Monastyrski'nin yapıtlarından ve düşüncelerinden çok etkilendiğinden bahsetmektedir. Özellikle ilk Kozmoz filminde bu sanatçıların etkilerini taşıdığı belirtmektedir. Fakat Vidokle kendisini bu sanatçıların ait olduğu Moskova kavramsal geleneğinde görmemektedir. Nesil farkına rağmen uzun yıllardır bu sanatçılarla entelektüel bir dostluk sürdüren Vidokle şöyle belirtir: “*Bu iki sanatçıya çok hayranım, fakat kendimi Moskova kavramsal sanat geleneğine herhangi bir şekilde ait hissetmiyorum. Bu sanat geleneği daha çok kapalı, post-yapısalcı, linguistik ve sistem analizlerine odaklanıyor. Sanatsal olarak bence başka yerden geldiğimi düşünüyorum, fakat nereden geldiğime emin değilim...*” (Vidokle, s.66, 2017). Yönetmen, filmleri ve Rus Kozmizmin düşünsel bağlamda canlandırılması için bir grup felsefeci ve sanatçı ile yazınsal üretim yapmıştır.

KAYNAKÇA

Groys, B. (Ed) (2018), *Russian Cosmism*, Cambridge, MIT Press Young, G.M. (2012), *The Russian Cosmists - The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, New York, Oxford University Press

Çevrimiçi Sayfalar

Gacheva, A. (2018, Mart), “Art as the Overcoming of Death: From Nikolai Fedorov to the Cosmists of the 1920”, *E-flux Dergisi*, Sayı 89, <https://www.e-flux.com/journal/89/180332/art-as-the-overcoming-of-death-from-nikolai-fedorov-to-the-cosmists-of-the-1920s> Erisim Tarihi: 09.02.2020

Tenaglia, F. (2017), “Art Without Death: Russian Cosmism Share, Conversation between Anselm Franke”, *Boris Groys, Anton Vidokle, Arseny Zhilyaev, and Francesco Tenaglia*, *Mousse Magazine*, <http://moussomagazine.it/art-without-death-russian-cosmism-2017> Erisim Tarihi: 09.02.2020

Aranda, J. & Wood, B.K. & Vidokle, A. (Ed.) (2017), *Art without Death: Conversation Russian Cosmism*, e-flux, New York, Berlin, Sternberg Press.

Vidokle, A. & Gillick, L. (2017), *"This is Cosmos": Introduced by Liam Gillick, Conversation between Anton Vidokle and Liam Gillick*, Vdrome <https://www.vdrome.org/anton-vidokle> Erisim Tarihi: 09.02.2020

Colomina, B. & Hirsch, N.&Vidokle, A.&Wigley, M.(Ed.) (2016), "Anton Vidokle and Arseny Zhilyaev: Art without Death", Elektronik Dergi: E-Flux Architecture, 2016 İstanbul Tasarım Bienali "Biz İnsan Miyiz" Elektronik Yayın Serisi: Superhumanity, New York, İstanbul. <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/91055/art-without-death/> Erisim Tarihi: 09.02.2020

Filmler (Bu makale için Sanatçının İzni ile kullanılmıştır) *This is Cosmos, 2014* (28:10 min, Rusça ve İngilizce altyazı)

The Communist Revolution Was Caused By The Sun, 2015 (33:36 min, Rusça ve İngilizce altyazı)

Immortality and Resurrection for All! 2017, (34:17 min, Rusça ve İngilizce altyazı)

Ek Okuma:

Fedorov, N.F. (1990), *What Was Man Created For? The Philosophy of the Common Task*, Selected works, (Ruscadan İngilizceye Cev. Elisabeth Koutaissoff ve Marilyn Minto), Honeyglen Publishing L'Age d'Homme, Bath.

Görseller:

Film görselleri bu makale için sanatçının izni ile kullanılmıştır. Hakları sanatçıya aittir.

Acı Hayat (1962) ve Kırık Hayatlar (1965) Filmleri Çerçevesinde Kadının Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşası

Geliş Tarihi/Received: 05.01.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 23.02.2020

Dr. Öğr. Üyesi Emrah DOĞAN
Bitlis Eren Üniversitesi
GSF, Sinema ve Televizyon Bölümü
edogan@beu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-3808-1067

ÖZ

Herhangi bir toplumdaki sosyal ilişkiler, insan bedeninin cinsiyet kimliğini şekillendirir. Ve bu toplumdaki bedenler arasındaki cinsiyet kimliği farkları toplumsal ilişkiler tarafından adlandırılmaktadır. Patriarkal toplumda da kadının toplumsal cinsiyet kimliği inşası erilin tahakkümü çerçevesinde belirlenmektedir. Diğer bir ifadeyle erilin hâkim olduğu habitusun kuralları kadının toplumdaki cinsiyet rolünün sınırlarını çizer. Eril iktidar sahip olduğu ideolojik aygıtlar ile de kadının toplumdaki cinsiyet rolünü pekiştirmektedir. Sinema bir sanat olmakla birlikte önemli bir ideolojik aygıttır. Bu ideolojik aygıt filmler aracılığı ile erilin habitus kurallarını benimsetmeye çalışır. Bizler ise filmleri çözümleyerek eril tahakkümün kadının toplumsal cinsiyet kimliğini nasıl inşa ettiğini irdeleyebiliriz. Türk sinemasında da hem toplumcu gerçekçi filmlerde, hem de popüler melodram filmlerde kadının toplumsal cinsiyetinin nasıl konumlandığını inceleyebiliriz. Bu çalışmanın temel amacı ise 1960'lı yıllarda melodram ağırlıklı filmlerde kadının cinsiyetinin nasıl inşa edildiğini çözümlemektir. 1960'lı Türk sinemasında rastgele seçile iki örnek ile inceleme yapılmıştır. Bu örneklerden ilki Metin Erksan'ın toplumcu gerçekçi filmlerinden biri olan Acı Hayat filmidir. Diğerisi ise Halit Refiğ'in melodram ağırlıklı Kırık Hayatlar filmidir. Bu iki film de teorik çerçeve ışığında eleştirel niteliksel film analiziyile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: toplumsal cinsiyet, melodram, türk sineması

Doğan, E. (2020). Acı Hayat (1962) ve Kırık Hayatlar (1965) Filmleri Çerçevesinde Kadının Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşası. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, ss. 149-164.

