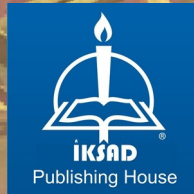


Çağdaş Sanatta Disiplinlerarası Yaklaşımlar 2:

EDİTÖR
Doç. Döndü Tülay ÖZKUL



Çağdaş Sanatta Disiplinlerarası Yaklaşımlar 2:

Estetik, Mekân, Beden ve Teknoloji

EDİTÖR

Doç. Döndü Tülay ÖZKUL

YAZARLAR

Dr. Öğr. Üyesi Atakan ASLAN

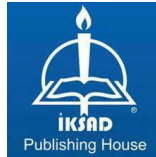
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Ceren SOLMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Nazif GÜR

Öğr. Gör. Feyza TÜREMEZ

Arş. Gör. Mustafa Yasin AYDOĞAN

Arş. Gör. Sündüz ADILAK



Copyright © 2025 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or
transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical
methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses
permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social
Researches Publications®

(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)

TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

Iksad Publications – 2025©

ISBN: 978-625-378-537-6

Cover Design: İbrahim KAYA

December / 2025

Ankara / Türkiye

Size: 16x24

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....1

BÖLÜM 1

**EUGENİO BARBA’NIN TİYATROSUNDA OYUNCU
DRAMATURJİSİ: ÜÇÜNCÜ TİYATRO VE POSTMODERN
SAHNE YAPISI**

Dr. Öğr. Üyesi Atakan ASLAN.....3

BÖLÜM 2

BASKI TEKNİKLERİNDE MALZEME; DOĞA İLE ORTAKLIK

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Ceren SOLMAZ.....21

BÖLÜM 3

**MODA TASARIMINDA MİMARİ ETKİLER: TARİHSEL
TEMELLER, ESTETİK YAKLAŞIMLAR VE İRİS VAN
HERPEN ÜZERİNE BİR ANALİZ**

Öğr. Gör. Feyza TÜREMEZ.....41

BÖLÜM 4

**KÜLTÜR KURAMLARI IŞIĞINDA GÜNCEL SANATTA
ANLAMIN İZİNİ SÜRMEK**

Dr. Öğr. Üyesi Nazif GÜR.....61

BÖLÜM 5

NOH TİYATROSUNDA GÖRSEL ESTETİK

Arş. Gör. Sündüz ADİLAK.....85

BÖLÜM 6

**İZLEYİCİ ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA TOPLUMSAL
MEKANLARIN YENİDEN İNŞASI**

Arş. Gör. Mustafa Yasin AYDOĞAN.....105

Önsöz

Sanatın çağdaş dönüşümü, geleneksel sınırları aşarak disiplinler arasında kurulan dinamik ve üretken diyaloglarla şekillenmektedir. *Çağdaş Sanatta Disiplinlerarası Yaklaşımlar II: Estetik, Mekân, Beden ve Teknoloji* adlı bu kitap, tam da bu diyalogun izini sürmeyi amaçlayan bir çaba olarak karşımıza çıkıyor. Bir önceki cildin açtığı yoldan ilerleyen bu çalışma, estetik, mekân, beden ve teknoloji kavramlarını merkeze alarak tiyatro, görsel sanatlar, moda tasarımı, baskı sanatları ve performans çalışmaları gibi farklı yaratıcı alanların nasıl iç içe geçtiğini ve birbirini nasıl beslediğini ortaya koyuyor.

Kitabın bu cildinde yer alan altı bölüm, her biri kendi alanında uzman akademisyenler tarafından kaleme alınmış olup, disiplinlerarası araştırmanın ne kadar zengin ve verimli bir zemine sahip olduğunu gözler önüne seriyor. Birinci bölüm, Dr. Öğr. Üyesi Atakan Aslan'ın kalemıyla, Eugenio Barba'nın "Üçüncü Tiyatro" anlayışını postmodern bağlamda inceliyor. Burada oyuncunun bedeni, salt bir temsil aracı olmaktan çıkarak anlamın kurucu öznesine ve mekânın kendisine dönüşüyor. İkinci bölümde Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Ceren Solmaz, baskı tekniklerini yeni materyalist bir bakışla ele alarak, doğal malzemelerle kurulan ortaklığın sanatsal üretimi nasıl dönüştürdüğünü tartışıyor. Üçüncü bölümde Öğr. Gör. Feyza Türemez, mimarlık ile moda tasarımı arasındaki tarihsel ve yapısal bağları irdelerken, Iris van Herpen'in eserleri üzerinden bu etkileşimin güncel bir laboratuvara nasıl dönüştüğünü gösteriyor. Dördüncü bölümde ise Dr. Öğr. Üyesi Nazif Gür, kültür kuramları ışığında güncel sanat eserlerini çözümleyerek, kültürün sanatta nasıl hem bir temsil hem de dönüştürücü bir eleştiri aracı haline geldiğini ortaya koyuyor.

Bu kitaba yeni eklenen iki bölüm, mekân ve beden temalarını tarihsel, kültürel ve teknolojik boyutlarıyla derinleştiriyor. Dr. Sündüz Adilak tarafından kaleme alınan "Noh Tiyatrosunda Görsel Estetik" başlıklı beşinci bölüm, geleneksel Japon tiyatrosu üzerinden maskenin, ışığın ve boşluğun bedensel ve algısal dönüşümünü inceliyor. Noh sahnesindeki yalınlık ve stilizasyon, mekânın nasıl bir projeksiyon ve anlam üretim alanına dönüştüğünü göstererek, beden-mekân ilişkisine dair geleneksel bir perspektif sunuyor. Altıncı bölümde Arş. Gör. Mustafa Yasin Aydoğan'ın "İzleyici Etkileşimi Bağlamında Toplumsal Mekânların Yeniden İnşası" başlıklı çalışması ise çağdaş sanat pratiklerinde mekânın izleyici katılımıyla nasıl dönüştüğünü ele alıyor. Minimalizmden yerleştirme sanatına, dijital mekânlardan sanal gerçekliğe

uzanan bu bölüm, mekânın fiziksel, toplumsal ve teknolojik boyutlarını bir arada değerlendiriyor.

Bu altı metin, farklı gibi görünen alanları bir araya getirirken aslında ortak bir sorgulamanın peşinden gidiyor: **Beden, mekân, malzeme ve teknoloji, çağdaş sanat pratiğinde nasıl yeni anlam katmanları yaratır?** Bu soru etrafında şekillenen kitap, sanatı yalnızca nesnel bir ürün olarak değil, sürekli devinen bir ilişkiler ağı, bir karşılaşma ve dönüşüm alanı olarak kavramsallaştırıyor. Tiyatro sahnesinden moda podyumuna, baskı atölyesinden galeri mekânına, geleneksel Japon tiyatrosundan dijital enstalasyonlara uzanan bu yolculuk, estetiğin, mekân algısının, beden ve teknolojinin nasıl sürekli yeniden tanımlandığını gösteriyor.

Çağdaş Sanatta Disiplinlerarası Yaklaşımlar II: Estetik, Mekân, Beden ve Teknoloji, sanat eğitimi alan öğrenciler, araştırmacılar ve sanatın farklı disiplinlerdeki yansımalarına ilgi duyan herkes için değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Her bölüm, sunduğu teorik çerçeve ve somut örneklerle, okuyucuyu hem derinlemesine bir analize hem de yeni sorular sormaya davet ediyor.

Bu kitabın ortaya çıkmasında emeği geçen tüm bölüm yazarlarına, yayın sürecine katkıda bulunan herkese ve sanatın disiplinlerarası doğasına olan inancını hiç yitirmeyen okurlara teşekkürü bir borç bilirim. Umuyorum ki bu çalışma, çağdaş sanatı anlama ve yorumlama çabalarına yeni bir soluk getirir ve disiplinler arasındaki sessiz diyalogu daha gür sesle duymamızı sağlar. Ayrıca bu eserin basılmasında emeği geçen İKSAD Genel Başkanı Sayın Dr. Mustafa Latif EMEK'e, Başdanışman ve Yayın Grubu Başkanı Sayın Sefa Salih BİLDİRİCİ'ye , Yayın Grubu Tasarımcısı Sayın İbrahim KAYA'ya bu eseri bilimsel literatüre kazandırdıkları için teşekkür ederiz.

EDİTÖR

Doç. Döndü Tülay ÖZKUL

BÖLÜM 1

EUGENİO BARBA’NIN TİYATROSUNDA OYUNCU DRAMATURJİSİ: ÜÇÜNCÜ TİYATRO VE POSTMODERN SAHNE YAPISI

Dr. Öğr. Üyesi Atakan ASLAN¹

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.18137695>

¹ Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi- Sahne Sanatlar Bölümü – Orcid: 0000-0003-0297-192X

Giriş

Bu çalışma, Eugenio Barba'nın Üçüncü Tiyatro anlayışını postmodern tiyatro bağlamında inceleyerek oyuncunun sahnede kurucu ve yaratıcı bir özneye dönüşümünü ele almaktadır. Barba'nın tiyatro yaklaşımı, geleneksel metin merkezli anlayışları sorgulamakta ve oyuncunun bedensel, kültürel ve sezgisel repertuarını merkeze alarak yeni bir dramaturji modeli önermektedir. Çalışmada Barba'nın eserleri, Odin Tiyatrosu prodüksiyonları ve oyunculuk eğitimine ilişkin pedagojik uygulamaları nitel çözümleme yöntemiyle değerlendirilmiştir. Performans örnekleri ışığında, çoklu dil kullanımı, ön-ifade (pre-expressivity), doğaçlama ve ritüel temelli yapıların Barba'nın tiyatrosunda nasıl işlediği ortaya konmuştur. Sonuçta, Barba'nın tiyatrosunun yalnızca alternatif tiyatro toplulukları için değil; aynı zamanda dijital çağın hibrit sahneleme anlayışları için de dönüştürücü bir potansiyele sahip olduğu savunulmaktadır.

Tiyatro sanatı, insanlık tarihi boyunca hem bireysel anlatımın hem de toplumsal belleğin taşıyıcısı olmuştur. Antik dönemden günümüze kadar gelen bu sanat dalı, çağlar boyunca sürekli dönüşerek yeni estetik biçimlere ve ifade araçlarına evrilmiştir (Carlson, 2014; Fischer-Lichte, 2008). Bu dönüşümün önemli bir kavşağında ise postmodern dönem yer almaktadır. Postmodern tiyatro, yalnızca biçimsel değil; aynı zamanda düşünsel olarak da geleneksel tiyatro anlayışını sorgulayan ve yeniden tanımlayan bir yapı arz eder (Lehmann, 2006; Lyotard, 1984). Bu sorgulamanın merkezinde yer alan figürlerden biri olan Eugenio Barba, yalnızca bir yönetmen değil; aynı zamanda çağdaş tiyatro kuramcısı ve tiyatro antropoloğudur (Barba, 1995).

Eugenio Barba, 1936 yılında İtalya'nın güneyindeki Brindisi kentinde doğmuştur. Gençlik yıllarında denizcilik eğitimi aldıktan sonra İtalya'dan ayrılarak Norveç'e göç etmiş ve burada Oslo Üniversitesi'nde Fransız edebiyatı, tarih ve dinler tarihi gibi disiplinlerde öğrenim görmüştür (Barba, 1995). Bu kültürel çeşitlilik, ileride tiyatro anlayışının temelini oluşturacak disiplinlerarası bakış açısının gelişmesine katkı sağlamıştır. 1961 yılında Polonya'ya giderek Jerzy Grotowski ile tanışması, onun tiyatroyla ilişkisini derinden etkilemiştir. Grotowski'nin "yoksul tiyatro" yaklaşımı, Barba'nın kendi kuramsal çerçevesini inşa ederken temel esin kaynaklarından biri olmuştur (Grotowski, 1968; Watson, 1993).

Barba, Grotowski ile çalıştığı dönemde yalnızca tiyatro pratiğine değil, aynı zamanda antropolojik yönelime de ilgi duymaya başlamıştır. 1963 yılında Hindistan'a gerçekleştirdiği seyahat, Kathakali gibi geleneksel Asya tiyatrolarına duyduğu hayranlığı derinleştirmiştir (Barba, 1995; Zarrilli, 1992). Bu deneyim, kültürlerarası oyunculuk tekniklerine duyduğu ilgiyi perçinlemiş ve oyuncu eğitiminde bedensel disiplinin kültürel farklılıklar üzerindeki izini sürmeye yöneltmiştir (Barba, 2003). Barba'nın bu dönemden itibaren tiyatroyu yalnızca sahne üstü bir sanat olarak değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi ve araştırma alanı olarak konumlandığı görülür (Watson, 1993; Fischer-Lichte, 2008).

1964 yılında Norveç'in Holstebro kentinde Odin Teatret'i kuran Barba, bu grupla birlikte tiyatroyu bir laboratuvar olarak kullanmaya başlamıştır. Odin Tiyatrosu, yalnızca sahneleme yapılan bir tiyatro topluluğu değil, aynı zamanda performans araştırmaları, oyuncu eğitimi, kültürlerarası etkileşim ve antropolojik gözlemlerin gerçekleştirildiği deneysel bir merkez hâline gelmiştir (Watson, 1993; Barba, 1995). Odin'in yapısı, merkeziyetçi hiyerarşilere değil; ortak yaratım sürecine dayalıdır. Barba, oyuncularla uzun soluklu fiziksel ve zihinsel çalışmalar yaparak her bireyin kendi içsel dramaturjisini keşfetmesine olanak tanımıştır (Zarrilli, 1995).

Eugenio Barba'nın kariyeri yalnızca sahneleme pratikleriyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda kuramsal alanda da önemli katkılar sunmuştur. *The Paper Canoe*, *On Directing and Dramaturgy* ve *A Dictionary of Theatre Anthropology* gibi eserleri, çağdaş tiyatro literatürünün temel başvuru kaynakları arasında yer alır (Barba, 1995; Barba, 2003; Barba & Savarese, 1991). Barba, Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nun (ISTA) kurucusudur ve bu çatı altında pek çok ülkede atölyeler, seminerler ve saha çalışmaları düzenlemiştir. Barba'nın çalışmaları, performansın yalnızca estetik değil, aynı zamanda kültürel, felsefi ve etik bir araştırma alanı olduğunu ortaya koyar (Fischer-Lichte, 2008; Watson, 1993).

Barba'nın düşünsel formasyonu yalnızca tiyatroyla sınırlı kalmamış; antropoloji, etnoloji ve ritüel çalışmaları gibi sosyal bilim alanlarından da beslenmiştir. Bu yönüyle Barba, tiyatro ile antropoloji arasında köprü kuran öncü figürlerden biri olarak değerlendirilir (Watson, 1993; Fischer-Lichte, 2008). Özellikle Augusto Boal ve Victor Turner gibi isimlerin etkisinde şekillenen tiyatro görüşü, performansın yalnızca sahnede değil, günlük yaşamın

içinde de anlam taşıyabileceğini öne sürer (Boal, 1979; Turner, 1982). Barba'ya göre tiyatro, izole bir sanat formu değil; toplumsal dönüşümün ve bireysel keşfin bir aracıdır (Barba, 1995; Schechner, 2006).

Barba'nın kuramı, sadece oyuncu merkezli sahne anlayışıyla değil, aynı zamanda alternatif bilgi üretim biçimleriyle de öne çıkar. Geleneksel akademik bilgiye karşı, bedensel hafıza, deneyimsel öğrenme ve sezgisel aktarım gibi kavramları savunur (Barba & Savarese, 1991; Zarrilli, 1995). Bu bağlamda Odin Tiyatrosu, Batı tiyatrosunun normatif kalıplarına alternatif oluşturan çokkültürlü bir bilgi üretim merkezi hâline gelmiştir. Bu yaklaşım, günümüz postdramatik tiyatro yapılarıyla da örtüşmektedir (Lehmann, 2006; Barba, 2003).

Eugenio Barba'nın Üçüncü Tiyatro anlayışı, yalnızca estetik ve pedagojik bir model değil; aynı zamanda etik bir duruş olarak da okunabilir. Kapitalist tiyatro yapılarının dışında, bağımsız ve sürdürülebilir bir tiyatro modeli öneren Barba, sanatı bir tür direniş alanına dönüştürür (Boal, 1979; Barba, 2003). Bu direniş, temsil biçimlerinden bütçeye, oyuncu eğitiminden sahne tasarımına kadar pek çok düzlemde kendini gösterir. Bu yönüyle Barba, tiyatroyu yalnızca sahneye değil, topluma müdahale eden bir güç olarak kurgular (Schechner, 2006).

Barba'nın tiyatroya olan ilgisi, 1960'lı yıllarda Grotowski ile tanışmasıyla başlamış ve bu ilişki onun kariyerinde belirleyici olmuştur. Barba, Grotowski'den öğrendiği 'yoksul tiyatro' anlayışını daha da ileri taşıyarak, farklı kültürel disiplinleri sentezleyen bir performans anlayışı geliştirmiştir (Grotowski, 1968; Watson, 1993). 1964 yılında Norveç'te kurduğu Odin Tiyatrosu, yalnızca bir tiyatro grubu değil; aynı zamanda oyuncu eğitimi, antropolojik araştırmalar ve kültürel etkileşimlerin merkezine dönmüştür (Barba, 1995; Barba, 2003). Barba'nın öncülüğünü yaptığı Üçüncü Tiyatro anlayışı, kurumsal olmayan, araştırmacı ve deneysel nitelikte bir sahne pratiğini temsil eder (Barba & Savarese, 1991).

Bu makale, Barba'nın Üçüncü Tiyatro anlayışını postmodern sahne yapıları bağlamında değerlendirerek, özellikle oyuncunun dramaturjik rolü üzerine yoğunlaşmayı amaçlamaktadır. Barba'nın sahneleme anlayışı, metnin önceliğini reddederken oyuncuyu anlamın taşıyıcısı ve üreticisi konumuna getirir (Schechner, 2006). Bu bağlamda oyuncunun bedeni, sesi, jestleri ve mekânla kurduğu ilişki, sahne üzerindeki temel anlatım unsurları olarak ön

plana çıkar (Fischer-Lichte, 2008). Makale kapsamında öncelikle postmodern tiyatro bağlamı kuramsal olarak ele alınacak, ardından Barba'nın tiyatro antropolojisine dayanan estetik ve pedagojik uygulamaları analiz edilecektir (Barba, 2003; Lehmann, 2006).

Sonuçta ortaya konulacak olan temel sav şudur: Postmodern dinamik sahne uzamında oyuncu yalnızca bir temsilci değil; aynı zamanda aktif bir yaratıcı, dramaturg ve araştırmacı olarak konumlanmakta, bu da tiyatro sanatında yeni estetik ve etik arayışları beraberinde getirmektedir (Schechner, 2006).

Postmodern tiyatro, yalnızca estetik bir dönüşüm değil; aynı zamanda tiyatronun epistemolojisini ve ontolojisini yeniden tanımlayan çok katmanlı bir yapıdır. Modernist tiyatronun temsil ve anlam üretimine dayalı yapısı, postmodern tiyatrodaki yerini çoğulculuğa, parçalanmış anlatılara ve izleyiciyle etkileşimli deneyimlere bırakmıştır (Lehmann, 2006). Jean-François Lyotard'ın "büyük anlatıların sonu" düşüncesi, postmodern tiyatronun kuramsal temel taşlarından biridir. Bu anlayış, sahnede tek bir mutlak gerçeklik yerine, birden fazla hakikatin aynı anda var olabileceği bir anlatı sistemini mümkün kılar (Lyotard, 1984).

Postmodern tiyatronun önemli özelliklerinden biri de biçimsel oyunlardır. Sahneleme sırasında zamanın ve mekânın kırılması, doğrusal olmayan anlatıların tercih edilmesi ve oyuncunun hem karakter hem de yorumcu rolünü üstlenmesi bu yapıya özgüdür (Lehmann, 2006). Bu tiyatro türünde gerçek ile kurgu arasındaki sınırlar belirsizleşir. Metnin kutsallığı sorgulanır; kimi zaman sahnede doğaçlamaya dayalı yapılandırmalar öne çıkar. Barba'nın tiyatrosu da bu çerçevede metinden çok, eylem ve bedensel ifade üzerinden anlam üretmeye yönelir (Barba, 1995; Barba, 2003).

Postmodern tiyatro, temsil ilişkisini de radikal biçimde dönüştürür. Geleneksel tiyatrodaki sahne, bir dış gerçekliği yansıtmak için kurulur; oysa postmodern sahne, kendi gerçekliğini kuran, simülasyonlarla çalışan, çoğu zaman izleyicinin yön bulmakta zorlandığı bir labirente dönüşür. Jean Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kavramları, bu noktada açıklayıcıdır (Baudrillard, 1994). Barba'nın sahnesinde de gerçeklik, oyuncunun bedensel deneyimi ve ritmik yapısıyla yeniden kurulur; doğrudan temsilden çok, çağrışımsal katmanlara odaklanılır (Schechner, 2006; Barba, 1995).

Postmodern tiyatrodaki metin, artık tek belirleyici unsur değildir. Oyun metni; görüntü, ses, ışık, beden dili ve boşlukla birlikte çoklu bir anlatım sisteminin sadece bir parçasıdır (Lehmann, 2006). Bu çoklu yapı, Roland Barthes'ın metni “ölü yazar”dan kurtaran anlayışıyla örtüşür (Barthes, 1977). Barba'nın çalışmaları da bu noktada metne bağlı kalmaksızın, kültürlerarası öğeleri sentezleyen ve oyuncunun bireysel bedensel hafızasını merkezileştiren bir tiyatro anlayışını temsil eder (Barba & Savarese, 1991; Zarrilli, 1995). Böylece oyuncu, yalnızca yazılı metnin taşıyıcısı değil, sahnede yeniden anlam inşa eden bir dramaturg olarak konumlanır.

Postmodern tiyatronun bir diğer ayırt edici özelliği, izleyici ile kurduğu ilişki biçimidir. Geleneksel tiyatrodaki izleyici çoğunlukla pasif bir konumda iken, postmodern yapılar izleyiciyi aktif katılımcı hâline getirir (Freshwater, 2009). Sahne ile salon arasındaki sınır bulanıklaşır; bazen izleyici doğrudan performansın parçası olur. Barba'nın sahnelemelerinde de bu yönelim dikkat çeker. Performanslar, izleyicinin duygusal, kültürel ve düşünsel belleğine hitap eden çok katmanlı bir etkileşim alanı yaratır (Barba, 2003).

Son olarak, postmodern tiyatrodaki disiplinler arasındaki sınırlar silikleşmiştir. Tiyatro; dans, müzik, video, mimarlık, antropoloji ve sosyoloji gibi alanlarla iç içe geçerek hibrit bir yapı kazanır (Lehmann, 2006). Eugenio Barba'nın tiyatrosu da bu bütünleşik yapı üzerinden okunabilir. Barba, tiyatroyu yalnızca bir sahne sanatı değil; aynı zamanda kültürel araştırma, bedensel hafıza çalışması ve yaşam pratiği olarak ele alır. Bu bakış açısı, onu yalnızca bir sahne yönetmeni değil; bir düşünür ve disiplinler arası araştırmacı konumuna taşır (Watson, 1993; Barba, 1995).

Kuramsal Arka Plan

Postmodern tiyatro, yalnızca estetik bir kırılma değil; aynı zamanda epistemolojik ve ontolojik bir dönüşümün sahne üzerindeki yansımasıdır. Modernizmin doğrusal anlatı yapıları, merkezî anlam arayışı ve metne dayalı yapısı yerini; parçalı yapı, çoğul anlamlar, metinlerarasılık, oyun ve belirsizliğe bırakmıştır (Lehmann, 2006). Jean-François Lyotard, “Büyük Anlatıların Sonu” kavramıyla bu çağın temel karakterini özetlerken; tiyatrodaki artık sabit anlam, tek tip oyunculuk ve metin merkezli yapıların yetersizliği açığa çıkmıştır (Lyotard, 1984; Fischer-Lichte, 2008).

Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı da postmodern tiyatronun sahne gerçekliğiyle ilişkisini yeniden tartışmaya açar. Barba'nın tiyatrosunda sahne, bir gerçekliği yansıtmak yerine kendi simgesel düzenini kurar. Bu düzende oyuncunun bedeni, metnin temsilcisinden çok, deneyimin öznesi hâline gelir (Barba, 1995; Schechner, 2006). Bu noktada performans, izleyicinin pasif alımlayıcılığından çıkarak, deneyimsel bir sürece evrilir. Erika Fischer-Lichte'nin performansın dönüştürücü doğasına yaptığı vurgu, tam da bu sahne yapısını tarif eder (Fischer-Lichte, 2008).

Barba'nın oyunculuk anlayışının arkasındaki felsefi temellerden biri, kültürlerarası etkileşime dayalı beden politikalarıdır. Farklı kültürlerin ritüellerinden ve hareket repertuarlarından beslenen bu yaklaşım, bedenin kültürel olarak şekillendiği ve anlam taşıdığı fikrine dayanır. Pierre Bourdieu'nün "habitus" kavramı, oyuncunun bedenini yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil, kültürel kodlarla donanmış tarihsel bir yapı olarak ele almayı sağlar (Bourdieu, 1977). Barba'nın oyuncularını, bu habitusu hem taşıyan hem de dönüştüren öznelerdir (Barba, 2003; Barba & Savarese, 1991).

Kuramsal çerçevede ayrıca Jacques Rancière'in "estetik rejim" kuramı da Barba'nın tiyatrosunu anlamada açıklayıcıdır. Rancière'e göre sanat, duyumsal olanın paylaşımı yoluyla politik olanı dönüştürme potansiyeline sahiptir (Rancière, 2004). Barba, estetik rejim içerisinde sanatı duyumsal olanın yeniden paylaşımı olarak ele alırken, oyuncunun bedensel mevcudiyetini izleyicinin algısını yeniden örgütleyen bir unsur olarak sahneye yerleştirir. Üçüncü Tiyatro, bu bağlamda sadece alternatif değil; aynı zamanda dönüştürücü bir estetik-politik tavidir (Barba, 1995; Boal, 1979).

Postmodern tiyatro, modernist anlatı yapılarının çözülmesi, doğrusal zaman kurgusunun parçalanması ve anlamın izafi hâle gelmesi gibi temalarla şekillenmiştir (Lehmann, 2006). Jean-François Lyotard, "Büyük Anlatıların Sonu" düşüncesiyle postmodern düşüncenin epistemolojik temelini atmış; bu çerçevede tiyatro da artık tek bir hakikat sunmak yerine çoğul anlamlara açık hale gelmiştir (Lyotard, 1984). Bu durum sahne pratiklerine doğrudan yansımış; oyun metni merkezli klasik yapıdan uzaklaşarak oyuncunun sahnede bizzat anlam kurucu bir figüre dönüşmesini mümkün kılmıştır. Erika Fischer-Lichte, performansın dönüştürücü gücünden söz ederken, tiyatronun estetik değil ontolojik bir deneyim sunduğunu savunur (Fischer-Lichte, 2008). Barba'nın tiyatrosu, bu dönüşümün en önemli örneklerinden biridir. Oyun

metni yerine doğaçlama, teknik ustalık yerine sezgisel keşif ön plana çıkar. Barba, Stanislavski ve Grotowski gibi ustaların pedagojik mirasını devralmakla birlikte, onları aşan bir yöntem önerir. Bu yöntem, “antropolojik tiyatro” adını verdiği sistemle farklı kültürlerin ritüellerinden, beden tekniklerinden ve geleneksel performans biçimlerinden beslenir (Barba, 1995; Barba & Savarese, 1991; Zarrilli, 1995).

Eugenio Barba'nın “Üçüncü Tiyatro” kavramı, yalnızca tiyatro estetiğine değil, aynı zamanda tiyatro üretiminin sosyo-politik yapısına da müdahale eden bir yaklaşımı ifade eder. Barba, tiyatro alanını üç kategoride tanımlar: Birinci Tiyatro, geleneksel, ticari ve kurumsal sahnelemeleri; İkinci Tiyatro, avangard ve deneysel sanat çevrelerini temsil ederken; Üçüncü Tiyatro ise bu iki yapıdan bağımsız olarak gelişen, çoğu zaman marjinalleştirilmiş, ancak yaratıcı gücü yüksek toplulukları içine alır. Bu yapı, ekonomik ve akademik destekten yoksun grupların, alternatif anlatı biçimleriyle varlık gösterdiği bağımsız bir tiyatro sahasıdır (Barba, 1995; Watson, 1993).

Üçüncü Tiyatro, merkezî yapılar ve piyasa odaklı üretim ilişkilerinden uzak durmayı amaçlayan bir eylemlilik hâlidir. Bu nedenle yalnızca bir estetik tercih değil; aynı zamanda etik, politik ve kültürel bir pozisyon alışı olarak da değerlendirilebilir (Boal, 1979; Watson, 1993). Barba için tiyatro bir “sığınak” değil, dönüşümün mümkün olduğu bir laboratuvarıdır. Bu bağlamda Üçüncü Tiyatro, yerel ritüellerle, kültürel mirasla ve bedensel hafızayla doğrudan ilişkilidir (Turner, 1982). Geleneksel oyunculuk eğitiminde öncelik verilen metinsel analiz, Barba'nın yaklaşımında bedensel disiplin ve sezgisel deneyime bırakır yerini (Barba, 1995; Zarrilli, 1995).

Barba'nın tiyatro antropolojisi, Üçüncü Tiyatro'nun temel kuramsal dayanaklarından biridir. Barba, farklı kültürlerdeki oyunculuk tekniklerini karşılaştırmalı olarak inceleyerek bir tür “evrensel oyuncu dramaturjisi” oluşturmayı amaçlamıştır (Barba, 2003). Bu bağlamda Hindistan'daki Kathakali, Japonya'daki Noh ve Bali'deki ritüel performanslar gibi doğulu tiyatro gelenekleri, Barba'nın tiyatro anlayışında önemli bir yere sahiptir (Barba & Savarese, 1991). Bu gelenekler, sadece egzotik öğeler olarak değil; bedenin eğitiminde, mekân kullanımında ve seyirciyle kurulan ilişkide birer epistemolojik referans olarak kullanılır (Zarrilli, 1992; Fischer-Lichte, 2008).

Barba, Üçüncü Tiyatro'yu bir kavram olmaktan çıkarıp bir pratikler bütünü hâline getirmiştir. Bu pratikler arasında oyuncunun gündelik fiziksel hazırlığı, enerji yönetimi, grup içi iletişim ve doğaçlamaya dayalı sahneleme süreçleri yer alır (Watson, 1993; Schechner, 2006). Barba'nın yönetmenliğinde gerçekleştirilen prodüksiyonlarda oyuncular, her gösterim öncesinde uzun süreli fiziksel ve zihinsel hazırlık süreçlerinden geçer. Bu süreç, oyuncunun yalnızca rolüne değil; kendi bedensel belleğine ve kültürel kimliğine dair farkındalık geliştirmesini sağlar. Bu yönüyle Üçüncü Tiyatro, oyuncuyu sadece bir yorumcu değil, bir araştırmacı olarak konumlandırır (Barba, 1995).

Son olarak, Üçüncü Tiyatro kavramı günümüzde yalnızca Barba'nın çalışmalarıyla sınırlı değildir. Bu kavram, özellikle gelişmekte olan ülkelerde, kurumsal destekten yoksun ama yaratıcı çözümler geliştiren tiyatro toplulukları tarafından sahiplenilmiştir. Türkiye'de, Hindistan'da, Afrika ülkelerinde ve Latin Amerika'da bu yaklaşımı benimseyen çok sayıda bağımsız grup, Üçüncü Tiyatro'nun kuramsal çerçevesini pratik düzlemde yeniden üretmektedir (Boal, 1979; Zarrilli, 1995). Barba'nın teorisi böylece yalnızca Avrupa-merkezli bir tiyatro anlayışının alternatifi değil, küresel ölçekte dayanışma ve üretim olanakları sunan bir sahneleme stratejisine dönüşmüştür (Barba, 1995).

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma geleneği çerçevesinde kurgulanmış betimleyici ve çözümleyici bir çalışmadır. Niteliksel araştırmalar, belirli bir fenomenin derinlemesine anlaşılmasını amaçlar ve sanatsal süreçlerin incelenmesinde sıkça başvurulan bir yöntemdir (Denzin & Lincoln, 2018). Barba'nın Üçüncü Tiyatro anlayışı, nicel ölçütlerle sınırlandırılmayacak kadar karmaşık, çok boyutlu ve bağlamsal bir yapı arz ettiğinden, çalışmanın kurgusu da nitel analize dayalı olarak şekillendirilmiştir (Barba, 1995; Fischer-Lichte, 2008).

Araştırma kapsamında kullanılan birincil veri kaynakları arasında Eugenio Barba'nın kaleme aldığı eserler (*The Paper Canoe*, *On Directing and Dramaturgy*, *A Dictionary of Theatre Anthropology*), Odin Tiyatrosu'na ait performans videoları, atölye notları, söyleşiler ve belgeseller yer almaktadır. İkincil kaynaklar ise tiyatro kuramcıları tarafından kaleme alınmış kitaplar, makaleler, tez çalışmaları ve performans incelemeleridir. Bu veriler içerik analizi yöntemiyle tematik olarak kodlanmış ve çözümlenmiştir (Barba, 1995; Zarrilli, 1995).

Kodlama sürecinde belirlenen ana kategoriler şunlardır:

- (1) Oyuncunun dramaturjik rolü,
- (2) Bedensel ifade teknikleri,
- (3) Doğaçlamanın kullanımı,
- (4) Kültürlerarası performans yapısı,
- (5) Tiyatronun ritüel yönü.

Her bir kategoriye ilişkin veriler ayrı ayrı incelenmiş, örnek performanslar bağlamında desteklenmiş ve kuramsal yaklaşımlarla ilişkilendirilmiştir (Schechner, 2006; Turner, 1982).

Ayrıca karşılaştırmalı kuramsal çözümlemeler de yöntemsel çerçeveye entegre edilmiştir. Barba'nın yaklaşımı; Stanislavski, Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner gibi tiyatro kuramcılarının modelleriyle karşılaştırılarak özgün yönleri tespit edilmiştir. Bu bağlamda çalışma, hem tarihsel hem karşılaştırmalı hem de bağlamsal analiz yöntemlerini bütüncül biçimde bir araya getiren çok katmanlı bir araştırma yapısı benimsemiştir (Barba, 1995; Schechner, 2006; Brook, 1968).

Bu araştırma, nitel araştırma geleneğine bağlı olarak tasarlanmış bir kuramsal incelemedir. Nitel araştırmalar, belirli bir olguya ilişkin anlam dünyasının derinlemesine anlaşılmasını hedefler ve bu bağlamda oyuncu dramaturjisi gibi sanatsal ve yoruma açık kavramların incelenmesinde sıklıkla tercih edilir (Stake, 1995). Bu çalışmada, Eugenio Barba'nın tiyatro anlayışı ve oyunculuk yaklaşımı, kavramsal çözümleme ve içerik analizi teknikleriyle değerlendirilmiştir. Barba'nın yazılı eserleri, söyleşileri, sahneleme uygulamaları, Odin Tiyatrosu performansları ve atölye kayıtları incelenmiş; bu metinlerde öne çıkan temalar, kavramlar ve yapılar kategorilere ayrılarak çözümlemeye tabi tutulmuştur (Barba, 2003; Barba & Savarese, 1991).

Ayrıca Fischer-Lichte, Turner, Brook, Schechner ve Grotowski gibi performans kuramcılarının metinleriyle karşılaştırmalı okumalar yapılarak, Barba'nın kuramının özgün yönleri ve kuramsal bağlamı ortaya konulmuştur. Çalışma boyunca disiplinlerarası bir bakış açısı benimsenmiş; tiyatro antropolojisi, kültürel çalışmalar ve performans estetiği gibi alanlardan da yararlanılmıştır (Fischer-Lichte, 2008; Schechner, 2006). Araştırma kapsamına giren metinlerin seçimi, kuramsal yoğunluk, uygulamaya yansımaya ve güncel etkiler dikkate alınarak yapılmıştır. Verilerin analizinde Barba'nın oyuncu eğitimi, doğaçlama pratikleri, sahne tasarımı ve bedensel performans stratejileri anahtar kategoriler olarak ele alınmıştır (Turner, 1982; Brook, 1968; Zarrilli, 1995).

Analiz ve Bulgular

Barba'nın sahne pratiğinde oyuncu, yalnızca bir karakteri canlandıran değil; aynı zamanda dramaturjik sürecin aktif katılımcısı ve düzenleyicisidir (Barba, 1995). Bu anlayışın sahneye yansımaları, oyuncunun fiziksel belleği, sezgisel refleksleri ve kültürel bedenselliği ile sahnede var oluşuna bağlıdır (Zarrilli, 1995). Özellikle Odin Tiyatrosu'nun uzun soluklu prodüksiyonlarında, oyuncuların performans süreçleri haftalarca süren fiziksel provalar, doğaçlama egzersizleri ve ritüelistik hareket çalışmalarıyla şekillenmektedir (Watson, 1993). The Gospel According to Oxyrhincus oyununda oyuncuların sahnede dilsel uyumdan ziyade bedensel ritme dayalı bir iletişim kurmaları, bu yaklaşımın tipik bir örneğidir (Barba, 1995).

Barba'nın sahnelemelerinde öne çıkan bir diğer unsur, mekânın yalnızca dekoratif bir arka plan değil; oyuncunun performansını etkileyen dinamik bir unsur olarak ele alınmasıdır (Schechner, 2006). Kaosmos oyununda, oyuncuların platformlar, halatlar ve yükseklik farkları ile oynayan sahne yapısına karşı geliştirdikleri fiziksel refleksler, performansın yalnızca oyuncu merkezli değil; sahne-mekân ilişkisinin ürününe dönüştüğünü göstermektedir (Barba, 2003). Bu tür yapılar, Barba'nın oyuncularının yalnızca ezber ve rejiiye dayalı değil, mekâna duyarlı ve bedensel olarak uyumlu bir performans üretmelerini zorunlu kılmaktadır.

Performanslarında çok dilli anlatımı sıklıkla kullanan Barba, dili yalnızca anlam iletme aracı değil, bir ses ve ritim unsuru olarak da işler. Judith oyununda Danca, İspanyolca, Lehçe ve Sanskritçe gibi dillerin birlikte kullanılması, sahnede anlamın yalnızca kelimelerle değil; beden, jest, tonlama ve ritmik yapı ile oluşturulduğunu gösterir (Barba, 1995; Fischer-Lichte, 2008). Bu çok katmanlı anlatım biçimi, izleyicide klasik anlam beklentisini kırmakta ve deneyime açık bir performans alanı oluşturmaktadır (Freshwater, 2009).

Barba'nın oyunculuk pedagojisinde önemli bir yer tutan "ön-ifade" (pre-expressivity) kavramı, oyuncunun teknik repertuarının sahnede yaratıcı bir şekilde kullanılmasına olanak tanır (Barba & Savarese, 1991). Odin Tiyatrosu oyuncularını sabah antrenmanlarında, bedenlerinin sınırlarını zorlayan hareket serileri uygulayarak hem disiplinlerini artırmakta hem de bedeninin sahnede anlam taşıyan bir aygıtı dönüşmesini sağlamaktadır (Zarrilli, 1995). Bu süreç yalnızca fiziksel bir hazırlık değil; aynı zamanda zihinsel ve sezgisel bir uyanıklık hâlidir.

Barba'nın oyunculara verdiği yaratıcı özgürlük, her oyuncunun kendi içsel dramaturjisini oluşturmaya imkân tanır. Mythos ve Ur-Hamlet gibi oyunlarda, oyuncuların bireysel olarak sahnede geliştirdikleri jest dizileri, karakterlerin içsel çatışmalarını sözsüz biçimde yansıtmakta; bu da Barba'nın tiyatrosunun söz merkezli değil, eylem merkezli olduğunu ortaya koymaktadır (Barba, 1995; Watson, 1993).

Eugenio Barba'nın tiyatro anlayışı, yalnızca estetik bir çerçeve değil, aynı zamanda etik ve pedagojik bir yaklaşımı da içinde barındırır (Fischer-Lichte, 2008). Oyun metninin sahnedeki egemenliğini sorgulayan Barba, oyuncunun bedeni ve sezgisel gücü üzerinden anlam kuran bir performans anlayışını savunur (Schechner, 2006). Odin Tiyatrosu'ndaki çalışmalarında oyuncular, klasik rollerin ötesinde, kendi içsel enerjilerinden ve fiziksel hafızalarından yola çıkarak performans üretirler. Bu yaklaşımda oyuncunun bedeni yalnızca bir gösterim aracı değil, aynı zamanda bir araştırma ve ifade alanıdır. Barba'ya göre, sahne üzerindeki her jest, bakış ve nefes, anlamın taşıyıcısıdır (Barba, 1995).

Barba'nın yönettiği *The Gospel According to Oxyrhincus* gibi prodüksiyonlarda, doğaçlama unsurlar ile bedenın uzamla kurduğu ilişki belirleyici olur. Oyuncular, sahnede önceden belirlenmiş bir aksiyonu takip etmektense, bedenın belleğinden gelen hareket kalıplarını, kişisel ritüelleri ve fiziksel yoğunlukları kullanarak anlam üretirler (Barba, 1995; Zarrilli, 1995). Bu yöntem, hem oyuncunun özgünlüğünü artırır hem de her performansın benzersiz olmasını sağlar. Bu bağlamda oyuncu, Barba'nın deyimiyle “kendine ait bir dramaturjiyi” sahneye taşır. Oyuncunun dramaturjisi, yalnızca bir metni yorumlamakla değil, sahneleme sürecinin kurucu bir parçası olmakla ilgilidir (Barba, 2003).

Barba'nın kuramında önemli yer tutan “ön-edim” (pre-expressivity) kavramı da bu noktada devreye girer. Oyuncunun, sahneye çıkmadan önceki fiziksel hazırlığı, yalnızca teknik değil, aynı zamanda spiritüel bir süreçtir (Barba & Savarese, 1991). Örneğın Odin Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen sabah antrenmanları, oyuncunun bedeniyle kurduğu derin bağın bir göstergesidir (Zarrilli, 1995). Bu çalışmalar sayesinde oyuncular, hem dayanıklılıklarını artırmakta hem de bedenın anlam üretme potansiyelini keşfetmektedir.

Odin Tiyatrosu'ndaki bir diğer dikkat çekici uygulama da çoklu dil kullanımına dayalı sahnelemelerdir. Mythos, Judith, Kaosmos gibi yapımlarda oyuncular, farklı dillerde konuşarak metinsel birliği bozar; izleyiciye yalnızca anlam değil, sesin tınısı, ritmi ve bedensel karşılığıyla da ulaşırlar (Barba, 1995). Bu tür sahnelemelerde beden, sesin tamamlayıcısı değil; doğrudan anlamın taşıyıcısı hâline gelir. Bu yönüyle Barba'nın tiyatrosu, metin-merkezli Batı tiyatrosuna radikal bir alternatif sunar (Lehmann, 2006).

Sonuç

Bu çalışma, Eugenio Barba'nın Üçüncü Tiyatro anlayışını ve oyuncu dramaturjisine getirdiği yenilikçi yaklaşımı postmodern tiyatro bağlamında incelemiştir. Barba'nın sahneleme ve eğitim pratiği, metnin merkezde olmadığı, oyuncunun fiziksel, kültürel ve sezgisel yetileriyle anlamı doğrudan ürettiği bir tiyatro modelini mümkün kılmıştır (Barba, 1995; Barba, 2003). Bu yaklaşım, yalnızca tiyatro pedagojisi açısından değil; aynı zamanda izleyiciyle kurulan estetik ve etik ilişki bakımından da dönüştürücü bir potansiyele sahiptir (Fischer-Lichte, 2008).

Oyuncu merkezli dramaturji anlayışı, klasik tiyatronun temsil ağırlıklı yapısını geride bırakırken, beden, mekân, ritmin ve çoklu anlatım biçimlerinin sahnede yeni bir dil kurmasını sağlamaktadır (Lehmann, 2006). Bu dil, izleyicinin yalnızca alımlayıcı değil; aynı zamanda duyumsayan, karşılayan ve sahneyle etkileşen bir öznelliğe sahip olduğunu varsayar. Bu da performansı bir sunum değil; bir "ortak deneyim" hâline getirir (Schechner, 2006). Barba'nın kuramı bu yönüyle yalnızca estetik değil; aynı zamanda etik bir tavır geliştirir. Oyuncu ile izleyici arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırır (Barba, 1995).

Barba'nın yöntemleri, özellikle alternatif tiyatro toplulukları için model teşkil etmekte; kaynakların sınırlı olduğu ancak yaratıcılığın yüksek olduğu bağlamlarda ilham verici bir işlev görmektedir. Türkiye'de özellikle 1990 sonrası bağımsız tiyatro hareketlerinde, fiziksel tiyatro, doğaçlama ve ritüel temelli sahneleme tekniklerine artan ilgi, Barba'nın etkisini dolaylı biçimde göstermektedir. Tiyatro Medresesi gibi merkezler, bu anlayışın hem teorik hem pratik uzantılarını sürdüren önemli örneklerdir (Watson, 1993; Boal, 1979).

Dijital çağın tiyatroya getirdiği dönüşümler, oyuncunun sahne üzerindeki varlığını da yeniden tanımlamaktadır. Hibrit performanslar, çevrim içi sahnelemeler ve dijitalleştirilmiş beden imgeleri, Barba'nın önceden öngördüğü "yeni anlatı rejimleri" ile doğrudan ilişkilidir (Lehmann, 2006; Barba, 2003). Bu bağlamda, oyuncunun dramaturjist kimliği, yalnızca sahne üzerinde değil; dijital platformlarda da yaratıcı süreçlerin merkezinde yer almaktadır.

Sonuç olarak, Barba'nın tiyatro anlayışı yalnızca bir sanat formunun değil; aynı zamanda insanın kendisiyle, bedeniyle ve toplumsal bağlamla kurduğu ilişkinin yeniden düşünülmesine olanak tanımaktadır (Fischer-Lichte, 2008; Turner, 1982). Bu yaklaşım, günümüzde yalnızca tiyatro eğitimi veren kurumlar için değil; aynı zamanda sanat eğitiminin bütünsel yapısında da dönüştürücü rol oynamaktadır.

Bu çalışma, Eugenio Barba'nın Üçüncü Tiyatro anlayışı çerçevesinde oyuncu dramaturjisinin postmodern tiyatro bağlamında nasıl dönüştüğünü ortaya koymuştur. Barba'nın yaklaşımı, oyuncuyu yalnızca sahne üzerinde bir karakteri canlandıran değil, aynı zamanda sahneleme sürecinin yaratıcı bir öznesi olarak görür (Barba & Savarese, 1991). Odin Tiyatrosu'nda uygulanan fiziksel disiplin, doğaçlamaya dayalı yapı, çok dilli anlatım biçimi ve ritüel

temelli performanslar, çağdaş sahne sanatlarında yeni ifade imkânlarının kapısını aralamıştır.