Building the Gender Identity of Women within the Framework of *Acı Hayat* (1962) and *Kırık Hayatlar* (1965) Films

ABSTRACT

Social relationships in any society shape the sexuality of the human body. And sexual differences between bodies in this society are called by social relationships. In the patriarchal society, the construction of women's sexuality is determined within the framework of masculinity. In other words, the rules of habitus dominated by the masculine draw the limits of the gender role of women in society. The male power reinforces the gender role of women in society with the ideological devices it possesses. Cinema is an art, but an important ideological device. This ideological device tries to adopt the habitus rules of the male through films. We can analyze how masculine domination builds the sexuality of the woman by analyzing the films. In Turkish cinema, we can examine how the gender of women is positioned in both socialist realistic films and popular melodrama films. The main purpose of this study is to analyze how the gender of women was built in movies based on melodrama in the 1960s. In the 1960 Turkish cinema, two randomly selected samples were examined. The first of these examples is *Acı Hayat* film, one of Metin Erksan's socialist realistic films. The other one is Halit Refiğ's melodrama based *Kırık Hayatlar* movie. Both films were analyzed in light of the theoretical framework with critical qualitative film analysis.

Keywords: gender, melodrama, turkish cinema

GİRİŞ

Sinema, insanın kendini, doğayı, geçmişi, şimdiki, geleceği, arzularını, ütopyalarını teknolojinin imkânlarını ve farklı anlatı kalıplarını kullanarak anlatan bir sanat olmanın yanı sıra, aynı zamanda ideolojik bir aygıt, içinde bulunduğu zaman diliminin toplumsal bir çıktısı ve tüketilen popüler bir eğlence ürünüdür. Bu çalışmanın temel konusu sinemanın sanatsal yanından ziyade, sinema endüstrisinin eğlence ürünü olan melodram filmlerdir.

Eril iktidarın egemen olduğu ve denetlediği sektördeki melodram filmler, elbette ki kadın-erkek arasındaki ilişkileri cinsiyetçi bir şekilde ataerkil yaşamın kuralları çerçevesinde perdeye yansıtmaktadır. Türk sinemasında belli bir dönemde çekilen melodram ağırlıklı popüler filmlerde bu cinsiyetçi yaklaşımı görmek mümkündür. Özellikle Türk sinemasında 1960'lı yıllarda çekilen melodram ağırlıklı filmlerde cinsiyetçi bir söylem kullanılarak hem kadın bir arzu nesnesi haline getirilmiş, hem de cinsellik sömürülmüştür. Aynı zamanda bu filmlerde ataerkil kurallar çerçevesinde kadının toplumsal cinsiyet kimliği de inşa edilmiştir. Ataerkil toplum yapısında kadın bir arzu nesnesidir ve kadının toplumsal cinsiyet kimliği de bunun bir parçasıdır. Bunu Türk sinemasındaki melodram filmleri incelemeyen önce Türk sineması yazarı Ağâh Özgüç'ün *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* kitabının yayınlanma serüveninden anlayabiliriz. Özgüç, hazırladığı çalışmada Türk sinemasında hem kadının konumunu, hem de cinsel sömürünün nasıl yapıldığını anlatmak istemiş ancak kitabın yayınlanma serüvenine baktığımızda onun amaçları ile yayınevlerinin eril yayın politikaları örtüşmemiştir. Özgüç'ün temas kurduğu yayınevlerinden biri "Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi" yerine *Yerli Sinemada Seks* ve daha sonra diğer bir yayınevi de *Türk Sinemasında Seks (Fotoğraflarla)* başlığı adı altında farklı zamanlarda iki kitap basılıp yayınlanmıştır (Özgüç, 1994, s. 7-8). Bu kitabın yayınlanma serüveni bize, ataerkil toplum yapısına sahip olan Türk toplumunda cinselliğin ya da cinsellik algısının seks ve arzu nesnesi olan kadın üzerine inşa edildiğini göstermektedir. Ancak bu çalışmanın ana eksenini melodram filmlerde kadının ve toplumsal cinsiyet kimliğinin nasıl perdeye yansıtıldığı olması nedeniyle, 1960'lı yıllarda çekilmiş Metin Erksan'ın *Acı Hayat-1962* ve Halit Refiğ'in *Kırk Hayatlar-1965* filmleri incelenecektir.

YÖNTEM

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, Türk sinemasının melodram ağırlıklı filmlerinde kadın ve toplumsal cinsiyet kimliğinin sektöre egemen olan ataerkil yapının perdeye nasıl yansıttığı ile kadın ve toplumsal cinsiyet kimliğinin hangi kalıplar üzerine inşa edildiğini irdelemektir.

Araştırmanın Yöntemi

Türk sinema endüstrisinin 1960'lı yıllarda çekilen melodram ağırlıklı filmlerindeki kadın ve toplumsal cinsiyet kimliği inşası niteliksel eleştirel film analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evreni 1960'lı yıllarda çekilmiş melodram ağırlıklı filmlerdir. Örneklemi ise, bahsi geçen dönem aralığında Türk sinema endüstrisinde film enfasyonunun yoğun olduğu dikkate alınarak, toplum tarafından beğenilmiş olan filmlerdir. Bu filmlerin seçiminde rastgele örneklem kullanılmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırmanın temel sınırlılığı, Türk sinemasında kadın ve toplumsal cinsiyet kimliği algısını anlatan eleştirel bir tarih çalışmasının olmamasıdır. Bir diğer önemli sınırlılık ise, 1960'lı yıllarda melodram ağırlıklı birçok film vardır ancak toplum tarafından beğenilen bu filmler birçoğuna izlemek için ulaşılamamasıdır.

TEORİK ÇERÇEVE: PATRİARKAL TOPLUMLARDA KADININ TOPLUMSAL CİNSİYET KİMLİĞİNİN İNŞASI

Toplumsal cinsiyet, cinsler arasındaki eşitsiz ilişkilerin toplumsal bağlamlarına ve anlamlarına dikkat çekerek, cinsiyetin biyolojik bir özellik olarak algılanmasını reddeder (Sancar, 2009, s. 176). Bununla birlikte, toplumsal cinsiyet toplumsal ilişkileri tanımlamaz. Toplumsal ilişkiler insan bedeninin cinselliğini şekillendirir ve bedenler arasındaki cinsiyet farkları cinsellikle ilgili değildir; toplumsal olanın cinsellik üzerinden anlamlandırılması ile ilgilidir (Sancar, 2009, s. 178).

Cinsiyetin biyolojik ve toplumsal özellikleri arasındaki ilişkilere ve bireylerin bunları nasıl kabullendiğine ilişkin üç farklı teorik yaklaşım vardır. Birinci teorik yaklaşım, biyolojik cinsiyetin belirleyiciliğini kabul eden bunun toplumlarda belli bir düzeni gerekli kıldığını söyleyen “biyolojik determinist” olarak tanımlanan yaklaşımlar; ikinci teorik yaklaşım “toplumsal inşa” yaklaşımıdır ve biyolojik cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayırımından hareket ederek bu farkların anlamını ve nasıl inşa edildiklerini açıklar. Üçüncü teorik yaklaşım ise, “yapıbozumcu”dur ve temelde biyolojik kökenlik kavramsallaştırmayı bir kenara atarak bütünsel gerçekliğe gönderme yapan “toplumsal cinsiyet” kavramını kullanır. Bu teorik yaklaşım toplumsal cinsiyet özelliklerini belirlediğini öne sürülen maddi temel ve onun etrafında belirlenen kültürel ve ideolojik ilişkileri ortadan kaldırmaya çalışır. Daha açık bir ifadeyle, biyolojik bedenin bir söylem nesnesi olarak cinsiyet söylemi etrafında kurulduğunu ve anatomik beden tanımının kültürün içinde üretilmiş bir “söylem nesnesi” olduğunu ileri sürer. İnsanlar kendi bedenlerini “anatomiden belirlenmiş sabit” olarak temsil etmeyi seçerler. Ancak cinsiyetlenmiş bedenler biyolojik doğa parçaları değil, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin inşa ettiği sosyal alanlar ve mekânlar olarak var olurlar (Sancar, 2009, s. 180-183). Sözün kısası, cinsiyet rolleri toplumdaki bağımsız değildir.

Toplumsal cinsiyet ya da toplumsal cinsiyet rolleri Bourdieu'ya göre, cinsellik tarafından oluşturulan bir habitustur (2001, s. 3). Başka ifadeyle, bedensel deneyimlerimiz içinde bulunduğumuz sosyo-kültürel ortamdan bağımsız değildir ve bundan dolayı iç dünyamız ile dış dünyamız arasındaki kesişen noktaları ve sınırları içinde bulunduğumuz sosyo-kültürel ortam belirler (Özbudun, 2015, s. 75). Bir diğer ifadeyle toplumsal olgular ya da dizgeler insanın hem fiziksel, hem de duygusal özelliklerine aracılık ederler (Giddens, 1999, s. 82). Aynı zamanda cinsiyet rolleri gibi

cinsellik algısı ve cinsel kimlik de yapay bir olgudur. Sosyal inşa sürecinde ortaya çıkan cinsel kimlik, akrabalık ve aile sistemleri, ekonomik ve toplumsal düzen, siyasi ve dinsel müdahaleler sonucunda şekillenmektedir (Weeks, 2016, s. 33).