Postmodern tiyatronun parçalı, çok katmanlı ve disiplinlerarası yapısı, oyuncunun da çok yönlü bir yaratıcıya dönüşmesini gerekli kılmıştır (Lehmann, 2006). Barba'nın antropolojik tiyatro yaklaşımı, oyuncuyu yalnızca kültürel bir temsilci değil; aynı zamanda kültürlerarası bir araştırmacı hâline getirir (Schechner, 2006). Barba'nın pedagojik yöntemleri, sahne dışı süreçlerin ne kadar belirleyici olduğunu gösterirken, oyuncunun sahne üzerindeki varlığını da estetik, fiziksel ve felsefi düzlemlerde yeniden inşa etmektedir.

Sonuç olarak bu makale, Barba'nın oyuncu dramaturjisi anlayışının yalnızca alternatif tiyatro ortamları için değil, aynı zamanda ana akım tiyatro için de dönüştürücü bir potansiyele sahip olduğunu savunur. Bu yaklaşım, gelecekte tiyatro eğitiminde, disiplinlerarası performanslarda ve kültürlerarası anlatılarda etkisini sürdürmeye adaydır (Barba, 1995).

KAYNAKÇA

- Barba, E. (1995). *The paper canoe: A guide to theatre anthropology*. Routledge.
- Barba, E. (2003). *On directing and dramaturgy: Burning the house*. Routledge.
- Barba, E., & Savarese, N. (1991). *A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer*. Routledge.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.
- Boal, A. (1979). *The theatre of the oppressed* (C. A. & M. L. McBride, Trans.). Pluto Press.
- Brook, P. (1968). *The empty space*. Penguin Books.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2018). *The SAGE handbook of qualitative research* (5th ed.). SAGE Publications.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (S. I. Jain, Trans.). Routledge.
- Freshwater, H. (2009). *Theatre & audience*. Palgrave Macmillan.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a poor theatre*. Methuen.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.
- Liotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible* (G. Rockhill, Trans.). Continuum.
- Schechner, R. (2006). *Performance studies: An introduction* (2nd ed.). Routledge.
- Stake, R. E. (1995). *The art of case study research*. SAGE Publications.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. PAJ Publications.
- Watson, I. (1993). *Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Routledge.
- Zarrilli, P. B. (1992). *Having once died: The actor in Kathakali and Kutiyattam*. University of Hawaii Press.

Zarrilli, P. B. (1995). *Acting (re)considered: A theoretical and practical guide*.
Routledge.

BÖLÜM 2

BASKI TEKNİKLERİNDE MALZEME; DOĞA İLE ORTAKLIK

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Ceren SOLMAZ¹

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.18137722>

¹ Mardin Artuklu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Mardin, Türkiye.
cerensolmaz@artuklu.edu.tr, orcid id: 0000-0001-5407-8004

GİRİŞ

Baskı teknikleri, tarihsel olarak çoğaltma ve yayma teknikleri etrafında şekillenmiştir. Mağara duvarlarına yapılan ilk el izlerinden günümüz deneysel baskı pratiklerine uzanan süreçte, baskı teknikleri sadece estetik biçimler üretmemiş aynı zamanda doğal yüzeyler, bitkisel lifler, mineraller, su, güneş ışığı ve zaman gibi etkenler ile kurulan çok katmanlı faktörleri içinde barındırmıştır. Baskı teknikleri çoğu zaman teknik ilerleme ve araçsal ustalık üzerinden ele alınsa da bununla birlikte doğadan elde edilen malzemelerin dönüştürülmesi, yüzeylerin iz alma kapasitesinin gelişmesi ve ilerlemesini de içerir. Taş, ahşap, metal ve ipek gibi malzemeler, sadece sanatçının kullanacağı araçlar değil, fiziksel ve kimyasal özellikleriyle üretim sürecini yönlendiren bileşenler olarak sürece dahil olurlar. Bu durum, baskı sanatını insanın doğa üzerinde kurduğu hakimiyet alanından ziyade doğa ile birlikte işleyen üretim pratiği olarak düşünmeyi mümkün kılar.

Günümüz sanat pratikleri ve yeni materyalist düşünceyle birlikte, malzemenin anlam üreten ve sürece dahil olan bir fail olarak kavranması, baskı sanatlarında doğa ile kurulan ilişkinin yeniden değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda baskı, yalnızca görüntünün çoğaltılması değil doğa, malzeme ve insan arasında kurulan geçici, öngörülemeyen ve karşılıklı etkileşime dayalı bir üretim süreci olarak ele alınmaktadır. Baskı sürecinde kullanılan doğal malzemelerin yapısı, rastlantısallıkları ve dönüşümleri sanatçının alanını sınırlarken, doğanın bu yapısı çoğul anlamlara imkan tanıyan ortaklık ilişkisi kurmayı sağlar.

Bu bölüm, baskı tekniklerini doğa ile kurulan bu ortaklık perspektifinden ele alarak teknik gelişim anlatılarını insan-doğa-malzeme üçgeninde yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Baskı tekniklerinde üretim, tek yönlü biçim verme süreci olmaktan çıkarak, sanatçı niyeti, malzemenin doğası ve çevresel koşulların birlikte belirlediği ilişkisel bir süreç olarak ele alınacaktır. Böylece baskı teknikleri, güncel sanat pratikleri bağlamında, doğa ile birlikte düşünen ve üreten bir alan olarak yeniden konumlandırılacaktır.

Baskının Tekniklerinin Gelişimi

İnsan yaşamının tarihi üzerine yapılan araştırmalarda genellikle görsellik ve iz bırakılan alan üzerinden okumalar yapılmıştır. Bırakılan izler, insanın algı biçimi, olay örgülerini ve kaydetme biçimlerinden biri olarak önceki

dönemlerden itibaren üretim alanları arasında yer almıştır. Mağara duvarlarına yapılan çizimler, ritüeller, avlanma hareketleri o döneme dair kolektif hafızanın görsel olarak aktarılma biçimine yer verir. Bu görsel üretimler, insanın doğayla kurduğu fiziksel ve düşünsel temasın ilk kayıtları olarak değerlendirilebilir. Baskı tekniği ise, bu temasın en eski ifade biçimlerinden biri olarak yüzeyler arasında iz aktarımı yoluyla günümüze kadar ulaşmasını sağlayan bir yöntemdir. Bu pratiğin ortaya çıkışı mağara duvarlarına bırakılan el negatifleri, bitki görselleri, kil ve kömür pigmentleri ile üretilmiş yüzey aktarımları gibi örneklerle dayanır. Bu en ilkel yöntemlerde kullanılan malzemeler, baskı tekniklerinin doğaya dayalı bir aktarım mantığının bulunduğunu gösterir. Baskı tekniklerinin ilk örnekleri sayılabilecek bu örnekler, aslında iki yüzeyin karşılaşması sonucu ortaya çıkan basit ve etkili eylemdir. Bir yüzeyin ya da malzemenin dokusunun diğer yüzeye aktarılması sonucu izler hem malzemenin fiziksel özelliğine hem de doğanın koşullarına dair bilgiler verir. Baskı teknikleri bu yönüyle, insanın doğayla kurduğu temasın hem maddesel hem de fikirselle boyutlarını görünür kılan en erken üretim biçimlerinden biridir. Yüzeyler arasında gerçekleşen bu aktarım, baskının temel ilkesini oluşturur ve farklı doğal malzemelerle çeşitlenerek gelişmiştir.

Baskı tekniklerinin gelişimi, kağıdın icadı ile belirginlik kazanmıştır. 9. yüzyılda Çin’de ortaya çıkan ahşap baskı örnekleri, doğrudan ağacın özelliklerine dayanan ilk baskı uygulamaları olarak kabul edilmiştir. Erken dönemlerde gelişen bu çoğaltım tekniği bilginin aktarılmasında önemli rol üstlenmiştir. Doğanın sunduğu imkanlar aracılığıyla baskı teknikleri biçimlenmiştir. 14. yüzyıla gelindiğinde Avrupa’da ağaç baskı tekniği ile üretilmiş kitap resimleri yaygınlaşmış, böylece baskı tekniklerinin üretim pratiği olarak görülmesinde etkili olmuştur. Baskı teknikleri sanat alanında ifade aracı olarak kabul görmesi ise 16. yüzyılda, Rönesans döneminde gerçekleşmiştir. Dönemin sanatçıları, ayrıntı ve incelik arayışlarını karşılayacak yeni yüzey ve malzeme arayışına yönelmişlerdir. Bu süreçte ağacın yerini doğada bulunan bakır ve metal yüzeyler yer almaya başlamıştır. Bunun sonucunda gravür tekniği ortaya çıkmıştır. (IMOĞA, 2004)

Gravür tekniğinin geçmişi süs eşyası ya da değerli maden yüzeylerdeki desenleri aktarmak için üretilen metal oymaların uzantısıdır. Metal üzerindeki çizginin netliği ve metal yüzeyin sunduğu imkanlar zamanla sanatçıların da

ilgisini çekmiştir. Alman gravürleri üzerine yapılan değerlendirmelerde, en eski örneklerden birinin 1446'ya tarihlenen ve "1446 Yılı'nın Ustası" olarak anılan anonim bir sanatçıyla ilişkilendirilen bir "Çile" sahnesi olduğu belirtilmiştir. Aynı dönemde Usta E.S. çizgileri ve tarama tercihleriyle teknik bir çeşitlilik ortaya koymuştur, özellikle oyun kartı üretimi ve panayıralarda dolaşıma giren popüler imgeler aracılığıyla gravür ile uğraşanlar için önemli bir geçim alanı yaratmıştır. (Ross, Romano ve Ross, 1990, s. 65-66). Küçük boyutlu, taşınabilir ve çoğaltılabilir baskılar geniş bir izleyici kitlesine ulaşarak gravürü bir kitle iletişim aracı haline getirmiştir. Bu süreçte baskı tekniği, estetik bir değer değil üretim hızını, baskı sayısını ve dolaşımı belirleyen bir unsur olarak önem kazanmıştır. Böylece gravür, hem sanatsal ifade olanaklarını geliştiren hem de ekonomik bir üretim modeli sunan bir alan haline gelmiştir. Başlangıçta daha çok pratik gereksinimlere yanıt vermek amacıyla üretilen baskı resimler, zamanla bakır oyma, asitli oyma, aquatint ve mezzotint gibi farklı intaglio tekniklerinin geliştirilmesine zemin hazırlamıştır.

Taş baskı (litografi) tekniği de bu ortaklık anlayışının erken örneklerinden biridir. Litografi 1798 yılında Alman Alois Senefelder tarafından, kireçtaşının yağ ve suyu birbirinden ayıran kimyasal özelliklerinin keşfedilmesiyle geliştirilmiştir. Senefelder, ilk olarak bakır levhalar üzerine ters yazı denemeleri yapmış ancak hata düzeltme konusunda teknik zorluklar nedeniyle bu yöntemden verim alamamıştır. Asitlere dayanıklı bir kaplama bulma arayışı, onu farklı reçine, mum ve kimyasal karışımlar denemeye yöneltmiştir. Sahip olduğu temel kimya bilgisi, farklı denemeler yapmasına olanak sağlamış, tesadüfen dikkatinin kireçtaşına yönelmesiyle, taş yüzeyinde yazının daha net ve belirgin biçimde oluştuğunu fark etmiştir. Taşın cilalanması ve mürekkebin yüzeyden silinebilirliği üzerine yaptığı deneyler, litografinin temellerinin oluşmasını sağlamıştır. (Senefelder, 1977, s.4-7). Taş baskı tekniğinde de kullanılan taş veya kireçtaşı, endüstriyel olarak üretilmiş ya da sanatsal amaçla özel olarak tasarlanmış bir malzeme değil, doğada var olan, gündelik ve sıradan bir nesnedir. Taşın sıradanlığı, baskı sürecinde dönüştürülen bir ham madde olmaktan ziyade, üretimin yönünü tayin eden etkin bir yüzey olarak konumlanmasını sağlamıştır. Bu teknikte taş yüzeyler uygun olduklarında ve baskı süreci doğru yönetildiğinde, bozulma olmadan çok sayıda baskı alınmasına olanak tanımıştır. Litografik taşlar, tekrar tekrar kullanılabilir. (Griffiths,1981, s.104-105) Bu özellik taşı dönüşüme açık bir

malzeme olarak konumlandırmıştır. Aynı zamanda taş baskı tekniği modern matbaanın atası olarak kabul edilmiştir.

Doğada yer alan malzemeleri üretim sürecinde araç olarak kullanan baskı tekniklerinden biri de serigrafidir. Serigrafi tekniğinin başlangıcı, Japonya’da M.S. 6. yüzyıldan, Çin’de ise yaklaşık M.S. 10. yüzyıldan itibaren dini imgelerin şablon yoluyla çoğaltılmasında kullanılan uygulamalara dayanmaktadır. Çin’de şablon baskı, hayvansal kökenli ve organik bir malzeme olan ipek kumaşlar üzerinde uygulanmıştır. Japon sanatçılar ise ince ve karmaşık ayrıntılar elde edebilmek amacıyla, suya dayanıklı kağıtlardan oluşan çift katmanlı şablonlar geliştirerek doğal liflerin ve yüzeylerin üretim sürecindeki belirleyici rolünü öne çıkarmıştır. Bu şablonlar, ipek iplik ya da insan saçıyla desteklenerek yüzeyin bütünlüğü korunmuş, ortaya çıkan ağ benzeri yapı, ilerleyen dönemlerde ipek kumaşın baskı yüzeyi olarak kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Şablon baskı, bu süreçte yalnızca tekstilde değil, görsel imgeler gibi sanatsal üretimlerde de kullanılarak serigrafinin teknik ve kavramsal altyapısını oluşturmuştur (Ross, Romano ve Ross, 1990, s.143-144). 1907 yılında İngiltere’nin Manchester kentinde, ipekle gerilmiş ahşap bir çerçeve üzerine yerleştirilen ve elle hazırlanan şablonlar aracılığıyla gerçekleştirilen bir baskı yöntemi için patent alınmıştır. Bu yöntemde, şablonla kapatılan alanlar mürekkebin geçişini engellerken, açıkta kalan ipek dokudan mürekkep geçer alttaki yüzeye aktararak görüntü elde edilmesi sağlanmıştır.i. Sabit şablonlu bu sistem, ağ yüzeyinde ayrıntılı desenlerin üretimine olanak tanımış ve zamanla “serigrafi” ya da “elek baskı” adıyla anılmaya başlamıştır. Bu yenilik, serigrafinin üretim hızını artırmış ve tekniğin çok farklı yüzeylere, çok sayıda renkle baskı yapabilen, ticari yöntem olarak yaygınlaşmasını sağlamıştır. Serigrafiyle üretilen görseller genellikle düz ve opak renk alanlarına dayanan sadeleştirilmiş formlarla tanımlanmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında poster sanatında görülen parlak ve doygun renk yüzeyleri bu tekniğin ayırt edici özellikleri arasında yer almıştır (Adam ve Robertson, 2003, s.7).

Güneş ışığı sayesinde ışığa duyarlı kimyasalların dönüşüme uğraması, Siyanotip (Cyanotype) baskı tekniğinde Prusya mavisi olarak adlandırılan mavi tonun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sir John Herschel, 1840’lı yılların başında yürüttüğü fotokimyasal deneyler sırasında, potasyum ferrisiyanür ile demir tuzlarının ışık etkisiyle renk değiştirdiğini gözlemlemiş; bu süreç siyanotipin ortaya çıkışını hazırlamıştır. Herschel’in yöntemi başlangıçta

bitkiler, yosunlar ve çeşitli doğal formların kayıt altına alınmasında kullanılmış, böylece siyanotip baskı bilimsel görselleştirme ve belgeleme alanında işlevsel bir araç olarak kabul görmüştür (Ware, 1998, s. 371). Bu özelliği ile fotoğraf baskı yöntemleri arasında kullanılmıştır. Güneş ışığının üretimde belirleyici rol üstlenmesi, doğanın fiziksel ve hava koşullarının izin verdiği ölçüde gerçekleştiğini göstermektedir.

Baskı tekniklerinin gelişiminin, teknik ilerlemeden çok, insanın doğada var olan nesneler veya koşullarla kurduğu ilişki üzerinden şekillendiği görülür. Ağaç baskıda ağacın lifsel yapısı, litografide taşın mineral ve kimyasal özellikleri, gravürün metalin veya bakırın sert zemini ve asit ile etkileşimi, serigrafide ipeğin gözenekli yapısı, siyanotipte güneş ışığının belirleyici rolü, baskı tekniklerinin her birinde doğanın üretimin belirli noktalarında vazgeçilemez olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Bu tekniklerde kullanılan malzemeler, görüntünün oluşumunu yönlendiren, sınırlayan ve oluşturan etkin yapılar haline gelir. Baskı süreci, bu yönüyle sanatçının kontrolünde dayalı bir üretim anlayışından ziyade, malzemenin çevresel ve fiziksel koşullarıyla kurulan iş birliğine dayanır. Dolayısıyla baskı tekniklerinde kullanılan doğal bileşen araçlar, üretimin ortağı olarak kabul edilen ilişkisel pratik olarak değerlendirilebilir.

Baskı Tekniklerinde Doğa ile Kurulan İlişkisel Üretim

Ağaç baskı, baskı tekniklerinin tarihsel olarak en erken örneklerinden olup matbaanın gelişmesine zemin hazırlayan temel üretim biçimleri arasında yer alır. Süreç içerisinde sadece çoğaltım aracı değil, sanat alanında ifade alanı olarak da önem kazanmıştır. Ağaç baskı, bir görselin düz bir ahşap üzerine aktarılmasının ardından, baskıya dahil edilmeyecek alanların oyma araçlarıyla yüzeyden çıkarılmasıdır. Bu işlem sonucunda kabartma halinde kalan bölümler boya ile kaplanarak kumaş, kağıt gibi yüzeylere aktarılır. Böylece ağaç baskı, ahşap yüzeyin fiziksel yapısından yararlanılarak görüntünün çoğaltılmasını sağlayan bir baskı tekniği olarak tanımlanır. Ağaç baskının doğal ve dokusal yapısı, malzemenin kendine özgü lifli yapısından kaynaklanır. Bu durum, çalışma sürecinde sanatçının ağacın yapısına bağlı olarak edindiği deneyimin özgün sonuçlara dönüşmesine olanak tanır. Ağacın yüzeyinde öngörülemeyen dokuların ortaya çıkması, baskı sürecinde rastlantısallık boyutunu dahil eder. (Kıran,2010, s.30). Ağaç baskı tekniğinde çoğunlukla armut, akça ağaç veya

kayın gibi lif yapısı yumuşak ağaçlar kullanılır. Genellikle birkaç santimetre kalınlığında ve ağacın damar yönüne paralel biçimde kesilerek kullanıma hazırlanır. Yüzeyin düzgün yapısı, baskı kalitesini etkilediğinden, çalışmaya başlamadan önce deformasyon riskini azaltmak amacıyla belirli bir süre kurutulur. (Griffiths,1981, s.13)

Ağaç baskının bir diğer önemli özelliği, uygulanabilirliğinin görece kolay ve erişilebilir olmasıdır. Düz bir tahta yüzey, birkaç oyma aracı, boya ve kağıt yardımıyla baskı gerçekleştirilebilir. Düşük maliyetli malzemelerle her ortamda üretime imkan tanıyarak, bu tekniği atölye dışı uygulamalara da açık hale getirir.



Görsel 1: Ağaç Baskı Tekniği İçin Kullanılacak Malzemeler

Ağaç baskı, uygulama biçimine göre yüksek baskı ve çukur baskı olarak iki ana grupta ele alınır. Yüksek baskıda, oyulmamış yüzeyler boyanarak baskı alınırken, çukur baskıda oyulan alanlar boyayı tutar ve yüzey temizlenerek presle baskı gerçekleştirilir. Dikey damar yapısına sahip tahtalar oyma açısından daha elverişli olurken, yatay kesitli sert yüzeylerde çalışma daha zorlayıcıdır. Bu durum, Jane Bennett'in “canlı madde” (vibrant matter) kavramıyla ilişkilendirilebilir. Bennett’e göre (2024) maddeler yalnızca biçim verilen pasif nesneler değil, kendi davranış biçimlerine ve eyleme kapasitelerine sahip varlıklardır. Ağaç baskıda ahşap yüzeyin oyma sırasında gösterdiği direnç, çizginin yönünü belirlemesi ya da beklenmedik dokusal izler üretmesi, ağacın üretim sürecine aktif olarak katıldığını gösterir. Üretim süreci,

ağacın yalnızca bir zemin olarak değil, sınırları, maddesel yapısı ve kimyasal özellikleriyle bir varlık olarak kabul edilmesiyle gerçekleşir.

Bu yaklaşım hem geleneksel hem de çağdaş ahşap baskı tekniklerini kullanan sanatçıların pratiklerinde belirginleşir. Albrecht Dürer’in ahşap baskılarında çizgisel yoğunluk ve yön duygusu, ağacın yüzey özellikleriyle kurulan ilişkinin sonucudur.



Görsel 2: Käthe Kollwitz, “Anneler”, 1921-1922, Japon Kâğıdı Üzerine Ağaç Baskı, 55x70 cm

20. yüzyılda ise HAP Grieshaber, Matisse ve Käthe Kollwitz gibi sanatçılar, ahşap baskının bazen yumuşak bazen de dirençli ve dokusal yapısını bilinçli olarak görünür kılarak malzemenin etkinliğini vurgulamışlardır. Bu sanatçılar için ahşap, çizginin sertleşmesine, formun yalınlaşmasına ve anlatımın doğrudanlaşmasına neden olan belirleyici bir unsurdur. Güncel baskı pratiğinde de ahşapla çalışan sanatçılar, ağacın doğal kusurlarını, lif izlerini ve rastlantısal yüzey etkilerini baskının anlatısal bileşenleri haline getirerek, insan-malzeme ortaklığını görünür kılan üretimler gerçekleştirmektedir.

1798 yılında Almanya’da geliştirilen litografi ise, çukur ve yüksek baskı yöntemlerinden ayrılarak, baskıresimde önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Bu yöntemler doğal taşların yüzeyine yağlı bir boya ya da çizim aracılığıyla baskı almak mümkün hale gelmiştir. “Litografi” kavramı da buradan gelmiştir ve, “taşın üzerine çizim” anlamındadır. Yüzey su ile

nemlendirilerek, su, yağlı çizim yapılan alanlardan itildiği için sadece çizim dışındaki alanlarda tutunur. Daha sonra yağlı bir boya veya matbaa mürekkebi, merdane aracılığıyla taşın yüzeyine aktarılır. Su ile kaplı alan boyayı kabul etmez, boya yalnızca yağlı çizim yapılan alanda kalır. Boyalı alan, taş yüzeyin üzerine yerleştirilen kağıdın pres yardımıyla sıkıştırılması sonucu kâğıda aktarılır. Litografi baskı tekniğinin sağlıklı biçimde gerçekleştirilebilmesi için yüzeyin belirli maddesel ve kimyasal nitelikleri taşıması gerekir. İstenilen nitelikleri taşıyan malzeme Bavyera'daki Solnhofen bölgesinden çıkarılan kireçtaşıdır.+ (Griffiths,1981, s.101). Taşın uzun süreli kullanıma uygun olması, sürdürülebilir üretim anlayışını destekleyerek, malzemenin yeniden işlenip defalarca kullanılmasını sağlar.

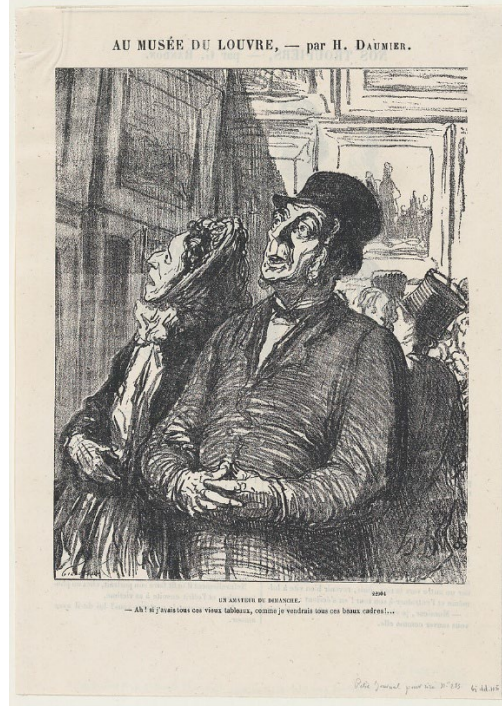


Görsel 3: Taş Baskı (Litografi), Merdane ile Taşa Boya Aktarılması

Litografide taş seçimi, yalnızca teknik bir tercih değil baskının başarısını doğrudan belirleyen maddesel bir koşuldur. Bu nedenle litografiye en elverişli taşın hangi fiziksel özellikleri taşıması gerektiği ayrıntılı biçimde tarif edilir (Berri,1872, s.26). Çünkü taşın kırılma yapısı, yüzey homojenliği ve mineral bileşimi, çizimin yüzeye tutunmasından, su-yağ dengesinin kurulmasına ve baskının ton zenginliğine kadar pek çok aşamada belirleyici rol oynar.

Litografide malzemenin “etkenleşmesi” fikri, sanatçıların bu tekniği tercih etme gerekçelerinde ve taşla kurdukları pratik ilişkide somut biçimde görünür olur. Çünkü litografi, çizimin bir aracı olmanın ötesinde taşın yüzeyine ve taşın verdiği tepkilere göre şekillenen bir üretim biçimidir. Tebeşirin

dağılımı, taşın greni, su-mürekkep dengesi, sanatçının biçim kararlarını sürekli olarak yeniden ayarlamasını gerektirir.



Görsel 4: Honoré Daumier, 4 Şubat 1865'te Le Charivari Dergisinde Yayımlanan “Pazar Günü Sanatseveri” Yorumu, Gazete Kâğıdı Üzerine Litografi, Dört Aşamadan Üçüncüsü, 28,8 × 20,4 cm

19.yüzyılda litografi, hız, doğrudan aktarım ve taşın ton farklılığı üretmesi sayesinde resimde geniş bir alan yaratmıştır. Honore Daumier, taşın sunduğu çoğaltılabilirlik ile kamusal alana yayılan bir görsel dil yaratmıştır. Benzer biçimde Toulouse-Lautrec'in afiş litografileri, taşın greni ve ton yaratması aslında taşın yüzey karakterini bir “etki üreticisi” olarak kullanmıştır. Sanatçı, malzemeyi yalnızca kontrol eden değil, malzemenin rastlantı paylarını da tasarımın bir parçası haline getiren bir tutum geliştirir. Bu ilişkisellik modern ve çağdaş baskıda da sürer. Picasso'nun litografiye yönelmesi tekniğin çizimle kurduğu yakınlıktan olduğu kadar taşın her prova baskıda farklılaşabilen tepkilerinden doğan araştırma alanından da beslenmesi sağlaması olmuştur. Görüntü tek hamlede “tamamlanan” bir şey değil taşın verdiği sonuçlara göre yeniden kurulan bir süreçtir.

Gravür tekniğinin yapılmaya başlaması ile metal yüzeyinin sunduğu direnç ve hassasiyet baskı resminin dilini değiştirmiştir. Bu değişim, teknik bir ilerlemeye değil, aynı zamanda sanatın doğayla kurduğu ilişkinin yeniden tanımlanmasına da işaret eder. Ağaç, bakır ve metal gibi doğal malzemeler, baskı süresinde öylesine bir malzeme olmaktan çıkarak, üretimin yönünü belirleyen etkin unsur haline gelmiştir. Sanatçı, malzemelerin fiziksel ve kimyasal özellikleriyle doğrudan ilişki kurarak üretir. Ortaya çıkan görsel, insan müdahalesi ile doğanın sunduğu koşulun ortaklaşa sonucudur. Bu bağlamda, baskı tekniklerinde kullanılan ve doğada var olan malzemeler, üretim sürecine dahil olan etkin ortaklar olarak konumlandırılabilir.



Görsel 5: Gravür Baskı Tekniği, Çizimin İğne Uçlu Bir Aletle Yapımı

Gravür baskı alanında çalışan sanatçılar, metali yalnızca teknik bir araç olarak kullanmakla kalmamış, onu doğaya ait maddesel bir varlık olarak üretim sürecine etkin biçimde dahil ederek, bu yaklaşımı ürettikleri çalışmalarda açıkça görünür olmasını sağlamışlardır. Martin Schongauer'ın bakır levhalarında görülen sık ve düzenli çapraz taramalar, metalin yüzey direncine duyarlı bir çizgi disiplini gerektirmiştir. Çizginin yönü, bakırın sertliğiyle kurulan fiziksel temas sonucu belirlenir. Albrecht Dürer'in gravürlerinde ise metal, çizimin karşısında sanatçıyı yavaşlamaya, planlamaya ve yüzeyle

müzakere etmeye zorlayan bir unsur haline gelmiştir. Rembrandt’ın asitli oyma ve kuru kazıma denemelerinde bu ilişki daha da belirginleşir. Rembrandt, metal yüzeyi sabit bir form olarak değil sürekli değiştirilebilir bir alan olarak ele almıştır. Kazıma, parlatma, çizgi silme ve yeniden oyma gibi müdahalelerle bakırı dönüştürmüştür.



Görsel 6: Albrecht Dürer, “Şövalye, Ölüm ve Şeytan”, 1513, Gravür, 25 x 19,6 cm

Serigrafi tekniğinde kullanılan malzemeler, biyolojik ve ekolojik boyutlarını da görünür kılar. İpek, ipekböceğinin biyolojik evresindeki üretim sürecine dayanan doğal bir liftir. Elde edilmesi, insan müdahalesi ile ipekböceğinin ortaklaşa yürüttüğü bir süreci içerir. Yüzeyin emiciliği baskının nihai görünümünü belirleyen temel unsurlar arasında yer alır. İpek dokular, su bazlı pigmentler ve organik bağlayıcılar, üretim sırasında kendi fiziksel sınırlarını ortaya koyarak görüntünün oluşumuna doğrudan etki eder. Bu yönüyle ipek kumaşı, serigrafi baskı tekniklerinde yalnızca bir taşıyıcı yüzey değil, doğayla kurulan iş birliğidir.

İpeğin lifsel yapısı serigrafide baskının karakterini doğrudan etkiler. Mürekkebin ipek dokudan geçişi yalnızca şablonun açıklığına değil, liflerin gerilim durumuna, dokunun yaşına ve nem gibi çevresel koşullara da bağlıdır. Bu durum, baskının tam anlamıyla standartlaştırılmasını zorlaştırmıştır. Her

baskı ipeğin o anki maddesel durumuna göre küçük farklılıklar üretir. Böylece serigrafi tekrar edilebilir bir teknik olmasına rağmen, doğanın değişkenliğiyle sürekli yeniden şekillenen bir üretim alanına dönüşür.



Görsel 7: İpek Baskı (Serigrafi) Tekniğinde Boyanın İpek Ağ Yüzeyinden Geçerek Alt Yüze Aktarılması

Serigrafi günümüzde endüstriyel çağla özdeşleştirilmesine rağmen, üretimin merkezinde biyolojik kökenli bir malzemeyi barındırır. Andy Warhol'un serigrafi üretimi genellikle endüstriyel çoğaltma ve seri üretim kavramları üzerinden değerlendirilse de, çalışmaların maddesel altyapısı doğaya dayalı bir malzemeyle kurulan zorunlu bir ilişkiyi barındırır. İpek ağ, her baskıda aynı sonucu vermeyen, gerilim, boya yoğunluğu ve yüzey koşullarına göre farklı tepkiler üreten bir yapıdadır. Warhol'un serigrafilerinde görülen silinmeler, kaymalar ve lekeler, sanatçının müdahalesinden çok ipeğin ve boyanın fiziksel davranışlarının sonucudur. Bu durum, Warhol'un işlerinde tekrara dayalı imge üretiminin, doğanın mikro ölçekteki düzensizlikleriyle sürekli olarak kırıldığını gösterir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun serigrafi çalışmaları, halk motifleri, bitkisel formlar ve ritmik desenler, ipek baskının geçirgen yapısıyla birlikte çalışır. İpek, lif yapısı, geçirgenliği ve çevresel koşullara duyarlılığıyla üretim sürecini yönlendiren etken bir unsurdur. Sanatçıların çalışmalarında serigrafi, insan müdahalesi ile doğal malzemenin karşılaşmasından doğan, kontrol ile rastlantı arasında salınan bir üretim pratiği olarak anlam kazanır.



Görsel 8: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Çamçaklı” 1980, Serigrafi, 35x50 cm

Siyanotip (cyanotype) baskı tekniğinin kökeninde kimya ve ışıkla çalışarak doğanın bıraktığı izi doğrudan yüzeye taşıyan bir yöntem olarak okunabilir. Siyanotipin temelinde demir tuzları ve güneş ışığı bulunur. Güneş ışığı, baskı sürecinin öznesidir, görüntü, yapay bir baskı makinesiyle değil, doğrudan doğal ışığın etkisiyle oluşur. Bu durum, üretim sürecini insan kontrolünden kısmen çıkararak doğayla paylaşılan bir yaratım alanına dönüştürür. Ton farklılıklarının güneş süresi, hava durumu ve nem gibi çevresel etkenlere bağlı olarak değişir. Siyanotip baskı sürecinde güneş ışığının geliş açısı günün saatlerine bağlı olarak değiştiğinden ortaya çıkan baskının yoğunluğu, kontrastı ve ton derinliği üzerinde belirleyici bir rol oynar. Sabah erken saatlerde güneş ışığı yeryüzüne daha eğik bir açıyla ulaşır. Bu eğik ışık, yüzeye daha yumuşak ve dağınık bir biçimde ulaşır. Bu nedenle baskılar genellikle daha açık tonlu, kontrastı düşük ve ton geçişleri yumuşak olur. Öğle saatlerine yaklaşıldıkça güneş ışığı daha dik açıyla gelir ve ışık yoğunluğu maksimum seviyeye ulaşır. Bu zaman diliminde yapılan baskılarda daha koyu Prusya mavileri, yüksek kontrast ve net silüetler elde edilir. Dolayısıyla siyanotip baskı tekniğinde güneşin çalışmalara katkısı, sanatçıyla birlikte üretime katılan bir unsur, hatta bir ortaklık olarak nitelendirilebilecek kadar belirleyicidir.



Görsel 9: Anna Atkins, "Britanya Alglerinin Fotoğrafları: Siyanotip Baskılar" Adlı Kitabında Yer Alan Bir Siyanotip Fotogram, 1843

Anna Atkins, siyanotip tekniğini doğayı temsil etmenin ötesine taşıyarak, onu doğanın doğrudan kaydını tutan bir yöntem olarak kullanmıştır. *Photographs of British Algae* adlı çalışmasında bitkiler, özellikle deniz yosunları, temsili birer görsel unsur olmaktan çıkarak baskı sürecinin belirleyicisi haline gelir. Bitki formları ışığı engelleyerek negatif alanlar oluşturur, böylece doğa sanatçı tarafından yeniden yorumlanmaz ve olduğu gibi yüzeyde görüntü oluşturur. Atkins'in çalışmaları, erken bir ekolojik arşiv örneği olarak, sanat ve bilimin beslendiği bir üretim alanı oluşturur. Meghann Riepenhoff'un siyanotip çalışmaları ise, doğayla kurulan ilişkinin en radikal örneklerinden birini sunar. Sanatçı, baskılarını stüdyo ortamında değil deniz kıyısında, dalgalar, yağmur, rüzgar ve güneş ışığı eşliğinde üretir. Deniz suyu, tuz, kum ve hava koşulları baskı sürecine doğrudan müdahale eder. Baskılar o anın dalga hareketini, ışık yoğunluğunu ve çevresel koşullarını kaydeder. Bu nedenle ortaya çıkan işler sanatçının kontrolünden çok doğanın ortaklaşa belirlediği sonuçlardır.



Görsel 10: Meghann Riepenhoff, Asistanı Simon Wolf ile Birlikte, Kaliforniya’da Sausalito’daki Rodeo Plajı’nda Strathmore Bristol Kâğıdı Üzerine Siyanotip Tekniğini Kullanarak Okyanus Dalgaları Aracılığıyla Üretim Yaparken. 2015

İnsan-Doğa-Malzeme Üçgeninde Üretim İlişkisi

Baskı tekniklerinde malzeme, sanat üretiminin yeniden düşünülmesini gerekli kılar. Bu yaklaşım, insanı üretimin merkezine yerleştiren ve malzemeyi edilgen bir araç olarak gören anlayıştan uzaklaşarak, üretimi ilişkisel bir süreç olarak ele alır. Özellikle yeni materyalist düşünceyle birlikte doğal malzeme, üretimin yönünü belirleyen ve sürece aktif biçimde müdahil olan unsur olarak kavranır.

Jane Bennett’in (2024) *Vibrant Matter* (Canlı Madde) yaklaşımı, malzemenin sanat üretimindeki konumunu köklü biçimde dönüştürür. Bennett’a göre malzeme, yalnızca sanatçının niyetini taşıyan nötr bir yüzey değildir, aksine kendi fiziksel ve kimyasal özellikleriyle üretim sürecini etkileyen, yönlendiren ve zaman zaman sınırlayan bir eyleyendir. Bennett, “Cansız madde” fikrinin, insan-merkezci kibri ve doğayı tüketmeye dayalı üretim alışkanlıklarını beslediğini savunur. Bu düşünceden hareketle pigmentten kağıda, metal plakadan bitkisel liflere kadar baskı sanatında kullanılan malzemelerin canlı bir maddeselliğe sahip olduğu görülür. Bu bakış açısı, baskıyı mekanik bir çoğaltma tekniği olmaktan çıkararak, insan ile malzeme arasında kurulan karşılıklı bir etkileşim alanı olarak yeniden tanımlar.

Doğa, insan ve malzeme üçgenin ayrılmaz bileşeni olarak üretime doğrudan katılır. Işık, su, sıcaklık, nem ve zaman gibi çevresel etkenler, baskı

sürecinin biçimsel ve ton farkı özelliklerini belirler. Özellikle güneş ışığına, suya ya da doğal yüzeylere bağlı baskı tekniklerinde, doğa üretimin görünmez ama etkin bir faili olarak ortaya çıkar. Bu durum, üretimi doğa üzerinde kurulan bir denetimden ziyade, doğanın öngörülemezliğiyle birlikte ilerleyen bir ortaklık sürecidir.

Sonuç Yerine

Bu çalışma, baskı tekniklerini insan merkezli bir “biçim verme” pratiği olarak değil, insan-doğa-malzeme arasındaki karşılıklı etkileşimler üzerinden işleyen ilişkisel üretim alanı olarak yeniden düşünmeyi amaçlamıştır. Sanat üretimi doğada bulunan bir malzemeyle ortaklık kurduğunda süreç tek yönlü bir irade aktarımı olmaktan çıkar. Bu noktada üretim, insan niyeti ile malzemenin fiziksel ve kimyasal davranışlarının birlikte belirlediği, çok katmanlı birlikte kurulan üretim alanına dönüşür. Bu bağlamda malzeme, sınırlar çizen, süreci yönlendiren ve üretim sürecinde belirleyici olan aktif bir unsur olarak görülmelidir. Malzemenin yüzey yapısı, emiciliği, dayanıklılığı ve zamana verdiği tepkiler, sanat üretiminin biçimlenmesinde belirleyici rol oynar. Böylece üretim, önceden belirlenmiş tasarımın birebir aktarımı olmaktan çıkar, malzemenin sunduğu olanaklar ve sınırlılıklar doğrultusunda sürekli yeniden kurulan bir süreç haline gelir.

Malzemenin bu etkinliği, baskı sanatında rastlantısallık ve kontrol arasındaki gerilimi görünür kılar. Baskı sürecinde ortaya çıkan beklenmedik izler, ton farklılıkları ya da yüzey bozulmaları, hatadan çok üretimin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilir. Bu durum, malzemeyi üretimin yönünü değiştirebilen ve anlamı dönüştüren ortak olarak görünmesini sağlar. Sanatçı, mutlak belirleyici bir özne olmaktan çıkarak süreci yönlendiren bir aracı konumuna yerleşir. Böylece ortaya çıkan işler, sanatçının isteğinin doğrudan yansımaları değil, insan, doğa ve malzeme arasındaki karşılıklı etkileşimlerin sonucu olarak okunur.

Baskı teknikleri, araç olmaktan çıkarak üretimin kendisini doğa ile birlikte kuran bir pratik haline gelmektedir. Malzemenin etkinliği üzerinden şekillenen bu yaklaşım, baskı tekniklerini insan merkezli bir eylemden, ilişkisel temelli bir karşılaşmaya dönüştürmektedir.

KAYNAKÇA

- Adam, R. ve Robertson, C. (2003). Screenprinting: the complete water-based system. *London: Thames & Hudson.*
- Bennett, J. (2024). Canlı madde: Şeylerin politik ekolojisi (B. Ağın, Çev.). *Akademim Yayıncılık.*
- Berri, D. G. (1872). The art of lithography (2nd ed.). *Author.*
- Griffiths, A. (1981). Prints and printmaking: An introduction to the history and techniques. *British Museum Press.*
- İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi/IMOGA. (2004). Baskı Resmin Tarihçesi. Erişim adresi: <https://www.imoga.org/tr/what-are-we-doing/baski-resimin-tarihcesi>
- Kıran, H. (2010). Ağaç baskı sanatı. *Bellek Yayınları.*
- Ross, J., Romano, C. ve Ross, T. (1990). The complete printmaker: Techniques / traditions / innovations (Revised and expanded Ed.). *Free Press.*
- Senefelder, A. (1977). A complete course of lithography (J. W. Müller, Çev.). *Da Capo Press.*
- Ware, M. (1998). Herschel's cyanotype: Invention or discovery? History of Photography, 22(4), 349–356. Erişim adresi: <https://doi.org/10.1080/03087298.1998.10443901>

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://www.artistsandillustrators.co.uk/how-to/printmaking/how-to-make-a-woodblock-print> Erişim tarihi: 14.12.2025
- Görsel 2. <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-mothers-1> Erişim tarihi: 15.12.2025
- Görsel 3. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know/lithography> Erişim tarihi: 15.12.2025
- Görsel 4. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/754499> Erişim tarihi: 16.12.2025
- Görsel 5. <https://print.bowerashton.org/etching.html> Erişim tarihi: 17.12.2025
- Görsel 6. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336223> Erişim tarihi: 18.12.2025
- Görsel 7. <https://www.allcountyapparel.com/the-ultimate-guide-to-screen-printing-elevate-your-custom-apparel> Erişim tarihi: 18.12.2025

- Görsel 8. <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/bedri-rahmi-eyuboglu/techniques/07> Erişim tarihi: 18.12.2025
- Görsel 9. https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Atkins Erişim tarihi: 19.12.2025
- Görsel 10. <https://www.sfgate.com/art/article/S-F-artist-Meghann-Riepenhoff-works-with-waves-6735617.php> Erişim tarihi: 19.12.2025

BÖLÜM 3

MODA TASARIMINDA MİMARİ ETKİLER: TARİHSEL TEMELLER, ESTETİK YAKLAŞIMLAR VE İRİS VAN HERPEN ÜZERİNE BİR ANALİZ

Öğr. Gör. Feyza TÜREMEZ¹

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.18137753>

¹ Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Yeşilyurt Meslek Yüksekokulu , Tasarım Bölümü, Moda Tasarımı Programı, Malatya, Türkiye. feyza.turemez@ozal.edu.tr, orcid id: 0000-0003-3663-3363

1.GİRİŞ

Moda ve mimarlık, ilk bakışta farklı alanlar gibi görünse de tarihsel süreç boyunca estetik, form, yapı ve mekân kavramları etrafında sıkça kesişmiştir. Her iki disiplin de hem işlevsel hem de sanatsal birer ifade biçimi olarak beden ve mekân arasındaki ilişkiyi kurar. Mimarlık yapıların dışı vurumunu şekillendirirken, moda tasarımı bedeni biçimlendirir. Bu bağlamda mimari ve moda, benzer tasarım prensiplerini – oran, simetri, strüktür, hacim ve malzeme gibi – paylaşarak birbirlerini etkileyen ve zenginleştiren yaratıcı alanlar hâline gelir.

Tarihsel olarak incelendiğinde, özellikle Gotik, Rönesans ve Art Nouveau dönemlerinde mimarideki biçimsel yaklaşımların giysi tasarımlarına doğrudan yansıdığı görülmektedir. Örneğin Gotik mimarideki sivri kemerler ve yükselen strüktürler, dönemin kıyafetlerinde yükselen silüetler ve korseyle vurgulanan formlarda kendini gösterir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise Bauhaus'un fonksiyonel sadeliği hem mimaride hem de modern modada minimalist bir çizgi oluşturmuştur.

Mimari formun moda tasarımına yansımaları, sadece görsel benzerliklerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda strüktürel ve kavramsal düzeyde de etkileşim içerir. Kolonlar, kemerler, kubbeler gibi yapısal öğeler; hacim, katman ve destek yapılarıyla giysilere aktarılabilir. Özellikle son yıllarda teknolojik gelişmelerin de etkisiyle, mimaride kullanılan dijital tasarım ve üretim teknikleri moda tasarım süreçlerine entegre edilerek beden çevresinde mimari formda giysiler yaratılmaktadır.

Çalışmada, moda ve mimarlık arasındaki bu çok katmanlı ilişki ele alınacak; malzeme, form, doku, mekân ve teknoloji gibi kavramlar üzerinden disiplinlerarası bir çözümleme sunulacaktır. Özel olarak İris van Herpen'in koleksiyonları üzerinden, mimari formların nasıl beden üzerine taşındığı ve bu estetik bütünlüğün giysiler aracılığıyla nasıl deneyimlendiği ortaya konulacaktır. Böylece, mimarlığın modaya sağladığı biçimsel ve kavramsal katkıların güncel örneklerle değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

2. MİMARİ VE MODA TASARIMININ ORTAK ESTETİK VE YAPISAL ÖĞELERİ

Mimarlık ve moda tasarımı, insan bedenini ve onun çevresini yapılandıran, fiziksel ve estetik deneyimleri biçimlendiren iki yaratıcı alandır.

Her iki disiplin de yalnızca biçim yaratmaya odaklanmakla kalmaz; aynı zamanda mekânsal algı, işlevsellik ve duysal deneyim gibi temel tasarım meseleleriyle de ilgilenir. Bu bağlamda, moda ve mimari arasındaki ilişki yalnızca metaforik değil, aynı zamanda yapısal ve düşünsel düzeyde kurulmaktadır (Colomina ve Wigley, 2016).