Bourdieu'nun "habitus" olarak tanımladığı toplumsal cinsiyet kendilerini üreten ve yeniden üreten bu yapılardan ayrılamaz ve burada kadınlar nesnelere olarak, erkeklerin elinde tuttuğu sembolik sermayenin gelişimine ve artmasına yol açan araçlar olarak konumlanırlar. Bu habituslarda kadınlar bu ilişkiler içine, anlamı kendi kontrolü dışında belirlenen sembollerin üretimi dolayımı ile dâhil edilirler. Başka bir ifadeyle, kadınların konumlanması, akrabalık ve evlilik ilişkilerinin değişim nesnelere olarak, erkeklerin çıkarlarına uygun biçimde gerçekleşir ve bu durum erkeklerin sembolik sermayesini arttırır. Eşit erkek cemaatler arasında kadınların konu edildiği değişimler eril iktidar siyasetinin sembolik araçlarıdır. Örneğin namus bir tür sembolik sermayenin birikimine tekabül eder. Namus bağlamında kadın bedeninin deneyimlediği habitus "başkası için yaratılmış olmak"tır. Bu hükmetme kadın bedeninin gözetimi-gözetlenmesi ile "başkalarının ne diyeceği" söylemi üzerinden gerçekleşir. Bu habitus sisteminde eril tahakküm kadınları, sembolik mallar piyasasının nesnelere olarak kurar ve kadınların bu ilişkiler içinde tutulabilme koşulu ise, bedensel güvensizlik konumunda tutulabilmelerinin sürekliliğine bağlıdır (Sancar, 2009, s. 192). Özellikle ataerkil toplum yapısına sahip Türkiye gibi toplumlarda bunu gözlemlemek mümkündür. Türkiye'nin bütün toplumsal sınıflarında kadın "ailenin namusu" olarak tanımlanmakta ve kadının "cinsel saflığı" erkeğin şerefi için erkekler tarafından desteklenmektedir (Tahincioğlu, 2011, s. 14).

Ataerkil toplumda kadın bedeni cinsel olarak kurgulanmaktadır. Yani kadının bedenini kullanması cinselliği merkeze alıp oluşturulan habitusun kurallarına göre ikincil konumda, itaatkâr, baştan çıkarıcı, arzu edilen nesne, ayartıcı, kendini beğendirmesi gereken ve bunun için ya da bedensel konumuna göre giyinen, hareket eden, yürüyen, konuşan, davranış ve tutumları sergilemekte ve cinsel pratiklerde bulunmaktadır. Bu anlamda erilin egemen olduğu toplumlarda kadının şiddet ve istismar edilmesi şaşırtıcı değildir (Küntay, 2010, s. 17). Bir başka ifadeyle erkeğin egemen ve kurucu olduğu yapıda, hayatın kendisi ve hayat döngüsü zamansal ve mekânsal olarak erilin egemen kodlarına göre kurulur veya kurgulanır (Türk, 2008, s. 129). Bu toplumsal yapıda ikincil konuma itilen kadın "baştan çıkarma" gibi silahları kullanmaya itilir ancak kadının kullandığı bu silah tam da eril egemen

yapının kadından beklediği gibi arzu edilen bir nesneye dönüşmesini sağlar (Bourdieu, 2001, s. 59).

Genel olarak patriarkal ya da eril tahakkümün olduğu toplumlarda kadın, erkeğin cinsel partneri ve erkeğin soyunun devamını sağlayan kişidir (çocukların beslenme, büyütme ve bakım işlevlerini yerine getirmek zorundadır). Ve bu toplumdaki kadın izdüşümü, evlenip, eş ve anne olmalı, namuslu kadın bedenine sahip olmalı, erkeğin soyunun devamını sağlamalı, başka bir soyun karışmaması için namusunu sakınan ve koruyan olmalıdır (Aylin, 2015, s. 38-40).

SİNEMADA VE TÜRK SİNEMASINDA KADININ TOPLUMSAL CİNSİYET KİMLİĞİ

Sinema kendi içinde estetik bir yan barındırmakla birlikte aynı zamanda toplumsal bir çıktıdır. İçinde bulunduğu toplumun "değerleri"ni de perdeye yansıtır. Perdeye yansıtılan toplumsal dizgeler çerçevesinde eril tahakkümün algısı üzerine bir çözümleme yapılabilir. Filmler bizlere herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri sürer, bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını da telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlanmanın içselleştirilmesine katkıda bulunur (Ryan ve Kellner, 1997, s. 18). Bu anlamda sinemada kadının toplumsal cinsiyet kimliğinin nasıl temsil edildiğine baktığımızda, 1920'lerin filmlerinde kadın imgesi artan oranda erotikleştirilmesi söz konusuysen, 1930'ların filmsel anlatılarında çocuğun ruhsal görevlerine dikkat çekilmekte iyi ve mutlu insan yetiştirmede bütün yükü anneye yükleyip, onu ahlak öğretmeni olarak adlandırdıkları görülür. 1940'lı yılların filmlerinde ise "ayartıcı" kadın ile "ağır" kadın kutbu arasındaki karşıtlığı barındıran annelik melodramları başlar (Akbulut, 2008, s. 82-83). Filmlerde kadına biçilen roller ile eril tahakküm tarafından topluma bir kadın profili çizildiği ortadadır. Bu durum, toplumların uluslaşma sürecinde yoğun olarak görülmekle birlikte, daha sonraki dönemde erilin izdüşümleri çerçevesinde filmlere yansımıştır. Türkiye'de de bunu görmek mümkündür.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Halkevlerinin farklı saha ve biçimlerde faaliyet

göstermelerinde –özellikle tiyatro aracılığıyla yapılmıştır çünkü sinema bu dönemde toplumda yaygınlaşmış bir eğlence aracı değildir- temel amacı ulus fikrinin yaygınlaştırılması ve insanların kendilerini bir ulusun parçası olarak göstermelerini sağlamaktır. Ancak bu iletimde diğer ulus pratiklerinde de gözlendiği gibi, üzerinde çok durulmayan ya da çoğu kez görmezden gelinen bir boyut daha vardır. O da ulus ve ulusçuluğun cinsiyetle ilişkisi ve özellikle de kadınlara bakışıdır. Ulus inşasının bir boyutu, inşacı aktörlerin kadınlara ve erkeklere çeşitli roller atfetmelerine ve onların toplum içindeki yerlerini ayrıntılı bir biçimde tasarımlarıyla ilişkilidir. Bu inşa sürecinde dün ve gelecek, dostlar ve düşmanlar, hedefler ve ilkeler kapsamlı bir şekilde inşa edilirken, aynı zamanda kadınlığı ve erkekliğin inşası da söz konusudur. Bu anlamda ulusçuluk projeleri aynı zamanda birer toplumsal cinsiyet projeleridir (Dede, 2015, s. 260-261). O dönemde toplumun eğlence ve bilinçlendirme aracı olan tiyatrodaki toplumsal cinsiyet projesi olarak üç kadın tipi topluma yansıtılmıştır. Bunlardan ilk kadına yapılan övgüdür. Erkeklerin cephede bulunduğu dönemde kadınların gerek cephe gerisindeki desteklerini, gerekse toplumsal hayatın devamlılığına sağladıkları katkıyı kutlamakta ve övmektedir. İkinci sunulan prototip ise, kadınların birer biyolojik üretici olarak konumlandırılmasıdır. Biyolojik üreticilik vasfı, kadınlara bakışın merkezi bir ögesi olduğundan ulus inşa süreçlerinde kaçınılmaz olarak yer bulur. Ancak anneliğin önemi yalnız doğumdan ibaret kalmamakta, annenin aynı zamanda çocuğun ilk öğretmeni olması vasfı, nesillerin eğitimi bakımından da önemli görülmektedir. Üçüncü prototip ise, ulus inşasında kullanılan ideolojik söylemlerde sembolik bir yer tutmaktadır. Kadınları eski rejimde tamamen özel alan sıkıştırıldıkları ve burada da baskı altında oldukları, hukuken erkeklerle eşit olmadıkları, evliliklerinin gerçekleşmesi ve sonlanması başta olmak üzere medeni hukuk, miras hukuku ve siyasal hakları bakımında mağdur konumunda buldukları, bu yöndeki eleştirilerin temel taşlarıdır. Buna bağlı olarak cumhuriyet iradesi, kadınlara haklarını sunuşunu ve özellikle de onları erkeklerle eşit kılma doğrultusunda getirdiği yasal düzenlemeleri sıkça vurgulayacaktır. Bu vurgu kadının eski ile yeni arasındaki farkı sergilemesinde bir göstergedir (Dede, 2015, s. 272-273).

Cumhuriyetin ilk yıllarında tiyatro aracılığı ile başlayan ve daha sonra sinema ile devam toplumu “bilinçlendirme” çalışmalarında kadının toplumsal cinsiyet kimliğinin inşası, eril tahakkümün denetlediği bir sistemde melodram filmler aracılığı ile yapılmıştır. Bu filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda,

hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığı ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak, hem de yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür. Türk sineması da belli bir dönemde, kültürel bir biçim olarak popüler filmler aracılığıyla "kadın olma"nın anlamlarını üretmiş, Türkiye'deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizmiştir (Abisel, 1994, s. 126). Örneğin 1960'lı yılların Türk sinemasında iki kadın tipi çizilmiştir; "erkek gibi kadın" ile "hanım hanımcık kadın" imajlarıdır (Biryıldız, 1993, s. 14). Ancak dışı lumpenlerin abartılı erkek rollerini üstlenerek erkek dünyasına girebilmeleri için ödedikleri bedel ise; dilediğin kadar erkeksi tutumlar gösterebilirsin, hatta bu tutumları gösterdiğin ölçüde kahramanlığın pekişecektir ama toplumsal cinsiyet kimliği olarak, ev içinde, yatakta ve mutfakta kadın olmak koşuluyla, sevgililerin erkek olması koşuluyla ve çocuk doğurmak koşuluyla (Soykan, 1993, s. 66). Bununla birlikte popüler filmler aracılığı ile Türk sineması kadına ilişkin kendi ideolojisini şöyle ortaya koymuştur: kadın karakterlerin başına gelenler –ister töreler, ister kötüler, ister kader yüzünden olsun– çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir, ama işte kadını kadın yapan tam da budur; bütün korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmeyi bilmesidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmamışsa, sabrının, fedakârlığının ödülü olarak erkek karşısında küçük–duygusal–başarılar ve "evlilik tacı"nı kazanabilir. Fakat erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğu zaman ise gerektiğinde ölerik cezalandırılması da mubahtır (Abisel, 1994, s. 127). Türk sinemasında bu filmler aracılığı ile erkeğin ideal kadın izdüşümleri perdeye yansıtılmış, bu ideal kadın izdüşümlerinin dışında hareket edenlere tecavüz edilerek, kötü kadın imajı yaftalayarak tehlikeli ve arzu edilen bir nesne haline dönüştürülmüştür. Örneğin Muhterem Nur sürekli olarak rolün gerektirdiği biçimde aldatılan, sömürülen ve öykünün sonunda barlara, pavyonlara düşen kadın türünü canlandıran bir oyuncudur (Öngören, 1982, s. 31).