Pallasmaa (2005), mimarlığın “bedenle düşünme” biçimi olduğunu ve yapının yalnızca görsel değil, duysal bir deneyim sunduğunu ifade eder. Benzer şekilde, giysi de yalnızca estetik bir nesne değil, bedenle doğrudan temas hâlinde olan ve onunla birlikte hareket eden bir yapıdır. Moda tasarımı da tıpkı mimarlık gibi oran, hacim, ritim, simetri, asimetri ve kontrast gibi temel estetik ilkeleri paylaşır. Örneğin mimaride bir yapının cephe düzenlemesi ile modada bir giysinin yüzey kurgusu benzer biçimde katmanlama, tekstür ve yönlendirme ilkelerine dayanır (Belek, 2011).

Hacim ve strüktür kullanımı, moda ile mimarlık arasındaki temel benzerliklerden biridir. Mimarlıkta bir yapının taşıyıcı sistemi nasıl mekânı ayakta tutuyorsa, moda tasarımında da kumaşın kesimi, giysinin katmanları ve iç yapısı, bedenin silüetini şekillendirir. Özellikle çağdaş tasarımda, yapıların parametrik biçimde modellenmesi gibi, giysi tasarımlarında da dijital teknolojilerle oluşturulan organik ve geometrik formlar dikkat çekmektedir (Djurđjevic, 2019).

Ayrıca, her iki disiplinde de “yüzey” yalnızca bir kaplama değil, bir anlatı aracıdır. Giysi üzerindeki dikiş hatları, katlar ya da tekstil dokusu; mimarideki cephe detayları, malzeme geçişleri ve strüktürel ifadelerle benzer biçimde çalışır. Quinn (2010)’un belirttiği gibi, “moda yüzeyi, giysinin kimliğini ve mesajını ileten ilk temas noktasıdır”; tıpkı mimaride olduğu gibi, form ve işlev arasındaki denge bu yüzeyin altında gizlidir.

Sonuç olarak, mimari ve moda tasarımı, yalnızca formel benzerlikler değil, aynı zamanda insanla kurdukları temas biçimi, malzeme ile ilişkileri ve yapısal organizasyonları bakımından da örtüşen yaratıcı alanlardır. Her ikisi de bedenin çevresini biçimlendiren, hacmi anlamlandıran ve mekân algısını dönüştüren yapılar inşa eder.

3. TARİHSEL PERSPEKTİFTEN MİMARİ ETKİLER

Moda tarihi ile mimarlık tarihi çoğu zaman paralel seyretmiş, belirli dönemlerin estetik anlayışları her iki disiplinde benzer biçimsel ve düşünsel

eğilimler yaratmıştır. Mimarlığın biçimsel dili ve felsefesi, moda tasarımcıları için yalnızca bir görsel referans değil; aynı zamanda form, oran, yapı ve ritim gibi kavramlar üzerinden derinlemesine bir ilham kaynağı olmuştur.

Rönesans dönemi hem mimarlıkta hem de modada oransal denge ve simetri arayışıyla öne çıkar. Vitruvius'un "ideal beden oranları" anlayışı, yalnızca yapı tasarımını değil, dönemin giysi kesimlerini ve silüetlerini de şekillendirmiştir. Alberti'nin "bir yapının güzelliği, onun işlevsel bütünlüğü kadar oranlı olmasından gelir" düşüncesi, modada da idealize edilmiş beden anlayışını beslemiştir (Pallasmaa, 2005).

Barok dönem ise dramatik, abartılı ve duygusal öğeleriyle hem mimarlıkta hem modada bir dönüşüm yaratmıştır. Gian Lorenzo Bernini'nin heykel-mimari ilişkisi nasıl dramatik kıvrımlar ve ışık oyunları ile mekânı sahneye dönüştürüyorsa, aynı yıllarda kadın modasında görülen geniş etekler, katlı kumaşlar ve teatral silüetler de aynı dramatik estetiğin beden üzerindeki izdüşümüdür (Steele, 1998).

Art Nouveau'nun doğadan esinlenen kıvrımlı çizgileri ve organik formları da hem mimarlıkta hem giyimde belirgin şekilde kendini gösterir. Antoni Gaudí'nin Sagrada Família'daki doğal form tekrarları, spiraller ve mozaik yüzey kullanımı, modada sinuous (kıvrımlı) kumaş akışları ve asimetrik yapılarla karşılık bulur. Bu dönem, mimarlıkla modanın biçimsel değil aynı zamanda kavramsal yakınlığını da artırmıştır (Belek, 2011).

20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan Bauhaus hareketi ise, işlevsellik ve sadelik ilkesiyle modada radikal bir sadeleşmeye öncülük etmiştir. Le Corbusier'nin "ev bir yaşama makinesidir" sözüne karşılık olarak moda tasarımında da giysinin sadece süs değil, işlevsel ve modüler bir yapı olması gerektiği fikri hâkim olmuştur (Colomina ve Wigley, 2016). Bu anlayış, Coco Chanel gibi tasarımcıların sade ve işlevsel çizgilerle oluşturduğu modern kadın giyiminde karşılık bulur.

Postmodern döneme gelindiğinde ise, mimarlıkta kuralsızlık ve parçalanmışlık kavramları moda dünyasına da taşınmıştır. Dekonstrüktivist mimarların yapıların bütünlüğünü bozarak yeni formlar ortaya koyması, moda tasarımında da giysinin geleneksel kalıplarının çözülmesine yol açmıştır. Rei Kawakubo'nun Comme des Garçons markasında kullandığı asimetri, boşluk ve deformasyon gibi öğeler, doğrudan bu mimari anlayışla paralellik taşır.

Bu tarihsel yansımalar, mimarlığın modayı yalnızca biçimsel anlamda değil, aynı zamanda düşünsel bir alan olarak da şekillendirdiğini gösterir. Estetik anlayışların, kültürel kodların ve teknolojik imkânların değişimine paralel olarak bu iki disiplin arasındaki etkileşim sürekli yeniden tanımlanmıştır.

4. MALZEME VE DOKU İLİŞKİSİ

Tasarım disiplinlerinde malzeme, yalnızca biçimi taşıyan bir unsur değil; aynı zamanda anlam, deneyim ve işlevin taşıyıcısıdır. Hem mimarlıkta hem de moda tasarımında malzemenin seçimi ve kullanımı, estetik tercihlerin ötesinde yapısal kararlarla doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle mimarlık ve moda arasında kurulan en somut bağlardan biri, malzeme ve doku üzerinden şekillenir.

Mimarlıkta kullanılan beton, cam, metal ya da ahşap gibi malzemeler; dayanıklılık, geçirgenlik, ışık ile etkileşim ve yüzey dokusu gibi özellikleriyle hem mekânsal organizasyonu hem de kullanıcı deneyimini biçimlendirir. Örneğin cam, şeffaflık ve geçirgenlik aracılığıyla hem ışığın kontrolünü sağlar hem de iç-dış mekân algısını dönüştürür. Benzer biçimde moda tasarımında kullanılan kumaşların hafifliği, rijitliği, transparanlığı ya da dokusal yüzey kalitesi, giysinin formunu, hareketini ve bedenle ilişkisini belirler (Quinn, 2010).

Malzeme seçimi aynı zamanda kültürel ve teknolojik bağlamların da bir yansımasıdır. Endüstri devrimiyle birlikte mimarlıkta demir ve çeliğin yapı sistemlerine entegrasyonu nasıl bir devrim yarattıysa, moda tasarımında sentetik kumaşların, teknik tekstillerin ve dijital üretim tekniklerinin kullanımı da benzer bir dönüşüm yaratmıştır. Teknolojik gelişmeler sayesinde, moda tasarımcıları artık mimari malzemeleri kumaş gibi düşünerek yeni doku ve yüzey deneyimleri yaratabilmektedir (Oxman, 2010).

İris van Herpen gibi yenilikçi tasarımcılar bu yaklaşımın öncülerindendir. Van Herpen, mimarlıkta kullanılan fotopolimer, silikon, reçine ve metalik filamentleri, moda tasarımının sınırlarını zorlayan yapılar hâline getirir. Giysilerinde kullandığı bu malzemeler, tıpkı mimarideki strüktürel elemanlar gibi hem taşıyıcı hem de biçimlendirici işlev görür. Örneğin Voltage ya da Magnetic Motion koleksiyonlarında, 3D baskı ile üretilmiş yarı saydam plastik yüzeyler; kumaşın geleneksel yumuşaklığını

değil, mimarideki geometrik rijitliği ve strüktürel zekâyı temsil eder (Djurdjevic, 2019).

Bu bağlamda moda ve mimarlık arasındaki doku-malzeme ilişkisi yalnızca teknik değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal düzeydedir. Yüzeyin nasıl hissedildiği, ışığı nasıl yansıttığı, mekân ya da bedenle nasıl ilişki kurduğu gibi sorular her iki disiplin için de belirleyicidir. Dolayısıyla, malzemenin biçim üzerindeki etkisi kadar, anlam üzerindeki rolü de disiplinlerarası tasarımın ortak zeminini oluşturur.

5. MEKÂN ALGISI VE MODA SUNUMU

Moda, yalnızca giyilebilir nesneler üretmekten ibaret olmayan, aynı zamanda bu nesnelerin sergilenme biçimiyle anlam kazanan çok katmanlı bir sanat ve iletişim biçimidir. Günümüzde moda sunumları, geleneksel defile formatının ötesine geçerek, sahneleme, kurgu, mekân organizasyonu ve izleyiciyle kurulan ilişkiler üzerinden yeniden yapılandırılmaktadır. Bu dönüşümde mimari mekân, sadece arka plan değil; anlam üretiminin aktif bir bileşeni hâline gelmiştir.

Giysinin bir mimari mekânda sunulması, o giysinin algısını, kavramsal bağlamını ve izleyici üzerindeki etkisini doğrudan etkiler. Pallasmaa (2005)'in ifade ettiği gibi, “mekân yalnızca görsel değil, çok duyulu bir deneyimdir”; bu nedenle moda sunumları da yalnızca izlenmekle kalmaz, hissedilir, çevrelenir ve yaşanır. Bu bağlamda defile mekânları, giysi ile beden arasında olduğu kadar, beden ile izleyici, giysi ile ortam arasında da yeni ilişkiler kurar.

Çağdaş moda tasarımcıları, özellikle 2000’li yıllardan itibaren moda sunumlarını daha çok enstatif deneyimlere dönüştürerek izleyiciyi pasif bir gözlemciden aktif bir katılımcıya çevirmiştir. Alexander McQueen’in teatral defileleri, Hussein Chalayan’ın mekâna duyarlı giysi dönüşümleri veya Iris van Herpen’in mimariyle bütünleşen gösterileri, bu anlayışın örneklerindendir. Van Herpen’in bazı koleksiyon sunumlarında Philip Beesley gibi mimarlarla çalışarak oluşturduğu etkileşimli strüktürler, giysi ile mekân arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır (Coles ve House, 2007).

Mekânın moda üzerindeki etkisi yalnızca sahneleme düzeyinde değil, aynı zamanda kavramsal düzeyde de önemlidir. Giysinin yerleştirildiği mimari bağlam, onun anlamını dönüştürebilir; aynı giysi bir müze salonunda estetik bir nesneye, terk edilmiş bir sanayi yapısında politik bir göndermeye, tarihi bir

yapıda ise nostaljik bir anlatıya dönüşebilir. Bu çok katmanlılık, moda sunumlarını mimarlığın mekânsal kurgu gücüyle birleştğinde zenginleştirir.

Dolayısıyla moda, mimarlık aracılığıyla sunum pratiğini sahneye, yapıya ve deneyime dönüştürürken; mimarlık da moda sayesinde geçici, duygusal ve kavramsal kullanımlara açık hâle gelir. Bu karşılıklı ilişki, her iki disiplinin sınırlarını bulanıklaştıran ve birbiriyle bütünleşen bir estetik evren yaratır.

6.ÇAĞDAŞ BİR ÖRNEK: İRİS VAN HERPEN

Moda, tarih boyunca sanatla, teknolojiyle ve mimarlıkla kesintisiz bir etkileşim içinde olmuş; bu disiplinler arasındaki geçişkenlik sayesinde, yaratıcılık sınırları zorlanarak yeni ifade alanları doğmuştur. Özellikle 21. yüzyıl moda tasarımı, geleneksel anlayışın dışına çıkarak teknolojiyi ve mimariden gelen yapısal estetiği odağına alarak farklı boyutlara evrilmiştir. Bu bağlamda ön plana çıkan tasarımcılardan biri olan İris van Herpen, sadece moda alanında değil, sanat ve mimarlık bağlamında da disiplinlerarası yaklaşımıyla dikkat çekmektedir.

İris van Herpen'in tasarımları, klasik moda anlayışından uzak, daha çok mimari yapıların ve doğanın formlarını andıran, bilim ve teknolojinin desteğiyle yaratılan konseptler üzerine kuruludur. Bu tasarımlar hem estetik hem de yapısal açıdan mimari ile moda tasarımcısının ortak bir zeminde buluşabileceği gösterir niteliktedir. Van Herpen, dijital teknolojilerden 3D baskıya, lazer kesimden parametrik tasarıma kadar çeşitli mimari teknikleri moda diliyle yorumlamaktadır.

6.1. İris van Herpen'in Tasarım Felsefesi

İris van Herpen'in tasarım yaklaşımı, geleneksel moda tasarımının çok ötesinde, adeta bilimi, sanatsal estetiği ve teknolojiyi harmanlayan bir yaratıcılık laboratuvarı niteliğindedir. Onun modaya bakışı, bedenin etrafını saran giysilerden ziyade bedeni çevreleyen, onunla hareket eden, kimi zaman onu yeniden tanımlayan üç boyutlu yapılar şeklindedir. Van Herpen için giysi hem bir mimari form hem de bir felsefi sorgulama alanıdır.

Van Herpen'in tasarım sürecinde, deneysel malzeme kullanımı ve ileri teknolojiler belirleyici unsurlardır. 3D baskı, lazer kesim, manyetik alanla şekillenen kumaşlar gibi alışlagelmişin dışında teknikleri koleksiyonlarına entegre ederek, giyilebilir sanat eserleri yaratmaktadır. Tasarımlarının birçoğu,

insan bedeninin sınırlarını sorgulayan, zaman ve mekân algısını yeniden inşa eden kavramsal çerçevelerle şekillenmektedir.

Doğadan, fiziksel olaylardan ve bilimsel gözlemlerden esinlenen Van Herpen, çoğu zaman biyoteknik, organik ya da akışkan formları koleksiyonlarına taşır. Bu formları oluştururken kullandığı mimari teknikler ve dijital modelleme yöntemleri, moda ve mimarlık arasındaki geçişkenliği gözler önüne serer. Nitekim onun tasarımları, sadece birer giysi olmaktan çıkıp, bedensel birer mimari yapıya dönüşür.

Van Herpen'in tasarım anlayışı, posthümanist bir perspektifle de ilişkilendirilir. İnsan bedenini teknolojiyle yeniden biçimlendirme ve sınırlarını zorlayarak dönüştürme fikri, onun tasarımlarında sıkça karşımıza çıkar. Bu nedenle Iris van Herpen, giysi tasarımını salt giyim ihtiyacının ötesinde, insan, teknoloji ve doğa üzerine düşünsel bir zemin olarak ele almaktadır.

Voltage koleksiyonundaki bu model, bedenin elektriksel akışla etkileşimini görsel bir form haline getiriyor. 3D baskı yoluyla elde edilen parametrik yapılar, mimaride kullanılan ızgara ve strüktürel sistemleri andırırken, aynı zamanda doğanın enerjisinden yola çıkan biçimsel dönüşümleri beden üzerinde somutlaştırıyor.



Şekil 1: Voltage Koleksiyonu'ndan 3D baskılı elbise (van Herpen, 2013).

6.2 Mimari İlham Kaynakları

İris van Herpen'in tasarımlarında mimari etkiler yalnızca görsel biçim düzeyinde değil, aynı zamanda yapısal ve kavramsal boyutta da kendini göstermektedir. Van Herpen, mimarlığı yalnızca bir dış referans değil; tasarım sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak ele alır. Bu yaklaşım, onun birçok mimar, mühendis ve teknoloji uzmanıyla iş birliği içinde çalışmasına da olanak sağlamıştır.

Tasarımcının ilham aldığı mimari yaklaşımlar arasında özellikle organik mimarlık, parametrik tasarım ve biyomimikri ön plana çıkar. Doğal formların yapı sistemlerine uyarlanması, dijital modelleme ile kompleks geometrilerin elde edilmesi ve yaşayan sistemlerin yapısal ilkelerinin moda tasarımına entegre edilmesi, Van Herpen'in tasarımlarına mimari derinlik kazandırmaktadır.

Özellikle Santiago Calatrava, Antoni Gaudí ve Zaha Hadid gibi mimarların akışkan, dinamik ve doğadan beslenen yapısal formları, Van Herpen'in giysilerinde yeniden hayat bulmaktadır. Bu mimarların eserlerindeki biçimsel

dönüşüm, denge, akış ve boşlukla kurdukları ilişki; Van Herpen'in kumaş, dikiş ve yapı anlayışına doğrudan yansımaktadır.

Ayrıca, Van Herpen'in koleksiyonlarında yer alan birçok yapı, doğrudan mimari bir forma göndermede bulunur. Örneğin "Architectonic" koleksiyonu, katmanlı yapılar ve iç içe geçmiş hacimlerle adeta bir yapı maketini andırırken; "Magnetic Motion" koleksiyonu, Philip Beesley ile yapılan iş birliğiyle, mimarlık ve biyoteknolojinin etkileşimini beden üzerinde yansıtır. Bu tür iş birlikleri, giysinin bir nesne olmaktan çok, yaşayan bir organizma gibi ele alındığı bir tasarım anlayışını ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla Van Herpen'in çalışmaları, modanın yalnızca yüzeyle değil, yapıyla ve kavramsal derinlikle de ilgilenmesi gerektiğini göstererek; mimarlıkla kurulan bağın salt estetik değil, yapısal, düşünsel ve deneyimsel bir ilişki olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu model, manyetik alanların doğal form dönüşümünü sabitleyen görsel etkiyi vücuda taşır. SLA tabanlı akrilik ve silikon kompozit yapısı sayesinde, mimari strüktürlerdeki ağsal geometrilerin mikro biçimsel karşılığını moda düzleminde yeniden kurgular. Van Herpen'in CERN ziyareti sonrası, Niccolò Casas ve 3D Systems iş birliğiyle üretilen bu eser, moda-mimari-bilim disiplinlerini harmanlayan güçlü bir örnek teşkil eder.



Şekil 2: Magnetic Motion Koleksiyonu'ndan Kristalimsi 3D Baskılı Elbise (van Herpen, 2015a).

6.3 Seçilmiş Koleksiyonlardan Analizler

İris van Herpen'in mimari ilhamı en güçlü biçimde yansıttığı koleksiyonlar arasında "Voltage" (2013), "Magnetic Motion" (2015a), "Architectonic" (2022) ve "Morphogenesis" (2023) gibi çalışmalar öne çıkmaktadır. Bu bölümde söz konusu koleksiyonlar, mimari bağlamda ve kullanılan teknikler açısından ayrı ayrı incelenecektir.

6.3.1 Voltage Koleksiyonu

İris van Herpen'in 2013 yılında sunduğu "Voltage" koleksiyonu, tasarımcının teknolojiyi moda ile buluşturduğu en çarpıcı koleksiyonlardan biridir. Koleksiyonun temel ilham kaynağı, elektriksel enerji ve bu enerjinin insan bedeniyile etkileşimidir. Bu temayı görselleştirmek için Van Herpen, tasarımlarında 3D baskı teknolojisinden faydalananmış ve elektromanyetik akışların soyut etkisini fiziksel forma dönüştürmüştür.

Bu koleksiyonda öne çıkan parçalardan biri, Neri Oxman ve 3D Systems iş birliğiyle oluşturulan 3D baskı elbisedir. Yapısal olarak kristalimsi bir forma sahip olan bu giysi, ışığı geçirgen materyal kullanımıyla bedenin etrafında adeta bir enerji alanı izlenimi verir. Elbisenin parametrik olarak modellenmiş yüzeyleri, modern mimarlıkta karşımıza çıkan akışkan ve strüktürel form dilini andırmaktadır.

Voltage koleksiyonunda kullanılan teknikler, geleneksel terziliğin çok ötesine geçerek dijital modelleme, lazer kesim ve fotopolimer malzeme ile üretim gibi mimari tasarım süreçlerine oldukça yakındır. Bu da koleksiyonu yalnızca moda değil, mimari ve dijital sanatın kesişim noktasında konumlandırır.



Şekil 3: Voltage koleksiyonundan 3D baskılı elbise (van Herpen, 2013).

Voltage koleksiyonu, İris van Herpen'in modaya sadece estetik bir zemin olarak değil; aynı zamanda yapısal, teknolojik ve felsefi bir alan olarak yaklaştığını gösteren önemli örneklerden biridir.

6.3.2 Architectonic Koleksiyonu

İris van Herpen'in 2022 yılında sunduğu Architectonic koleksiyonu, tasarımcının mimari formları doğrudan beden ölçeğinde yeniden yorumladığı en dikkat çekici projelerinden biridir. Koleksiyonun ismi doğrudan mimarlıkla ilişkilidir ve yapı ile beden arasındaki analogik bağı kavramsal düzeyde ele alır. Van Herpen bu koleksiyonunda hem doğadaki strüktürel organizasyonları hem de çağdaş mimaride karşılık bulan parametrik yapıları bir araya getirerek giysileri adeta yaşayan, katmanlı, esnek yapılara dönüştürmüştür.

Architectonic koleksiyonunda öne çıkan temel öğe, hacimlerin bedeninin çevresinde akışkan bir mimari strüktür olarak inşa edilmesidir. Kıyafetler; üst

üste binen şeffaf katmanlar, spiraller ve dalgalı yüzey hareketleriyle tasarlanmıştır. Bu yapıların üretiminde 3D baskı, termoplastik malzemeler ve silikon bazlı tekstiller gibi gelişmiş teknolojiler kullanılmıştır. Elbiselerin bazı bölümleri iskeletimsi yapılara benzerken, diğer bölümler doğrudan biyomorfik veya topolojik geometri ile biçimlenmiştir.

Koleksiyon, yalnızca estetik düzeyde değil, strüktürel denge, iç ve dış hacim ilişkisi gibi mimari kavramlar üzerinden de okunabilir. Özellikle tasarımlarda negatif alanların (boşlukların) vurgulanması, mimarideki iç boşluk kavramının giysi tasarımına aktarımı açısından önemlidir. Giysilerin bir kısmı, Zaha Hadid'in akışkan mimari diline ya da Frei Otto'nun membran yapılarına göndermede bulunan yüzey hareketlerine sahiptir.

Van Herpen, Architectonic koleksiyonuyla beden ve yapı arasındaki çizgiyi yeniden tanımlar; giysileri yalnızca bedeni örten nesneler olmaktan çıkararak mimari bir organizmaya dönüştürür. Bu koleksiyon, mimarlığın moda üzerindeki etkisinin yalnızca biçimsel değil, kavramsal ve yapısal düzeyde de güçlü bir biçimde hissedildiğini ortaya koyar.



Şekil 4: Architectonic Koleksiyonu'ndan katmanlı yapı formuna sahip 3D baskı elbise (van Herpen, 2022).

Bu elbise, Iris van Herpen'in mimari formları beden ölçeğinde yeniden yorumladığı Architectonic koleksiyonuna ait bir örnektir. Giysi, üst üste binen şeffaf katmanlardan ve keskin geometrik çizgilerden oluşan katmanlı yapısıyla; mimarideki katmanlama, iç-dış hacim ilişkisi ve negatif boşluk kullanımı gibi kavramları giysi diline çevirir. Kumaşın pliseli hareketi, spiral yüzey kurguları ve esnek strüktürel detaylar; aynı zamanda mimaride sıklıkla rastlanan dinamik form akışlarını andırır. Elbisenin yapısal organizasyonu, parametrik tasarım yaklaşımıyla modellemiş bir mimari cephe izlenimi yaratırken; materyalin ışııkla etkileşimi ve dokusundaki yansıtıcılık, couture üretim teknolojisinin teknolojik estetiğini vurgular.