Cinselliği geniş bir biçimde kullanan sinema, her dönem yarattığı cinsel nesnelere, modalar ve akımlarla kadını arzu edilen cinsel hedefler haline getirmiştir (Dorsay, 2000, s. 97). Örneğin Türk sinemasında 1960'lı yıllarda stilize bir cinsellik perdeye hâkim olmuştur. Çolpan İlhan'ın hafif "nemfoman" sosyete kadını tipi, Leyla Sayar'ın Halit Refiğ veya Metin Erksan filmlerindeki çeşitli sapkın öğeler içeren ünlü sahneleri bu stilize cinselliğe örnek verilebilir (Dorsay, 2000, s. 216). Bununla birlikte kadın cinselliği Türk sinemasında oldukça istismar edilmiştir. Örneğin 1960'lı yıllarda cinsellik bazen melodram, bazen bir sosyal eleştiri filminin içinde dolaylı olarak, bazen

de bir kadının güzelliğini sergilemek amacıyla kullanılmaktaydı. Çünkü bu dönemde, 1970'lerdeki gibi belli bir hedef kitle ve kitleye yönelmiş -pornografiye sapan- bir cinsellik yoktur ve furyaya dönüşen seks filmleri henüz moda olmamıştır. Toplum da sinemacılar da bu tür filmlere hazırlıklı olmadıklarından cinsellik biraz ilkel, biraz üstü kapalı biçimde verilmiştir (Soykan, 1993, s. 60). Örneğin Halit Refiğ'in *Şehrazat – Dişi Örumcek* filmindeki Leyla Sayar'ın çizdiği vamp karakteri, kimi zaman romantik, kimi zaman ölümü vurgulayan bir kadındır. Bu vamp kadınla Türk sinemasında cinsellik bir ölçüde kendini kabul ettirmiş, kadın vücudu ve çıplaklık yasallaşmıştır. İkinci derece rollerde görünen vampolar, soyunan, sevişen, striptiz yaparak seyirciyi etkileyen kadınların aksine başrol kadın oyuncular, kötü kadın rollerine çıkmazlar, genelde namuslu ve masum kadınları canlandırırlar, toplumdaki temel ahlak kurallarına ters düşmeden ve hatta bunları pekiştirerek "aile kadını" imajı ile özdeşleşmişlerdir (Soykan, 1993, s. 61). Bu dönem Türk sinemasında çıplaklık, sevişme ve diğer cinsellik öğelerini taşıyan sahneler çoğunlukla ilkel, kaba ve şiddetin etkisi olarak kendini göstermiştir. Birbirini seven iki insanın cinsel bakımdan seviştiği sahnelere rastlamak ya pek mümkün değildir ya da bu sahnelerde erkeğin kadını zorla alma ve bu sırada da kabaca davranma eğilimi ağır basmaktadır. Bunda Türk toplumunun ataerkil yapısında erkeğin böyle davranabileceği düşüncesi ve sevişme sırasında bile "erkeğini kanıtlama" eğilimi vardır. Bununla birlikte 1960'lı yılların melodram filmlerinde tecavüz sahneleri de çoğunlukta (Öngören, 1982, s. 70). Örneğin bu dönemde Metin Erksan'ın *Kuyu* filmi erkeğin zorbalığı ve cinsel tutkuları ile kadının edilgen ve bağımlı durumunu Türk toplumunun eril egemen kültürünün kırsal kesimdeki en tipik göstergesidir (Soykan, 1993, s. 56).

FİMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Acı Hayat – 1962 / Metin Erksan

Konusu: Film, Mehmet (Ayhan Işık) ile Nermin'in (Türkan Şoray) umutsuz aşk hikâyesini anlatır. Kuaförde çalışan manikürcü Nermin ile tersanede çalışan kaynak işçisi Mehmet birbirlerine âşıktır ve evlilik için bütçelerine uygun bir ev arayışı içindedirler. Ancak istedikleri evi bir türlü bulamazlar ve Nermin evlilikle ilgili umudunu kaybeder. Nermin bir gün manikür için gittiği evde zengin bir sosyete kadının oğlu

olan Ender (Ekrem Bora) ile tanışır. Ender, Nermin'in peşini bırakmaz ve onunla ısrarlı bir şekilde evlenmek ister. Ender'in teklifi karşısında Nermin'in kafası karışır. Mehmet ile birlikte bütçelerine uygun bir ev bulamayan Nermin gecekondu yaşamından ve yoksulluktan kurtulmak için Ender'in teklifini kabul eder. Ancak Ender'in ailesi bu evliliğe karşı çıkar. Daha sonra Nermin, yaptığı seçimden dolayı pişmanlık duyar ve Mehmet'e geri dönmek ister. Fakat gururu kırılan Mehmet, hem Nermin'den, hem de Ender ve ailesinden intikam almak için planlar yapar.

Filmde Kadının Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşası

Eril egemen toplumda kadına biçilen rol melodram ağırlıklı filmlerde sıklıkla işlenir. Kadın aile hiyerarşisi içinde erilin tahakkümü altındadır. Ancak bunu sorgulayan toplumsal gerçekçi ama melodram özellikleri barındıran filmler de Türk sinemasında vardır. Metin Erksan'ın *Acı Hayat* filmi bu filmlerden bir tanesidir. Erksan, zengin oğlan fakir kız hikâyesini klasik Yeşilçam kalıplarının dışında gerçekçi bir şekilde anlatmıştır. Filme genel olarak baktığımız zaman umutsuz bir aşk hikâyesini anlatıyor gibi gözükse de, bu film sınıf atlamanın zengin biriyle evlenme gibi kolay olacağını pekiştiren popüler melodram filmlerin aksine gerçekçi bir yaklaşımla sınıfsal farklılıkları perdeye yansıtmıştır.

Filmde kadının Türk toplumunda konumunu anlatan önemli sahnelerde biri, Ender'in Nermin'in peşine ısrarcı bir şekilde takıldığı sahnedir. Ender ısrarcı bir şekilde Nermin'e güzelliğine vurulduğunu anlatır. Burada eril tahakküm, güzelsen erilin gözetiminde ve takibindesin mesajını verir. Filmde kadının bedeni cinsel olarak kullanılmaktadır. Diğer bir ifadeyle Nermin'in bedeni, Ender'in habitusu içinde baştan çıkarıcı ve arzu edilen cinsel pratiklerde bulunmaktadır. Ender'in habitusunda bu konumda bulunan Nermin'in istismar edilmesi de şaşırtıcı değildir.

Yine önemli sahnelerden biri ise, Mehmet ve Nermin'in minibüste tartıştıkları sahnedir. Evlendikten sonra Nermin'in çalışmamasını isteyen Mehmet'in tartıştıkları bu sahnede eril toplum yapısının kadına toplumda biçtiği rolü açıklıkla görebiliriz. Kadın evlendikten sonra çalışamaz, evinin kadınıdır ve çocukları büyütmekle görevlidir. Nermin'in Mehmet'teki izdüşümü evlenip eş ve anne olmalı, çocukların bakımını üstlenmeli ve namuslu bir kadın bedenine sahip olarak erkeğin soyunun

devamını sağlamalıdır.

Filmde hem Nermin'in, hem de Filiz'in (Nebahat Çehre) Ender ve Mehmet tarafından infial edilmesi, Türkiye'de bütün toplumsal katmanlarında kadının "cinsel saflığı"nın erkekler tarafından desteklendiğini göstermektedir. Bununla birlikte Nermin'in Ender tarafında infial edildikten sonra, "başkalarının ne diyeceği" söylemi üzerinde Ender'e yaklaşması, eril tahakkümün kadın bedenlerini güvensizlik konumunda tutabilmelerinin sürekliliğine bağlıdır. Ya da Nermin'in Ender tarafından taciz edildikten sonra kendi bedensel varlığını korumak için Mehmet ile bir an önce evlenmek istemesi de, bedensel güvensizlik konumunun eril iktidar tarafından sürekliliğinin sağlandığının en büyük göstergesidir. Nermin'in Ender tarafından taciz ve infial edilmesi korkunçtur; Nermin'e acımak içten değildir. Ancak Nermin'in Nermin yapan işte tam da budur; bütün korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmesini bilmiştir. Fakat bütün bu korkunçluklara boyun eğmesi ve fedakârlığının ödülü olan "evlilik taci"ni kazanamamıştır. Bununla birlikte Mehmet'in temel mutsuzluk kaynağı olduğu için intihara sürüklenmiştir.

Kırk Hayatlar – 1965 / Halit Refiğ

Konusu: Film karısını aldatan Doktor Ömer'in (Cüneyt Arkın) hikâyesini anlatır. Doktor Ömer ve karısı Perihan (Belgin Doruk) iki çocuklu modern bir çekirdek ailedir. Yeni bir mahalleye taşınmışlardır. Bu mahalle zengin komşularının olduğu bir muhittir. Bir gün karı koca, mahalle komşularının düzenledikleri bir partiye katılırlar. Ömer, partide uzun zamandır görmediği eski arkadaşı Bekir ile karşılaşır. Bekir, partide arkadaşı Doktor Ömer'i yakın arkadaşlarından Sahire hanım ve kızları ile tanıştır. Bir gün Sahire hanımın rahatsızlığı nedeniyle evlerine giden Doktor Ömer, Sahire Hanım'ın kızı Gülşen (Nebahat Çehre) ile kapıda karşılaşır ve aralarında bir yakınlaşma başlar. Bu yakınlaşma ile Doktor Ömer'in karısı Perihan ile arasına soğukluk girmesine ve ailenin parçalanmasına yol açar.

Filmde Kadının Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşası

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanından aynı adla uyarlanan filmde modern çekirdek

bir aileden bahsedilmektedir. Baba, anne ve iki kız çocuktan oluşan bu aile, Doktor Ömer'in mesleğinin getirisiyle sınıf atlamıştır. Bu modern ailede roller dağıtılmıştır; baba Doktor Ömer evi geçindirmek için çalışmakta, anne Perihan ise ev işleriyle ilgilenmekte ve çocuklarının bakımlarını üstlenmektedir. Perihan'a bu toplumda çizilen rol, hem erkeğin cinsel partneri, hem de erkeğin soyunun devamını sağlayan kişi olmaktır. Bununla birlikte, bu modern aile modelinde Perihan'a biçilen rol, ulusçuluk projesinde kadının bir biyolojik üretici olarak konumlandırılmasının yanı sıra, çocuğun ilk öğretmeni ve nesillerin eğitimi bakımı görevlerinin anneye verilmesinden kaynaklanmaktadır.

Doktor Ömer bir sahnede Perihan'a, "Siz kadınlar kalbinizde sizi kemirecek bir kurda her zaman muhtaçsınız. Bir derdiniz yokken bile yine sızlanacak bir şey bulursunuz" diye veryansın eder. Burada Doktor Ömer, Perihan'ı ikincil bir konuma iterek, kadını zayıf ve kırılgan göstermektedir.

Bir başka sahnede ise, Perihan'ın asker kökenli babasının "Medeni kanun olmasaydı, ben size sorardım" diyerek cumhuriyet iradesinin ya da ideolojik söyleminde kadına sembolik bir yer verdiğini çıkarabiliriz. Burada verilen sembolik değer ile kadının eski rejimde özel alana sıkışmış bir hayatının olduğu, erkeklerle eşit hakka sahip olmadığı ve evlilik başta olmak üzere hukuki ve siyasal haklardan mağdur olduğu ideolojik söylemi pekiştirilmektedir. Bunun yanı sıra, Doktor Ömer'in Perihan'ı aldatması üzerine, Perihan'ın babasının son sahnede "Karisının üzerine her gül koklayanın kızı ölse, en başta sen yaşamazdın" diyerek hem kadını bir arzu nesnesi olarak konumlandırmakta, hem de cumhuriyetin kadına medeni hukukla eşit haklar getirmesine rağmen, bu söylemin sembolik be içi boş olduğunu işaret etmektedir.