Bu örnek, giysinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda mimari düşünceyle harmanlanarak beden üzerinde yeniden yapılandırılmış bir mimari organizma olarak nasıl ortaya çıkabileceğini göstermektedir.

6.3.3 Magnetic Motion Koleksiyonu

2015 yılında Iris van Herpen tarafından sunulan "Magnetic Motion" koleksiyonu, mimari, bilimsel araştırma ve teknoloji arasında kurulan yaratıcı bir diyalogun ürünüdür. Koleksiyon, tasarımcının Kanadalı mimar ve akademisyen Philip Beesley ile yaptığı iş birliği sonucu ortaya çıkmış; CERN'de yapılan araştırmalar, özellikle manyetik alanların dinamik yapıları üzerine kuramsal veriler tasarımın temelini oluşturmuştur.

Van Herpen bu koleksiyonla, elektromanyetik kuvvetlerin görünmez yapısını somutlaştırarak beden etrafında organik bir enerji alanı etkisi yaratmayı amaçlamıştır. Koleksiyondaki giysiler, akışkan, kıvrımlı ve geçirgen yapılarıyla hem doğadaki mikroorganizmaları hem de mimari strüktürleri çağrıştırır. Bu yapıların elde edilmesinde 3D baskı teknolojisi, lazer kesim, silikon kaplama ve fotopolimer malzemeler kullanılmıştır. Her bir parça, mimari bir formun bedensel izdüşümü olarak düşünülebilir.

Koleksiyonun merkezinde yer alan tasarımlar, parametrik olarak modellenmiş ve biyotik strüktürleri andıran transparan elbiselerdir. Bu giysilerde kullanılan teknikler, Philip Beesley'nin "hylozoic ground" adlı mimari enstalasyon serisinden izler taşır; burada yapılar yalnızca fiziksel değil, neredeyse yaşayan, çevresine tepki veren organizmalar gibi düşünülür. Bu düşünce, giysilerin de pasif nesneler olmaktan çıkarak kullanıcıyla etkileşim

hâlinde olan, çevreyle duysal bağ kurabilen formlar hâline gelmesini sağlamıştır.



Şekil 5: Iris van Herpen'in Magnetic Motion Koleksiyonu'ndan metalik dokulu, 3D baskı teknikleriyle oluşturulmuş elbise (van Herpen, 2015b).

Bu elbise, Iris van Herpen'in Magnetic Motion koleksiyonundaki teknolojik ve mimari ilhamların somut bir yansımasıdır. Metalik görünümlü, üç

boyutlu yapısı, manyetik alanların dinamik hareketlerini andıran, birbirine bağlı küçük modüllerden oluşur. 3D baskı teknikleri ve ileri üretim teknolojileri kullanılarak tasarlanmıştır; bu sayede klasik kumaşların sınırları aşılmıştır.

Modelin üzerindeki geometrik desenler, parametrik tasarım prensiplerine uygun şekilde tekrarlayan, organik ve akışkan formasyonlar yaratır. Bu yapı, hem sağlam hem esnek bir yüzey sağlar ve giysinin bir mimari yapı gibi bedenle uyum içinde hareket etmesine olanak tanır. Elbisenin saydamlık ve ışık yansımaları, materyalin üç boyutlu derinliğini artırarak teknolojik estetiği vurgular.

Van Herpen'in mimari ve biyomimikriye dayalı yaklaşımı burada net bir şekilde görülür: tasarım, insan bedenini çevreleyen bir mikro-mimari ekosistem gibi çalışmakta, bilimsel verilerle desteklenen form ve işlevi birleştirmektedir. Bu elbise, moda tasarımında dijital teknolojilerin ve mimari formların nasıl bütünleşebileceğine dair önemli bir örnek teşkil eder.

7. SONUÇ

Moda ve mimarlık, tarihsel olarak farklı zeminlerde gelişmiş olsalar da yapı, hacim, yüzey, malzeme ve estetik gibi temel tasarım ilkeleri üzerinden ortak bir dil kurarlar. Her iki disiplin de insan deneyimini merkeze alarak, bedenın çevresini biçimlendirme işlevini üstlenir. Bu nedenle mimari ve moda tasarımı arasında kurulan ilişki yalnızca biçimsel bir benzerlikten ibaret değildir; aynı zamanda kavramsal, yapısal ve duyumsal düzeyde de güçlü bir etkileşimi barındırır.

Çalışma boyunca ele alındığı üzere, tarihsel dönemlerin mimari üslupları — Rönesans'ın oransal denge anlayışından Bauhaus'un fonksiyonel sadeliğine kadar — moda tasarımına hem biçim hem de düşünsel içerik anlamında yön vermiştir. Malzeme ve doku ilişkisi, giysi ile yapı arasında yüzey temelli bir ortaklık kurarken; mekân algısı ise moda sunumlarının deneyimsel yönünü derinleştirmiştir. Giysinin yalnızca bir beden örtüsü değil, bir mikro-mekân olarak düşünülmesi, bu disiplinlerarası yaklaşımı daha da zenginleştirmiştir.

İris van Herpen'in tasarımları, bu kavramsal ve teknik birlikteliğin çağdaş temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Van Herpen, mimari formları yalnızca estetik bir kaynak olarak kullanmakla kalmayıp; dijital üretim teknikleri, 3D baskı ve parametrik tasarım gibi mimari araçları doğrudan moda tasarımının birer bileşeni hâline getirmiştir. Böylece mimarlık, moda için

yalnızca esinlenilecek bir dış referans değil, doğrudan içselleştirilen bir üretim mantığına dönüşmüştür.

Gelecekte, disiplinlerarası tasarım yaklaşımlarının daha da artacağı; özellikle dijital teknolojiler, biyomimikri ve sürdürülebilirlik gibi alanlarda mimarlık ve modanın birlikte düşünülerek yeni yaratıcı anlatılar oluşturacağı öngörülebilir. Bu bağlamda, mimarlık ile modanın kesiştiği noktalar hem akademik hem de pratik tasarım dünyası için verimli bir araştırma ve üretim alanı olarak değer kazanmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Belek, F. (2011). *Mimarlıkta organik biçim arayışı ve doğadan esinlenme*. İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Coles, A. ve House, R. (2007). *The handbook: Contemporary fashion designers*. Taschen.
- Colomina, B. ve Wigley, M. (2016). *Are we human? Notes on an archaeology of design*. Lars Müller Publishers.
- Djurdjevic, D. (2019). Parametric design in architecture and fashion: Form follows algorithm. *Art and Design Review*, 7(2), 45–53. <https://doi.org/10.4236/adr.2019.72005>
- Geczy, A. ve Karaminas, V. (2012). *Fashion and art*. Berg Publishers.
- Lipovetsky, G. (1994). *The empire of fashion: Dressing modern democracy*. Princeton University Press.
- Oxman, N. (2010). *Material-based design computation*. MIT Design and Computation Group.
- Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin: Architecture and the senses* (2. baskı). John Wiley & Sons.
- Quinn, B. (2010). *Textile futures: Fashion, design and technology*. Berg.
- Steele, V. (1998). *Paris fashion: A cultural history*. Berg Publishers.
- Wigley, M. (1995). *The architecture of deconstruction: Derrida's haunt*. MIT Press.

Görseller

- van Herpen, I. (2013). *Voltage collection – 3D printed dress* [Fotoğraf]. Iris van Herpen Official Website. Erişim adresi: <https://www.irisvanherpen.com/collections/voltage>
- van Herpen, I. (2015a). *Magnetic motion collection – crystal-printed transparent dress* [Fotoğraf]. Google Arts & Culture. Erişim adresi: <https://artsandculture.google.com/asset/magnetic-motion-dress/VQGI-oKI9x2VBw>
- van Herpen, I. (2015b). *Magnetic motion metallic modular 3D-printed dress* [Fotoğraf]. Vogue Runway. Erişim adresi: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-couture/iris-van-herpen>

van Herpen, I. (2022). *Architectonic collection – layered geometric 3D printed dress* [Fotoğraf]. Erişim

adresi: <https://www.irisvanherpen.com/collections/architectonic>

BÖLÜM 4

KÜLTÜR KURAMLARI IŞIĞINDA GÜNCEL SANATTA ANLAMIN İZİNİ SÜRMEK

Dr. Öğr. Üyesi Nazif GÜR¹

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.18137765>

¹ Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kahramanmaraş, Türkiye. ngur_@hotmail.com, orcid id: 0000-0002-4105-7586

1. GİRİŞ

Kültür, dünyayı anlamlandırma biçiminde toplumu bir araya getiren ortak değer ve sembollerin olduğu bir yapıdır. Güncel sanatta kültür; estetik dili ve temsil biçimlerini doğrudan etkileyerek sanat üretiminde kurucu bir yapı olarak ön plana çıkmaktadır. Sosyolog Raymond Williams kültürü, bütün bir yaşam biçimi olarak tanımlamakta (Williams, 2001: 11). Bu anlamda kültür; yalnızca günlük pratiklerle sınırlı bir alan olmadığını aynı zamanda sanat alanında da ortak bir anlam ağı oluşturduğunu vurgular.

Terry Eagleton, sanat kuramına dair çalışmalarında kültürü sanat teorisi çerçevesinde ideolojiyle ilintili bir yapı olarak ele alır ve kültürün sanat için hem bir temsil hem de eleştirel bakışla yeniden yorumlanan bir olgu olduğunu öne sürer (Eagleton, 2019: 68-70). Bu yaklaşım sanatın kültürel değerleri kimi zaman açığa çıkaran, kimi zaman da dönüştürücü yönünü öne çıkarır. Yani sanat kültürü eleştirmede, dönüştürmede ve yeniden inşa etmede dinamik bir rol oynamaktadır. Böylece her bir sanat eseri, kültürün hem somut bir örneği hem de üzerinde yapılan bir analiz olmasıyla iki yönlü bir anlam taşır. Sanatın kültürle kurduğu bu katmanlı ilişki, sanatçının üretim dilini nasıl şekillendirdiği konusunda sorgulamalara yol açmaktadır. Tam da bu noktada sosyolog Pierre Bourdieu'nün *kültürel sermaye* ve *alan teorisi* kavramları devreye girmektedir.

Bourdieu'e göre sanat üretiminin kültürle ilişkisini açıklamada kültürel sermaye kilit bir yere sahiptir. Bourdieu, eğitim, habitus, sınıf konumu ve estetik beğenin bir araya gelmesiyle oluşan birikimi kültürel sermaye olarak kavramsallaştırır. Nihayetinde bu birikim sanatçının dilini, tavrını ve ifade biçimini belirleyen temel etkenlerdir (Bourdieu, 1986: 17). Ne var ki kültürel sermaye yalnızca bireysel birikimi değil aynı zamanda sanat dünyasını da düzenleyen ilişkisel bir mekanizma olduğundan Bourdieu, kültürel sermayenin etkilerini alan teorisiyle daha kapsamlı bir bağlam içinde ele almaktadır. Alan teorisi; kendi kuralları, değer ölçütleri ve güç ilişkileri çerçevesinde özerk bir kültürel sistemdir (Gorski, 2015: 54). Nitekim alan teorisi bağlamında güncel sanat, sanat dünyasına denk gelmektedir. Sanat dünyası da sadece tek bir bireyin etkin olduğu bir saha değil, sanatçılar, eleştirmenler ve kurumlar arasındaki sürekli etkileşim ve rekabet ağının sayesinde, hangi eserlerin değer kazanacağını ve hangi estetik yönelimlerin öne çıkacağını belirleyen kültürel bir alandır. Öte yandan Nicolas Bourriaud sanat ve kültürün ilişkisel alan yarattığını öne sürer (Gorski, 2015: 61). Ona göre sanat, bireyleri buluşturan,

yeni toplumsal bağlantıları filizleyen, çoklu kimliklerin oluşumuna da zemin hazırlayan ilişkisel alandır (Bourriaud, 2005: 11).

Antropolog Clifford Geertz de, Nicolas Bourriaud, Pierre Bourdieu ve Terry Eagleton ile benzer görüştedir. Geertz, kültürü toplumun oluşturduğu ve insanların sürekli olarak yeniden müzakere ettiği anlamların dokusu olarak tanımlar. Geertz'in kültürü yorumlanabilir bir sistem olarak kavramsallaştırması güncel sanat eserlerinin kültürel bir metin gibi çözümlenebileceğini gösterir (Geertz, 1973: 36-46). Bu sistem sanatçının kültürel anlamları görünür kılma ve hangi yollarla yeniden düzenlediğini açıklamada son derece işlevsel, teorik bir çerçeve sunar. Güncel sanatın kültürle olan ilişkisi, modern dönemin ötesine geçerek aidiyet, temsil, hafıza, diaspora, politik dönüşümler, göç, toplumsal cinsiyet ve melezlik gibi kavramlarla iç içe ilerler. Kısacası kültür-sanat ilişkisi, güncel sanatın düşünsel ve estetik zeminini besleyen katmanlı yapısıyla dikkat çeken bir eksen olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, güncel sanatın kültürle ilişkisini, kültürün dönüştürülme sürecini ve kültür temsilini ele almayı amaçlamaktadır. Literatürde güncel sanatla ilgili çalışmalar mevcut olsa da, kültürün güncel sanat eserlerinde nasıl betimlendiği hakkında hâlâ önemli bir boşluk bulunmaktadır. Bu boşluğu doldurmak amacıyla, Yinka Shonibare, Takashi Murakami, Subodh Gupta, Tania Bruguera, El Anatsui, Ai Weiwei, Olafur Eliasson ve Kara Walker'ın eserleri kültür kuramları eşliğinde betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Yapılan incelemelerde elde edilen bulgular eşliğinde şunu söylemek mümkündür ki; güncel sanat kültürü yalnızca yansıtmak kalmaz aynı zamanda dönüştürmekte ve yeniden üretmektedir. Çalışma, böylece güncel sanatın kültürel ve estetik boyutunu görünür kılarak literatüre katkı sağlarken farklı kültürlerden sanatçılar üzerinden daha kapsamlı çalışmalar yapılması için gelecekteki araştırmalara bir yol haritası sunmaktadır.

2. Kültür Kuramları Işığında Güncel Sanatta Anlamanın İzini Sürmek

Güncel sanat izleyiciye çok katmanlı bir anlam sunduğundan yalnızca yüzeye bakarak izleyicinin bunu anlaması mümkün değildir. Her eser, ait olduğu kültürel bağlamın izleriyle yoğrulur kimi zaman onunla uzlaşır kimi zaman da karşı bir tavra dönüşür.

Çalışmada seçilen sekiz eser de, yalnızca görsel bir okuma değil, aynı zamanda Pierre Bourdieu’nun kültürel sermaye ve alan kuramından, Nicolas Bourriaud’nun ilişkisel estetik kavramı, Terry Eagleton’ın kültür-ideoloji çözümlemesi, Clifford Geertz’in kültürel analizine kadar uzanan geniş bir perspektif içinde ele alınmıştır. Aşağıda yer alan tablo, seçilen sekiz eserin hangi kuramsal çerçeve içinde çözümlendiği ve odak noktaları, karşılaştırmaya imkân tanıyacak şekilde sistematik bir yapı içinde sunmaktadır.

Sanatçı-eser	Kuramcı	Kuram/kavram	Eserin kültürle ilişkisi
Yinka Shonibare- The Swing (after Fragonard)	Terry Eagleton	Kültür ve İdeoloji/politik eleştiri	Kültür ve ideoloji ilişkisi Afrika ve Batı kültürel unsurlarının birleşimi üzerinden toplumsal ilişkiler, sömürgecilik, sınıf ve ideolojik yapılar görünür kılınır; sanatçı, kültür aracılığıyla politik ve toplumsal eleştiri sunar.
Takashi Murakami-727	Pierre Bourdieu- Clifford Geertz	Kültürel sermaye ve sanat alanı/ yorumlanabilir kültür ve simgesel analiz	“727”, Japon pop kültürü ve geleneksel estetiği birleştirerek izleyiciye çok katmanlı bir kültürel deneyim sunar. Bourdieu’nun kültür kuramına göre eser kültürel sermayeyi yeniden üretirken Geertz’e göre semboller sosyal ve kültürel bağlamda anlam kazanır.
Subodh Gupta- Line of Control	Terry Eagleton	Kültür-ideoloji, ulusal kimlik, sınıfsal-tarihsel güç yapılarını çözümleme	Binlerce tencere-tava ile kurulan heykel, savaş ve ulusal ideolojileri eleştirir; Eagleton’ın kültür-ideoloji yaklaşımı, eserin toplumsal güç yapılarını görünür kılmasını açıklar.

Tania Bruguera- Tatlin's Whisper 5	Pierre Bourdieu	Kültürel sermaye, alan, pratik ve güç ilişkileri	Bruguera'nın performansı, izleyici üzerindeki kontrol ve güç ilişkilerini ortaya koyar; Bourdieu'nün kültürel alan kavramı ile performansın ideolojik etkisi açıklanır.
El Anatsui- Gravity and Grace	Clifford Geertz	Simgesel analiz	Eser, Afrika kültürünün kolektif doğasını, sömürgeci geçmişi ve güncel toplumsal bağları metal şişe kapakları aracılığıyla görünür kılar. İzleyiciyle etkileşim, kültürün hem yeniden üretimini hem de tarihsel ve çevresel temaların deneyimlenmesini sağlar.
Ai Weiwei - Sunflower Seeds	Terry Eagleton	Kültür ve İdeoloji/politik eleştiri	Çin'in toplumsal ve politik yapıları, porselen çekirdekler aracılığıyla eleştirel biçimde görünür kılınır; kültür toplumsal eleştiriye mümkün kılar.
Olafur Eliasson - Ice Watch	Nicolas Bourriaud- Clifford Geertz	İlişkisel estetik Yorumlanabilir metin	Buz bloklarıyla izleyiciye deneyimsel bir etkileşim sunar; kültür izleyici ile etkileşim yoluyla yeniden üretilir ve toplumsal bağlar görünür kılınır.
Kara Walker - Fons Americanus	Terry Eagleton	Kültür ve İdeoloji/politik eleştiri	Şeker heykel ve figürleriyle kölelik ve toplumsal cinsiyet temaları görünür olur; kültür toplumsal ve ideolojik yapıları eleştiren bir alan sunar.

Tabloda yer alan her eseri kendi içinde ele alarak, hem görsel dilini hem de kültürel teorilerle kurduğu çok yönlü ilişkiyi ayrıntılı biçimde incelemek yerinde olacaktır. Sanatçı Yinka Shonibare “The Swing (after Fragonard)”

isimli eseriyle (Görsel 1) tarih, kültür ve politik bağlamın katmanlarını bir araya getirir.



Görsel 1. Yinka Shonibare, “The Swing (After Fragonard)” 2001.



Görsel 2. Jean-Honoré “Fragonard”, Tuval üzerine yağlıboya, 1767.

Sanatçı eserinde Rokoko dönemi sanatçılarından Jean-Honoré Fragonard’ın ünlü tablosu “Fragonard”ı (Görsel 2) üç boyutlu bir enstalasyon olarak yeniden kurar. Nitekim bu yeniden kurma, yalnızca biçimsel bir

alıntıdan ibaret değildir. Shonibare, 18. yüzyıl Fransız aristokrasisinin sorumluluktan uzak ve zevk etrafında şekillenen dünyasını temsil eden bu ünlü sahneyi yeniden ele kurgularken, figürlerin başlarını bilinçli biçimde kaldırır ve bedenlerini parlak Afrika motifleri taşıyan “Dutch wax” kumaşlarla kaplar. Bu müdahale, sahnenin kültürel kodlarını radikal biçimde dönüştürür. Böylesi bir dönüşüm Batı’nın kolonyal dönemde ürettiği egzotikleştirme mantığını teşhir ederken aynı zamanda eleştirel bir alan da yaratır (Kent, 2024: 10).

Shonibare, müdahalesiyle Rokoko’nun şatafat ve eğlence odaklı aristokrat yaşamını Afrika diasporasının tarihsel gölgesiyle çarpıştırarak beklenmedik ve rahatsız edici bir çarpışma yaratır. Afrika kökenli kumaşların politik ve sömürgeci çağrışımları eleştirel bir okumaya kapı aralar (Young, 2017). Sanatçı tam da bu eleştiride kültürleri birbirine eklemleyerek sanat tarihinin “nötr” olarak kabul edilen görsel repertuvarının aslında ne kadar politik ve ideolojik arka planının olduğunu hatırlatır.

Eagleton’ın kültür kuramı dikkate alındığında da, Shonibare’nin estetik müdahalesi salt tarihsel bir anlatıyı yeniden yorumlama değil aynı zamanda toplumsal ve politik yapıları görünür kılan bir eleştiri pratiğidir. Eagleton, kültür ile sanatın ideolojiyi ve iktidar mekanizmalarını yansıttığını dolayısıyla da bu yapıları ifşa ederek sorgulanması için bir zemin hazırladığını vurgular (Eagleton, 2019: 55). Bu bağlamda sanatçının Hollanda balmumu kumaşlarını tercih etmesinin nedeni de belirginleşir: kökeni Endonezya batik geleneğine dayanan bu kumaşlar Avrupa’dan batı Afrika’ya ulaşması sömürgecilik tarihinin dolaşım, aktarım ve dönüşüm süreçlerini içinde barındırır. Günümüzde Afrikalı kimliğinin kültürel simgesi hâline gelen bu kumaş, kültürel kimliğin tek bir kökene indirgenemeyeceğini, aksine tarihsel, ekonomik ve politik ilişkilerle sürekli dönüştüğünü imler. Eserde dikkat çeken diğer göstergeler figürlerin başsız olması ve kadının ayağındaki terliğin düşmüş olmasıdır (Hirsh, 2010: 124).

Terliğin yokluğu, ayağın havada çıplak olması, 18. yüzyılda flört ve erotik davet anlamına gelen bir semboldür (Farthing, 2012: 255). Ayağın çıplak olması, figürün kontrolü bıraktığı bir anı gösterir. Kadın salıncakta en yüksek noktaya ulaştığında beden kontrolsüzlüğe teslim olur ve terlik havaya fırlar. Bu kontrolsüzlükte bedenin özgür oluşu ancak öznenin (başın) yokluğu kolonyal tarihin birey üzerindeki belirleyiciliğiyle zıt ama anlamlı bir gerilim yaratır. Shonibare, figürleri başsız bırakarak kimliği belirsiz bırakması ise akla şu

soruları getirir: Bu kadın Avrupalı mı? Afrikalı mı? Bir aristokrat mı, yoksa sömürge tarihinin bir uzantısı mı? Öte yandan figürlerin başsız bırakılması Fragonard'ın Rokoko tablosundan esinlenmesi de ilişkilendirilebilir; başsızlık giyotini çağrıştırır. Rokoko'nun keyif ve zevk kültürü nihayetinde devrim tarafından başsız bırakılmıştır.



Görsel 3. Takashi Murakami, 727, Tuval üzerine akrilik, tahtaya monte edilmiş üç panel, 2002.