Filmde kadının toplumsal cinsiyet kimliğinin konumu veya eril tahakkümün karşısında itaatkâr olarak konumlandırılması, ailenin hizmetçisi olan Fatma'nın evin diğer hizmetçisi Hatice'nin eşinden gördüğü şiddet karşısında söylediği sözlerden çıkarabiliriz: "Erkektir döver, kol kırılır yen içinde kalır" ya da "Kadın kısmı katlanacak kocasının çilesine. Kitap böyle yazıyor. Katlanamadı mı bana döner Allah göstermesin. Yaşlılığında el kapılarında sürünür. Ah gençlik, insan bunu vaktiyle bilse."

Filmde aynı zamanda Perihan'a biçilen "ağır" kadın rolü ile annelik misyonu

yüklenirken, “ayartıcı” kadın rolü ise Gülşen’e verilmiştir. Burada “ayartıcı” kadın rolünde bulunan Gülşen, modern aile yapısını bozan tehlikeli bir kişiliktir ve bu kişilik tehlike arz ettiği için bir şekilde eril tahakkümün kurallarını belirlediği habitustan uzaklaştırılır.

SONUÇ

Hangi toplumsal sistemde olursa olsun, erkeğin oluşturduğu habitusta kadın ikincil bir konumdadır. Bu habitusta kadının toplumsal cinsiyet kimliği erkeğin ön gördüğü şekilde inşa edilmektedir. Patriarkal toplumlarda kadın erkeğin cinsel partneri, soyunun devamını sağlayan biyolojik üretici, çocukların bakımını ve yetişmesini üstlenen kişidir ve ailenin de itaatkâr olan en önemli bileşenidir. Aynı zamanda bu toplumda kadın, “ayartıcı”, “kışkırtıcı” ve “tehlikeli” bir kişilik olarak da kodlanmaktadır. Namus bağlamında kadınların bedenleri gözetlenerek ve bedensel güvensizlik konumunda tutularak sembolik mallar piyasasının nesnelere haline getirilmektedir.

Eril tahakkümün kurduğu habitusta filmler, kadının toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasını toplumda pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Türk sinemasında ise, ister toplumsal gerçekçi olsun, ister melodram ağırlıklı popüler filmlerde olsun kadın karakterlerin başına türlü şeyler getirilerek, ya erilin tahakkümüne itaat etmesi (evlenerek ya da onun koruması altında yaşamasını kabul etmesi koşuluyla), ya da bir arzu nesnesi olarak tekinsiz bir konuma itilmesi sağlanır. Erilin tahakkümü altına girmeyen kadın ya bu toplumda barınmaz ve uzaklaşır, ya da intihar ederek ölür veya ölümlerle cezalandırılır. Örneğin *Acı Hayat* filminde erilin tahakkümüne girmeye Nermin intihar etmeye yönlendirilirken, *Kırk Hayatlar* filminde kendi arzuları peşinde koşan ve Doktor Ömer ile yasak aşk yaşayan Gülşen, bulunduğu ülkeyi terk etmek zorunda kalır.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadı İmgeleri* (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Aylin, N. (2015). Kadın Bedeni ve Toplumsal İzdüşümleri: Sosyolojik Bir Bakış. F. Z. Fidan ve D. Alptekin (Ed.), *Kadın Bedeni ve İstismarı*. İstanbul: Opsiyon Yayınları.

Biryıldız, E. (1993). Şoför Nebahat mı olalım, Küçük Hanımefendi mi?. *Marmara İletişim Fakültesi Dergisi*, 4, 5-18.

Bourdieu, P. (2001). *Masculine Domination*. California: Stanford University Press.

Dede, K. (2015). Erkek Doğmadık Diye Yurdumuza Küs müyüz? Halkevi Sahnelerinden Kadın Kesitleri. S. Coşar ve A. Özmen (Ed.), *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın* (1. Baskı). İstanbul. Remzi Kitabevi.

Giddens, A. (1999). *Toplumun Kuruluşu* (Çev. H. Özel). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Küntay, E. (2010). Bedene Şiddet –Özbenlik Değerlendirmeleri Toplumbilimsel Bir Analiz. Y. İnceoğlu ve A. Kar (Ed.), *Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özgüç, A. (1994). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* (1. Baskı). İstanbul: Antrakt Yayınları.

Öngören, M. T. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü* (1. Baskı). Ankara: Dayanışma Yayınları.

Özbudun, S. (2015). Dinler, İslam ve Kadın Bedeni. F. Z. Fidan ve D. Alptekin (Ed.), *Kadın Bedeni ve İstismarı*. İstanbul: Opsiyon Yayınları.

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının*

İdeolojisi ve Politikası (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990* (1. Baskı). İzmir: Altındağ Matbaacılık.

Tahincioğlu, A. N. Y. (2011). *Namusun Halleri* (1. Baskı). İstanbul: Positiga Yayınları.

Türk, H. B. (2008). Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek: Erkeklik Çalışmaları İçin Bir İmkân Olarak Pierre Bourdieu. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 112, 119-147.

Weeks, S. (2016). *Bir Kavramın Anatomisi Cinsellik* (Çev. İ. Güzel). İstanbul: Everest Yayınları.

arts

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi
Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2020, Issue/Sayı 3, February/Şubat