Takashi Murakami'nin "727" isimli dev triptik, Japon çağdaş sanatının karakteristik "Superflat" estetiğini gözler önüne serer (Görsel 3). Eserin orta panelinde, kırmızı gözleri ve sivri dişleriyle Bay DOB karakteri dikkat çekmektedir. Bu karakter grotesk gözleri, gizemli ve sevimli oluşuyla izleyicide neşe ve ürpertiye bir arada yaşatır. Üç panel, stilize dalgalarla dinamik bir görünüm kazanırken arka plandaki mor-mavi boya katmanları geleneksel Japon paravanlarının estetiğini anımsatmaktadır. Bay DOB'un kulak ve yüzünde gizlenmiş "DOB" harfleri karakterin ismini sembolik olarak yansıtır. Sanatçı, Mickey Mouse ve Sonic gibi Batı ikonlarını Japon kültürüyle harmanlayarak tasarladığı bu karakter izleyiciye katmanlı bir deneyim sunar (Jacquet, 2024).

Bu anlamda eser görselliğin ötesinde, kültürel ve politik derinliğiyle dikkat çeken bir eserdir. Bay DOB karakteri, II. Dünya Savaşı sonrası Batı etkisiyle şekillenen Japon toplumunun duruşunu sorgulatma fırsatı vererek geleneksel estetik ve Japon pop kültürünün kesişim noktasında adeta bir alter ego işlevi görür. Bay DOB'un hareketli ve grotesk gözleri, çılgın gülümsemesi izleyiciyi hem duygusal hem de bilişsel olarak esere çeker (Lisica, 2020: 42-63). Sevimli ve tehditkâr unsurların bir arada bulunması izleyiciyi hem duygusal hem de bilişsel olarak esere çekerek Japon kültürünün modern ve geleneksel yönlerini yorumlama fırsatı sunar.

P. Bourdieu' nın kültürel sermaye kuramı perspektifinden bakıldığında “727” izleyiciye hem görsel bir deneyim hem de sağladığı kültürel farkındalık kazandırır. Nitekim Bourdieu' e göre kültürel sermaye toplumsal statü ve güç dengelerinin biçimlenmesinde kritik rol oynar (Bourdieu, 1977: 490-510). Murakami'nin eserini deneyimleyen izleyici onun estetik ve anlamsal düzeyiyle etkileşime girerek modern tüketim alışkanlıkları ve popüler kültürün küresel etkilerini fark etme olanağı bulur. Böylece “727” uluslararası izleyiciye ulaşarak kültürel sermayeyi görünür kılar ve yeniden üretir.

Clifford Geertz'e göre kültür, insanların anlam yükleyerek var ettiği bir ağıdır. Geertz'in kültürü insanların sürekli yorumlayıp ve yeniden anlamlandırarak gerçek değerine ulaşabileceği bir sistem olarak gören yaklaşımı, bir sanat eserinin nasıl okunabileceğine dair esnek ve güçlü bir çerçeve sunar (Geertz, 1973: 36-46). Bu açıdan bakıldığında 727, geleneksel motiflerin sessiz varlığı, pop kültürü ve modern tüketimin hızlı ritmini aynı yüzeyde dolaştırarak izleyiciyi zengin bir görsel ve kültürel evren ile yüz yüze getirir. Anime ile manga estetiğinin geleneksel motiflerle kurduğu ilişki, kültürün yeniden yorumlanabilir doğasının somut örneğidir. İzleyicinin, bu sembollerin izini sürerken Doğu ve Batı kültürüne dair kendi bilgisini yeniden sorgulaması Geertz'in “yorumlanabilir kültür” anlayışının neredeyse sahnelenmiş hâlidir.



Görsel 4. Subodh Gupta, Line of Control, 2008.

Subodh Gupta'nın "Line of Control" isimli eseri (Görsel 4), teknik detaylarıyla olduğu kadar kavramsal yüküyle de çağdaş sanatın dikkat çeken enstalasyonlarından. Şiddetli bir patlamanın dondurulmuş anı formundaki eser, paslanmaz çelikten tencere, kaşık ve konserve kutuları gibi mutfak eşyalarının titizlikle bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Üç vincin ve otuzdan fazla işçinin birlikte yürüttüğü 80 saatlik montaj süreci, Gupta'nın işçilik ve planlama konusundaki titiz yaklaşımını ve her ayrıntıyı ne kadar dikkatle örgütlediğini gösterir (Biswas, 2011: 197). Nesneler yalnızca üst üste dizilmekle kalmaz; aynı zamanda patlamanın şiddetini ve kaosunu yansıtacak biçimde konumlandırılarak izleyicide hem hareket algısı hem de görsel bir heyecan yaratır. Paslanmaz çelik yüzeyler ışığı yakalayıp yansıttıkça donmuş bir anın dinamizmi halen devam eder. Böylesi teknik detaylar, eseri sadece gözle izlenen bir form olmaktan çıkararak kavramsal olarak da derin bir deneyim sunar.

İzleyici önce bu parlak dev metal yığınının yarattığı görsel atmosfere kapılır. Ancak sıradan mutfak malzemelerin bu anısal forma dönüşmesi,

tarihsel ve kültürel bağlamlarını ortaya çıkar. Bu anlamda sanatçı, tanıdık nesneleri sanatsal bir dile dönüştürerek izleyicinin hem görsel hem de düşünsel duyarlılıklarını harekete geçirir. Gupta'nın eseri, tarihsel ve politik bağamları iç içe geçirir. Hindistan ve Pakistan arasındaki tartışmalı Kontrol Hattı'na gönderme yaparak izleyiciyi, jeopolitik gerilimler ve nükleer savaş risklerinin farkındalığıyla yüzleştirir. Patlama bulutu formundaki eser Nagazaki'ye atılan atom bombalarını akla getirmektedir (Daftuar, 2012). Bu yönüyle eser yalnızca geçmişin bir hatırlatıcısı olmakla kalmaz, aynı zamanda güncel küresel tehditler ve sınır meseleleri üzerine düşünmeyi de koşullar.

Terry Eagleton'ın kültür ve ideolojiye dair düşünceleri, "Line of Control" ü yorumlarken önemli bir yol göstericidir. Eagleton kültürün, yalnızca toplumun değerlerini yansıtmadı; aynı zamanda onları eleştirdiği, görünür kıldığı ve tartışmaya açtığını ifade etmektedir (Eagleton, 2019: 55-56). Gupta'nın eseri de tam olarak bunu yapmakta; savaş, ulusal kimlik ve sınırlar üzerine kurulu ideolojik yapıları gözler önüne seriyor ve izleyiciyi bunları sorgulamaya davet etmekte böylece, izleyiciye çağdaş sanatın kültürel ve politik meseleleri aktarma gücünü göstermektedir.



Görsel 5. Tania Bruguera, "Tatlin's Whisper #5", 2008.

Tania Bruguera'nın 2008 yılında gerçekleştirdiği "Tatlin's Whisper #5" adlı performansı (Görsel 5), çağdaş performans sanatının sınırlarını yeniden düşündüren, özellikle de izleyici-iktidar ilişkisini bedensel bir deneyim hâline getiren bir çalışma olarak dikkat çeker. Performans, iki atlı polis memurunun Turbine Hall köprüsünden geçen müze ziyaretçilerine hiç beklemedikleri bir anda müdahalesi üzerine kuruludur. İzleyicinin herhangi bir ön bilgiye sahip olmaması, deneyimi hem daha sarsıcı hâle getirmiş hem de izleyiciyi pasif bir konumdan hızla çıkararak kurgunun parçası haline getirmiştir. Polis memurları 20 dakika boyunca kalabalık kontrol tekniklerini kullanarak kalabalığı bölmüş, yönlendirmiş ve grup düzenini yeniden düzenlemiş böylece mekânın hâkimiyetini ellerinde tutmuşlardır. Bruguera'nın amacı, bu müdahaleyi sıradan bir güvenlik prosedürü gibi göstererek izleyiciyi rahatsız edici bir otorite deneyimi karşı karşıya bırakmak olmuştur (Rosero, 2017: 96).

Performans, izleyicinin konumunu sürekli değiştirerek onu etkin bir özne haline getirmekle kalmamış müdahaleyle kontrol edilen nesne olarak konumunu karmaşıktırıştırır. Atlı polislerin ani müdahaleleriyle farklı köşelere itilen ve küçük gruplar hâlinde yeniden düzenlenen izleyiciler, günlük yaşamda sahip olduklarını düşündükleri özerklik ve kontrol duygusunu kısa süreliğine de olsa yitirmişlerdir. Eserin tarihsel ve kültürel derinliği, performansın ideolojik ağırlığını da hissettirir. Bruguera, 20. yüzyıl başlarında Bolşevik devriminin simgesi olarak tasarlanan Vladimir Tatlin'in Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı'na atıfta bulunarak performansın tarihsel, kültürel ve ideolojik ağırlığı arttırmaktadır (Lawson, 2021: 6). Bu anlamda sanatçı, geçmişin politik imgelerini çağrıştırarak bugünkü güç ve otorite gibi iktidar ilişkilerini de görünür kılar. Günlük yaşamda karşılaşılan iktidar figürlerini müze ortamına taşınması, kültürel alan ve sanat kurumlarının politik güç yapılarıyla nasıl örüldüğünü somutlaştırır.

Pierre Bourdieu'nün kültürel alan ve iktidar ilişkileri kavramı, Bruguera'nın performansını yorumlamada belirleyici bir çerçeve sunar. Bourdieu, kültürel sermayeyi hem bireyin sahip olduğu bir birikim olarak görür hem de alan içinde şekillenen pratikler ve görünmez iktidar ilişkilerinin bir parçası olarak değerlendirir (Wacquant, 2003: 21-26). "Tatlin's Whisper #5" inde izleyiciler, alışılmış davranış kalıplarının dışına çıkmak durumunda bırakılır. Böylece kültürel pratikleri yöneten ve şekillendiren iktidar mekanizmaları görünür hâle gelir. Polislerin fiziksel ve sembolik otoritesi,

izleyicilerin davranışlarını belirlerken, sanatçının kurduğu ortam, güç ilişkilerini deneyimlemek için bir araç işlevi görür.



Görsel 6. El Anatsui “Gravity and Grace”, 2014.

El Anatsui’nin Gravity and Grace sergisi (Görsel 6), 2014’te Amerika Birleşik Devletleri’nde açılan ilk büyük kişisel sergisi olması bakımından sanatçının kariyerinde belirleyici bir dönüm noktası olmuştur. Sergide yer alan on iki anıtsal metal duvar-heykeli, ahşap rölyeffer ve kâğıt işlerinden oluşan bu kapsamlı seçki, sanatçının malzeme ve form anlayışının ne kadar geniş yelpazeli olduğunu gözler önüne serer. Bu kapsamlı seçki, Nijerya ve Gana’nın görsel mirasını Çağdaş Batı Sanatının soyut ve mekâna duyarlı tavrıyla buluşturan melez estetiğin güçlü bir temsilidir. Sergideki en dikkat çeken öğe kuşkusuz, sanatçının seçtiği malzemedir (Wilkin, 2013). Nijerya’daki içecek endüstrisinden arta kalan alüminyum kapaklar ve etiketler, sanatçı tarafından bükülüp birbirine bağlanarak dalgalı ve esnek yüzeyler hâline getirilir. Kapaklar kendi başına değersiz ve atık nesnedir; bir zamanlar kullanılmış tüketilmiş nesnelerdir. Ancak sanatçının bu kapaklardan binlercesini toplaması ve bunu sanat nesnesine dönüştürmesi onu toplumsal hafızanın bir parçası haline getirir, toplumun geçmişteki tüketim kültürünü ve toplumsal izlerini görünür kılar (Cotter, 2013: 69).

Nitekim gündelik hayatta önemsiz görülen bu atık tüketim nesnelerinin metalden tekstile dönüşümü, Afrika’nın modernleşme süreciyle ilişkili tarihsel-

ekonomik dinamiklere gönderme yapar ve malzemenin toplumsal belleği taşıma gücünü somutlaştırır. Sanatçının eseri metal tekstile dönüştürmesi de kurgunun bir parçasıdır; Afrika’da tekstil ve dokuma, yüzyıllardır bireysel ve toplumsal kimliğin ve hafızasının aktarılmasında önemli bir araç olmuştur. Anatsui, şişe kapaklarını bu yöntemle bir araya getirerek, geleneksel kültürü korur ve modern bir malzeme aracılığıyla sürdürür ve yeniden şekillendirir (Breslaw, 2014: 76).

Eserlerdeki kapakların sembolik boyutu Clifford Geertz’in simgesel antropoloji yaklaşımıyla açıklanabilir. Geertz’e göre kültürel anlam, nesnelerin toplumsal bağlamdaki işleyişi üzerinden ortaya çıkar (Geertz, 1973: 36-46). “Gravity and Grace” deki metal kapaklar, tüketim kültürü ve sömürgeci ticaret sistemlerine dair çok katmanlı bir okuma sunar. Koloniyal dönemde Avrupa’dan Batı Afrika’ya getirilen içecekler, yerel tüketim alışkanlıklarını şekillendirmiş ve ekonomik bağımlılık yaratmıştır. Dolayısıyla kapaklar, bu tarihsel ve ticari etkileşimin fiziksel kalıntıları olarak simgesel işlev görür.



Görsel 7. Ai Weiwei, “Sunflower Seeds”, 2010.

Ai Weiwei’nin “Sunflower Seeds” adlı enstalasyonu (Görsel 7), 2010 yılında Tate Modern’in devasa Turbine Hall mekânı için üretilmiş, ölçeği bakımından etkileyici, teknik ve işçilik bakımından son derece zahmetli bir

çalışmadır. Enstalasyon, ilk bakışta geniş bir alana serpilmiş tonlarca ayçiçeği çekirdeği gibi görünse de izleyici yaklaştıkça bu tanelerin aslında tek tek elde şekillendirilen ve boyanan porselen objeler olduğu anlar. Yaklaşık yüz milyon seramik çekirdekten oluşan bu enstalasyon, Çin'in Jingdezhen kentindeki iki bin yıllık bir geleneği yaşatan usta zanaatkârlar tarafından porselen teknikleriyle üretilmiştir. Böylesine büyük bir yığının mekâna yayılışı, mekânı yalnızca doldurmakla kalmaz; izleyicinin mekânla kurduğu algısal ilişkiyi değiştirir böylece bedeninin mekândaki yerini ve manzarayla ilişkisini de kökten dönüştürür (Menezes, 2011).

Enstalasyon ilk sergilendiğinde ziyaretçilere porselen çekirdeklerin üzerinde serbestçe yürümeleri için alan tanınmıştı. Bu durum, eseri salt izlenen bir nesne olmaktan kurtarıp bedenle doğrudan temas ederek duyulara yayılan bir deneyime dönüştürmüştü. Çekirdeklerin üzerine basıldığında ortaya çıkan ses ve porselen yarattığı toz bulutu beklenmedik biçimde yoğun bir atmosfer oluşturuyordu. Ne var ki bu beklenmedik toz bulutunun aynı zamanda sağlık açısından da risk oluşturduğu anlaşılınca eser sadece uzaktan bakılabilmeye sınırlandırıldı. Eserde ayçiçeği imgesinin seçilmesi, Mao dönemi propaganda kültürünün politik hafızasına doğrudan gönderme niteliğindedir. Propaganda afişlerinde Mao güneş olarak tasvir edilir, halk ise ona dönen ayçiçekleri olarak simgeleşerek ideolojik bir bağlılık metaforu oluşturur. Ai, bu tarihsel metaforu düzenleyerek hem kendi çocukluk hatıralarına hem de kolektif bağlılığın aslında ne kadar kırılgan olduğuna dikkat çekmek ister. Çocukluğunda insanların zor zamanlarda ayçiçeği çekirdeğini paylaşması, çekirdeği yoksulluğun sessiz tanıklığıyla yüklü bir simge hâline gelmesini sağlar (Zhou, 2015: 137). Hafızanın, dayanışmanın simgesi haline gelen porselen çekirdekler ne yenilebilir ne de filizlenebilir oluşuyla ironik bir hal alır. Dolayısıyla yaşam döngüsüne katılamayan bu çekirdekler umut barındıran bir imgenin nasıl sınırlandırıldığına dair güçlü bir gerilim yaratır. Bu gerilim hem Çin toplumunda hem de modern kitlesel üretim düzenlerinde bireyin görünmezleşmesine dair bir eleştiri kurar. Homojen bir seri üretim görüntüsü gibi görünen eser yakından incelendiğinde her bir parçanın kusurları ve ayrıksı nitelikleri belirginleşir. Bireysellik ve toplumsallık arasındaki çatışma açığa çıkar; uzaktan aynılaşan nesneler yakından özgün karakterlerini sergiler.

Eagleton'ın kültürü sınıfsal ve ideolojik güçlerin yeniden üretildiği bir alan olarak gören yaklaşımıyla çarpıcı biçimde paralellik gösterir (Eagleton,

1996: 73-80). Bireysel emeğin kolektif bir düzende görünmezleşmesi, Çin’in politik atmosferindeki konformizm, sansür ve kitleselleşme baskılarıyla da doğrudan bağlantılıdır. Bireysel emeğin kolektif düzen içinde görünmez hâle gelmesi, Çin’deki politik baskılar, kitleselleşme ve sansür uygulamalarıyla yakından ilişkilidir. Ayrıca porselenin taşıdığı tarihsel ve kültürel anlamlar, modern Çin’in ucuz emek gücüne dayalı “Made in China” etiketinin güncel ekonomik-politik çağrışımlarını da eleştirerek tartışmaya açar (Debin, t.y.). On milyonlarca ay çekirdeğinin el emeğiyle tek tek üretilmesi, hem zanaatkârın hem de sanatçının üretim koşullarına dikkat çekerek küresel kapitalizmin anonim seri üretime dayalı yapısını ters yüz eden ironik bir hamle gibi işler.



Görsel 8. 9. Olafur Eliasson, “Ice Watch”, 2014, Londra.

Olafur Eliasson’ın “Ice Watch” isimli dev buz bloklarından oluşan enstalasyonu (Görsel 8. 9), iklim değişikliğini yalnızca görsel veya teorik bir konu olmaktan çıkararak, izleyicinin bedeniyle deneyimlemesini sağlayan

çevresel bir çağdaş sanat projesidir. Grönland'dan getirilen dev buz bloklarının kamusal alanda sergilenmesi, izleyiciye yalnızca görsel bir fenomen sunmakla kalmaz; dokunulabilir, koklanabilir, havaya yaydığı soğukluğu hissedebilir ve erişimleri ile işitsel bir deneyim sunar. Bu yoğun duyuşsal etkileşim, izleyicinin zihinsel ve bedensel farkındalığını artırmayı hedefler ve bilginin bedenleşmesini görünür kılar (Bukdahl, 2015: 162).

Eliasson'ın enstalasyonu, Nicolas Bourriaud'nun ilişkisel estetik çerçevesinde değerlendirmek güçlü bir kuramsal zemin oluşturacaktır. Bourriaud'ya göre güncel sanat, izleyiciyi pasif konumdan çıkarıp toplumsal ilişkilerin kurulduğu bir etkileşim alanı yaratmalıdır (Bourriaud, 2005: 51-68). Eliasson'ın yerleştirmesi de ilişkisel estetiği “ilişki mekânı”nda üretir: izleyiciler dev buz kütlelerinin etrafına toplanır, ona dokunur, sarılır, erimesini seyrederek, zamanın akışıyla birlikte paylaşılan bir deneyime dönüşür. Eliasson, buzun fiziksel varlığını bir tür toplumsal arayüze çevirerek çevresel krizlere dair kolektif farkındalığı tetikler.

Eserin kültürel etkisi yalnızca çevresel farkındalık yaratmanın ötesine geçerek iklim krizinin doğasını kavramak için de bir düşünme zemini hazırlar. Eser bu yönüyle akla Timothy Morton'un “hipernesne” kavramını getirmektedir. Morton'a göre küresel ısınma gibi, varlığı her yerde hissedilen fakat bütünüyle görülemeyen süreçler insanda rahatsız edici bir tekinsizlik hissi uyandırır (Daggett, 2014). “Ice Watch”, tam da bu görünmez hipernesneyi görünür ve elle tutulabilir bir fragmana dönüştürür. İzleyici, buz külesinin yavaş erişimine tanıklık ederken küresel iklim döngüsüne tanıklık eder. Böylece, Morton'un tarif ettiği “her yerde ama hiçbir yerde bulunmayan” felaket, izleyicinin önünde somut bir biçime bürünür.

“Ice Watch” aynı zamanda çevresel krizi yalnızca estetik bir tema olarak değil, politik ve toplumsal bir müzakere alanı yarattığından kültür ile ideoloji arasındaki bağı vurgulayan düşünürlerle de kesişir. Bu anlamda Eagleton'ın kültürü, politik bir pratik olarak tanımlaması “Ice Watch” ın çevre krizini yalnızca estetik bir mesele olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bir tartışma alanı olarak kurgulanmasıyla örtüşmektedir. Eliasson'ın sıklıkla dile getirdiği “kolektif sorumluluk” düşüncesi kültürün dönüştürücü gücüne duyduğu inancı pekiştirir.

Jeolog Minik Rosing “medeniyetimizin kaderi buzun kaderiyle bağlıdır” (Rosing, t.y.) diyerek buzun insanlık tarihindeki belirleyici rolüne vurgu

yapması eserin kültürel yorumunu daha da genişleterek eseri yalnızca çevresel bir uyarı olmaktan çıkarır. Böylece eser, küresel ısınmanın yalnızca geleceğe ilişkin bir tehlike yaratmadığını, aynı zamanda geçmişi de silme potansiyeli taşıdığını hatırlatır. Bu yaklaşım, Geertz’in kültürü “yorumlanabilir bir metin” olarak tanımlayan kuramsal çerçevesiyle de örtüşür; buz bloklarının eriyişi, coğrafi süreçlerden politik gerilimlere, kolektif duygulanımdan toplumsal hafızaya kadar farklı katmanlarda çözümlenebilir çok yönlü yorumlanabilir kültürel metin haline dönüşür (Geertz, 1973: 36-46).



Görsel 10.11.12. Kara Walker, “Fons Americanus”, 2019.

Kara Walker’ın Modern’in Tate Turbine Hall’unda sergilenen, “Fons Americanus” adlı 13 metre yüksekliğindeki devasa yerleştirmesi (Görsel 10.11.12), mekâna bütünüyle hükmeden bir çeşme-anıt formudur. Jesmonite kaplı metalden üretilmiş olan eser, hem geleneksel anıt estetiğine göndermede bulunur hem de işlevsel bir su akışı sayesinde statik bir nesne olmanın ötesine geçer. Victoria Anıtı’nın kolonyal alegorilerinden yola çıkan sanatçı formu bilinçli bir şekilde bozarak, figürleri çarpıtarak ve klasik anıt geleneğinin görkemini kırar ve onu bambaşka bir kültürel bağlama yerleştirir. Eserin biçimsel örgüsü, çok katmanlı düzen içerisinde yukarıdan aşağıya doğru

yerleştirilmiş alegorik figürlerin üzerinden biçim kazanır. Eserin tepesinde yer alan göğüsleri ve kesik boğazından su fışkıran kadın figürü alt bölümlere doğru dağılan grotesk beden tasvirleriyle birleşir. Boğulmuş, ezilmiş veya çarpılmış haldeki figürler sömürge tarihinin bedensel şiddetini görünür kılar. Abartılmış bir gururla tasvir edilen figürler ise kolonyal aktörleri karikatürize etmektedir. Eserde yer alan çok sayıda figürler ve tarihi anlara yapılan göndermeler, kompozisyonun ritmini ve görsel odak noktalarını belirler. Anıtların klasik yüksek ve merkezi yapısını sürdürürken, aynı zamanda bu çoklu figür yapısı, izleyiciyi sorgulamaya davet eden bir estetik sunar (Gere, 2019: 5-10).

Bu yoğun form, sanatçının sömürgecilik tarihiyle kurduğu eleştirel hesaplaşmayı görünür kılar. Sanatçı, “Fons Americanus”u kamusal alana taşıyarak Atlantik köle ticaretinin Batı imgelemelerinin şiddet dolu tarihini bastırmasına sataşmada bulunarak onu yeniden yüzeye çıkarır. Bedenden fışkıran su burada sadece işlevsel olarak kullanılmamıştır; denizde ölen bedenleri, köle gemilerinin ve kolonyal dünyanın yarattığı acı tarihsel hafızayı simgeleyen dinamik bir hatırlatma aracıdır (Amideo, 2025: 642-643). Alt katmanda yer alan çarpıtılmış figürler, kolonyal güçlerin yıkıcı etkilerini bedenleştirirken; tepedeki su akışı, kan ve süt karışımını andıran görüntüsüyle tarihsel şiddetin hem biyolojik hem de kültürel yönlerini sembolik bir merkezde yoğunlaştırır. Karikatürize edilmiş egemen figürler ise, şiddetin estetikle nasıl meşrulaştırıldığını eleştiren ironik bir karşı-temsile dönüşür.

Bu çok katmanlı anlatı, Terry Eagleton’ın kültür ile ideoloji arasındaki ilişkiye dair kuramsal perspektifiyle örtüşmektedir. Eagleton’a göre kültür, toplumsal iktidarın hem görünür hâle geldiği hem de iktidarın kendi öyküsünü sürekli olarak yeniden ürettiği bir alandır. Kültürel formlar, iktidarın kendi öyküsünü dolaşıma soktuğu sembolik yapılara dönüşür (Eagleton, 1996: 73). Walker’ın “Fons Americanus” u tam da bu noktada anıt estetiğinin ideolojik işlevinin hegemonik düzeneğini kırar.

Sonuç

Günümüzde güncel sanatı anlamlandırmak, estetik yüzeylere hızlıca göz atmakla mümkün olmayan disiplinler arası bir yaklaşımı zorunlu kılar. Antropoloji, sosyoloji, kültürel çalışmalar, tarih ve siyaset bilimi gibi alanların yanı sıra görsel kültür araştırmalarının sunduğu perspektifler, çağdaş sanatın iç içe geçmiş kültürel kodlarını açığa çıkarmada birbirini tamamlayan araçlara

dönüşür. Zira güncel sanat eserleri, farklı kültürel yapıları, melez kimliklerin, ideolojik gerilimlerin ve bastırılmış tarihselliğin aynı yüzeyde iç içe geçtiği bir kesişim alanı yaratır. Dolayısıyla güncel sanatın anlamına ulaşmak, eserin taşıdığı kültürel kodları çözmeyi, sanatçının üretim bağlamına nüfuz etmeyi ve yapının dolaşıma girdiği sosyo-politik evreni birlikte bir bütün olarak değerlendirmeyi gerektirir.

Bu çalışmada elde edilen bulgular, kültürün güncel sanattaki işlevine ilişkin bu varsayımı doğrudan destekler. Farklı kuşak ve coğrafyalardan sanatçı eserlerinin kültür kuramcılarının eşliğinde incelenmesi, kültürün sanatın düşünsel omurgasını oluşturan bir çerçeve olarak işlediğini açık biçimde göstermektedir. Bu sanatçılar her biri, kültürü kimi zaman yeniden okunabilir bir metne, kimi zaman ideolojik bağlamları görünür kılacak perspektife, kimi zaman da kültürel sermayeyi dönüştürerek yaratıcı bir düşünme biçimine dönüştürmektedir.

Analizler, kültürün çağdaş sanatta durağan bir alan olmanın ötesinde sürekli olarak yeniden yorumlanan ve dönüştürülen dinamik bir yapı olduğunu doğrulamaktadır. N. Bourriaud'un ilişkisel estetik anlayışı, P. Bourdieu'nun kültürel sermaye teorisi, Eagleton'ın kültür-ideoloji çözümlemeleri ve Geertz'in sembolik yorumları, eserlerin çok katmanlı kültürel bağlamlarda nasıl işlediğini anlamak adına önemli bir çerçeve sunar. Sanatçılar kimi zaman sömürgecilik tarihini açığa çıkararak ideolojik yapıları ifşa etmekte, kültürel kimliğin melez yapısını ortaya çıkarmakta, kimi zaman da izleyiciyi ilişkisel bir deneyimin parçası hâline getirerek kültürün etkileşim yoluyla yeniden üretildiğini sergiler.

Güncel sanat, kültürel kimliklerin, ideolojik gerilimlerin, toplumsal hafızanın ve estetik pratiklerin kesiştiği çoklu bir epistemolojik alanın ayrıntılı biçimde açığa çıkarılması, disiplinler arası yöntemlerin sağladığı bütüncül yaklaşım sayesinde mümkün olmaktadır. Dolayısıyla gelecekteki araştırmaların, farklı kültürel bağlamlardan eserleri daha geniş karşılaştırmalı analizlerle ele alması; hem güncel sanatın kültürle ilişkisine dair kavrayışı derinleştirecek hem de sanat araştırmalarına yeni perspektifler kazandıracağı ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Amideo, E. (2025). Decolonizing the language of displayed art: Kara Walker's Fons Americanus. (2 Kasım 2025). Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/396920957_Decolonizing_the_Language_of_Displayed_Art_Kara_Walker's_Fons_Americanus
- Biswas, A. (2011). Indian to international: Stainless steel's impact on the success of Subodh Gupta. *World Art*, 1(2), 197–214. <https://doi.org/10.1080/21500894.2011.602710>
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.
- Bourriaud, N. (2005). İlişkisel estetik (S. Özen, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Breslaw, C. (2014). Gravity and grace: Monumental works by El Anatsui. *African Arts*, 47(2), 76–78. https://doi.org/10.1162/AFAR_r_00140
- Bukdahl, E. M. (2015). Embodied creation and perception in Olafur Eliasson's and Carsten Höller's projects. *The Journal of Somaesthetics*, 1(1), 160–181. <https://doi.org/10.5278/ojs.jos.v1i0.1076>
- Cotter, H. (2013, February 10). A million pieces of home. *The New York Times*, AR1.
- Daftuar, S. (2012, September 8). Showcase: Benign cloudburst. *The Hindu*. (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://www.thehindu.com/features/magazine/showcase-benign-cloudburst/article3865541.ece>
- Daggett, C. (2014, September 5). Hyperobjects by Timothy Morton. (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://www.societyandspace.org/articles/hyperobjects-by-timothy-morton>
- Debin, M. L. (t.y.). Ai Weiwei: Kui Hua Zi (Sunflower Seeds). (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://flash---art.com/article/ai-weiwei/>
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji* (M. Özcan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2019). *Kültür* (B. Göçer, Çev.). Can Sanat Yayınları.
- Farthing, S. (Ed.). (2012). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Geertz, C. (1973). The impact of the concept of culture on the concept of man. In *The interpretation of cultures* (pp. 49–74). Basic Books.

- Gere, V. (2019, October 10). Kara Walker's Fons Americanus at Tate Modern. Books and Ideas. (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://booksandideas.net/Kara-Walker-s-Fons-Americanus-at-TateModern.htm>
- Gorski, P. S. (2015). Bourdieu ve tarihsel analiz. Heretik Yayıncılık.
- Hirsh, J. (2010). Journal of Contemporary African Art, 27 (Fall).
- Jacquet, M. (2024, February 14). Takashi Murakami, (27 Kasım 2025). Erişim adresi: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://static.perrotin.com/presse_expo/press_release_11780_1.pdf?v=1706028913
- Kent, R. (2024). Time and transformation in the art of Yinka Shonibare MBE. Prestel.
- Lawson, L. H. M. (2021). Unfolding interactions in the preservation of performance art at Tate. In J. Bridgland (Ed.), Transcending boundaries: Integrated approaches to conservation. ICOM-CC.
- Lisica, C. (2010). Beyond consumption: The art and merchandise of a superflat generation (Doktora tezi). University of the Arts London.
- Menezes, C. (2011). Turbine Hall, Tate Modern, London. Studio International.
- Rosing, M. (t.y.). Ice Watch. (28 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://olafureliasson.net/icewatchcopenhagen/>
- Rosero, A. D. M. (2017). Arte de Conducta: On Tania Bruguera's Tatlin's Whisper series. In C. N. Mann (Ed.), Rhetoric, social value and the arts. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-45297-5_6
- Wacquant, L. J. D. (2003). Düşünümsel bir antropoloji için Cevaplar'a giriş. In Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar. İletişim Yayınları.
- Wilkin, K. (2013). El Anatsui at the Brooklyn Museum. (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://hudsonreview.com/2013/08/el-anatsui-at-the-brooklyn-museum/>
- Williams, R. (1993). Kültür (S. Aydın, Çev.). İmge Kitabevi.
- Young, A. (2017, July 12). A-Level: Yinka Shonibare, The Swing (After Fragonard). Smarthistory. (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://smarthistory.org/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard-2/>
- Zhou, Y. (2015). The power of quantity in Ai Weiwei's Sunflower Seeds. The Asian Conference on Arts & Humanities Official Conference Proceedings.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Shonibare, Y. (2001). The Swing (After Fragonard). Smarthistory. (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://smarthistory.org/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard/>
- Fragonard, J.-H. (1767). The Swing. Smarthistory. (18 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://smarthistory.org/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard/>
- Murakami, T. (2002). 727. Sartle. (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://www.sartle.com/artwork/727-takashi-murakami>
- Gupta, S. (2008). Line of Control. The Indian Contemporary Art Blog. (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://theindiancontemporaryartblog.blogspot.com/2012/04/pots-pans-and-art-truely-subodh-gupta.html>
- Bruguera, T. (2008). Tatlin's Whisper #5. (27 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://taniabruguera.com/tatlins-whisper-5/>
- Anatsui, E. (2014). Gravity and Grace. (15 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://elanatsui.art/artworks/el-anatsui-gravity-and-grace-2010>
- Weiwei, A. (2010). Sunflower Seeds. (20 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://smarthistory.org/ai-weiwei-kui-hua-zi-sunflower-seeds/>
- Eliasson, O. (2014). Ice Watch. (20 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-ice-watch/>
- Walker, K. (2019). Fons Americanus. (23 Kasım 2025). Erişim adresi: <https://millimetre.uk.net/our-work/kara-walker-fons-americanus/>

BÖLÜM 5

NOH TİYATROSUNDA GÖRSEL ESTETİK

Arş. Gör. Sündüz ADİLAK¹

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.18137798>

¹ Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi- Sahne Sanatlar Bölümü

GİRİŞ

Dans, drama, müzik vb. unsurları içeren bir *bileşik sanat* olarak anlaşılan Noh tiyatrosu, Japon estetiğinin incelikli bir örneğidir (Kawai, Miyata, Nishimura, & Okanoya, 2013, s. 1). Bu sanatın merkezinde yer alan ve aynı zamanda en büyük gizemi olan unsur maskedir. Sert, değişmez bir ahşap nesne olarak maske, sabit fiziksel özelliklere sahiptir fakat performatif eylemde her türlü farklı duygusal yüz ifadesini aktarabilmektedir. Bu fenomen *mugen hyojo* (sonsuz yüz ifadesi) (Kawai, Miyata, Nishimura, & Okanoya, 2013, s. 3) olarak adlandırılmaktadır. Maddi statiklik ile algılanan ifade akışkanlığı arasındaki bu tutarsızlık, literatür temelli incelenin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. İlginç bir şekilde, bu maskelerin algılanışı sezgisel bir mantığa uymamaktadır. Psikolojik bir araştırmanın gösterdiği gibi farklı kültürlerden gelen denekler “mutluluğu aşağı doğru eğimli maskeye, üzüntüyü ise yukarı doğru eğimli maskeye atfetme eğilimindeydiler, bu değerlendirme, Noh'nun geleneksel ifade kurallarına tamamen zıttır” (Miyata, Nishimura, Okanoya, & Kawai, 2012, s. 1). Bu bulgu, doğru ifadenin, nesnenin ötesinde hareket, bağlam ve izleyici arasında meydana gelen karmaşık bir ağda ortaya çıktığını vurgulamaktadır.

Noh tiyatrosunun estetik teorisi bize bu ağın özel anahtarını sunmaktadır. Merkezi kavram, *viraja tãiunitã* (*sönük parlaklık*) olarak tanımlanan *yügen*'dir ve etimolojisi gizem, karanlık ve anlaşılmaz bir derinliğe işaret etmektedir (Motokiyo, 1982, s. 4). *Yügen*, gizli yaşamı, kelimelerin ötesinde ima edilen duyguyu, temsilin imgesel gücünü oluşturan şeyi ifade etmektedir (Motokiyo, 1982, s. 4). Bu taklitçi olmayan, imalı ve derin anlamlı mantık, anlamın kaynağını dış imgeden iç dünyaya kaydırmaktadır. Burada bir jestin içsel bir durumdan doğduğu ve bu içsel durumun oldukça önemli olduğu ifade edilmiştir. Bu da indirgeme ve kontrol estetiği olarak anlaşılmaktadır. Noh oyuncusu rolünde kendini kaybetmemektedir, en yüksek içsel disiplin ve berraklık durumunu korumaktadır. Böylece Noh oyuncusu Diderot'nun duygularını denetleyen oyuncu idealine yaklaşmaktadır (Motokiyo, 1982, s. 3-4).

Bu yoğunlaştırılmış, içten beslenen ima yöntemi, sahne alanının tamamına tutarlı bir şekilde yayılmaktadır. Bilinçli bir şekilde dekorların yokluğu, sahneyi tamamen manevi, mitolojik bir boyuta taşımaktadır (Motokiyo, 1982, s. 5). Kesin ama gerçekçi olmayan bir şekilde tasvir edilen mekân, izleyicinin kültürel hayal gücünde canlandırılmaktadır. Boş sahne

böylece bir projeksiyon alanı ve resimsel fenomenolojinin ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Bu da maskeli beden, stilize edilmiş hareket ve ses akışı ile izleyicinin hayal gücünün etkileşiminden doğan bir imgelem olarak ortaya çıkmaktadır.

Burada ortaya konan ilkeler (katı nesne aracılığıyla paradoksal ifade, *Yügen* ve içsel durumlar aracılığıyla anlamın yönlendirilmesi, temel işaretlere indirgeme, boş alanın etkinleştirilmesi) geleneksel Noh tiyatrosunun ötesinde bir dönüşüm potansiyeline sahip olmaktadır. Bu ilkeler, maddiyat, beden ve mekânın yeniden düşünülmesi için çağdaş performanslara analitik bir çerçeve sunmaktadır. Örneğin, yapay sis, konfeti, balonlar ve tiyatro karı kullanımı, nesnelerin, oyuncuların ve mekânın bir araya gelmesiyle yeni oyunculuk biçimlerinin ortaya çıkabileceği bir estetik yaratabilmektedir (Andrick, 2020, s. 135). Bu, performansı, nesneler ve çevrelerle olan ilişkiler alanında bilinçli bir tasarımcı olarak gören genişletilmiş bir oyunculuk metodolojisine işaret etmektedir. Ayrıca, sahne tasarım uygulamaları giderek müzeler veya sergiler gibi diğer kültürel performans mekanlarına da taşınmakta ve burada sahne tasarımı güçlü bir anlatı ve dramaturjik içerik kazanmaktadır (Andrick, 2020, s. 135).

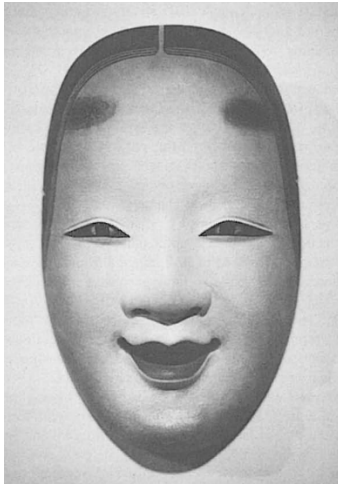
Bu nedenle bu çalışma, maske, boşluk ve hareket merceğinden incelenen Noh tiyatrosunun tarihsel bir örnekten daha fazlası olduğunu savunmakta; geniş bir performans ve enstalasyon sanatları yelpazesinde anlamın oluşumunu anlamak, onu şekillendirmek için ilkeleri verimli bir şekilde analiz etmek, özellikle Noh tiyatrosunun stilize edilmiş biçimlerini, çağdaş sahne olaylarının görselliğini ve etkisini deşifre etmeyi amaçlamaktadır.

1.MASKE VE IŞIK ARASINDAKİ ETKİLEŞİM

Japonca'da *omote* (Johnson, 1992, s. 29) olarak adlandırılan Noh maskesi, statik bir aksesuarın çok daha ötesinde bir anlam ve işleve hizmet etmektedir. Bu maske tüm performatif ve estetik felsefenin kristalize olmuş özüdür. Onu anlamak için tarihsel-ritüel nesneleşme, heykelsi estetik ve hareket, ışık ve izleyicinin algısı ile bağlantılı olarak ortaya çıkan performatif dinamik gibi üçlü bir bakış açısı gerekmektedir. Bu bölüm, maskeyi sürekli dönüşen bir araç olarak analiz etmeye çalışmaktadır. Maskenin okunan ifadeleri özellikle ışık ve gölge karşıtlığı tekniği ve izleyicinin dahil edilmesi açısından, portre resminin etkisine şaşırtıcı bir paralellik göstermektedir.

Noh maskesinin kaynağı tiyatrodan sağlanmamaktadır. Noh maskesinin asıl kaynağı Japon kültürel geleneklerden kaynaklanmaktadır. “Noh maskesinin tarihi (...) dini bir nesneden sanatsal bir nesneye geçişin tarihidir” (Hooas, 1982, s. 82). Erken dönem şeytan çıkarma ve pirinç ekme ritüellerinde maske bir imge yerine bir bedenleme olarak kullanılmaktadır: “Bir oyuncu şeytan maskesi taktığında şeytana dönüşürdü. Bir tanrı maskesi taktığında ise tanrıya dönüşürdü” (Hooas, 1982, s. 82). Bu tam dönüşüm, maskeyi tamamen farklı bir şeyin taşıyıcısı olarak nitelendirmiştir ve maskenin ritüel işlevi, her türlü sanatsal düşüncüyü gölgede bırakmıştır. Bu kutsal nitelikli köken böylece kalıcı bir miras bırakmıştır. Maske, Noh tiyatrosunda oyuncu tarafından takılmakla kalmayıp, içinde yaşandığı bağımsız, etkili bir varlık olarak onun aurasına sahip olmaya devam etmektedir.

Bu ritüel kökünden, maskelerin tasarımını günümüze kadar belirleyen seçkin bir estetik teori ortaya çıkmıştır. Temel kavram gizemli derinlik, ima ve ölçülü çekingенliğin estetiği anlamına gelen *yūgen* (Salz, 2017, s. 499)'dir. Johnson (1992), bu felsefenin maskelerin fizyonomisinde nasıl uygulandığını analiz etmektedir: İlk bakışta bazı maskeler gerçekçi insan yüzleri (Şekil I.) gibi görünmektedir fakat daha yakından bakıldığında, bunların formun ince bir vurgusu ile oyulduğu anlaşılmaktadır.



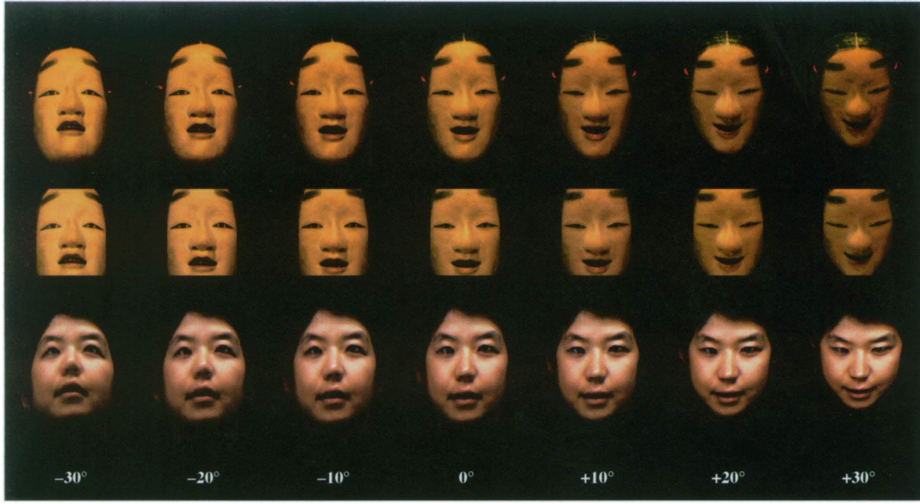
Şekil I. Japon Noh maskesi.

Bu formelleştirme, *yūgen*'in sadelik, abartısızlık ve ölçülü ama çağrışımlar uyandıran ifade anlamına gelen temel estetiğinden

kaynaklanmaktadır (Johnson, 1992, s. 23). Bu maske, görünüşte nötr, belirsiz bir ifadeye sahipken büyük bir psikolojik ifade gücüne de sahip bir yüzdür (Johnson, 1992, s. 23). Bu bilinçli çift yönlü duygu durumunun anahtarıdır. Maskeyi boş ama son derece alıcı bir projeksiyon yüzeyi haline getirmektedir ve ancak performatif eylemde belirli bir yaşamlarla doldurulmaktadır.

Bu maske ile oluşturulan yaşam, oyuncunun vücudu ve ışığın karşılıklı etkileşimiyle ortaya çıkmaktadır. Maske tasarımında statik oymacılık da performansın dinamikleri için özel olarak tasarlanmıştır. Bethe, bu temel etkiyi şu şekilde tanımlamaktadır: “Oyuncu hareket ettiğinde, maske, ince oyulmuş hatları üzerinde gölge ve ışığın oyunuyla canlanır” (Bethe, 2016, s. 66). Maskenin fiziksel özellikleri bu dönüşümü desteklemektedir: “İnsanları temsil eden maskeler, yüzden biraz daha küçüktür ve görüş alanını kısıtlayan göz delikleri vardır” (Bethe, 2016, s. 66). Oyuncunun duysal algısının bu şekilde azalması, onu içselleştirilmiş, beden odaklı bir temsil yapmaya zorlamaktadır ve maskeyi sahnede kendi yüzünden bağımsız bir nesne olarak izole etmektedir. Bu maskelere çeşitli animasyon teknikleri kodlanmıştır: “Maskeyi hafifçe öne eğerek aşağı doğru eğmek veya sola ve sağa çevirmek (insanlar için yumuşak, intikamcı ruhlar için keskin) gelenekleşmiş etkileme yöntemleridir fakat hassas oyma, hareketsiz bir figürün bile ifadesini ince bir şekilde değiştirmesini sağlamaktadır” (Bethe, 2016, s. 66).

Değişen ifade (henka veya hakan) fenomeni öznel bir izlenimin yanında psikolojik ve görsel olarak anlaşılabilir bir etkiye sahip olmaktadır. Lyons ve arkadaşları (2000) tarafından yapılan çalışmada, bazı Noh maskelerinin, özellikle genç kadın rollerinde kullanılanların (...) maskenin dikey eğimi değiştiğinde ifadelerinin de değiştiğini deneysel olarak kanıtlamıştır. Maske öne doğru eğildiğinde gülümsüyor gibi görünmektedir; arkaya doğru eğildiğinde ise üzgün gibi görünmektedir (Lyons, Campbell, Coleman, Kamachi, & Akamatsu, 2000, s. 2239).



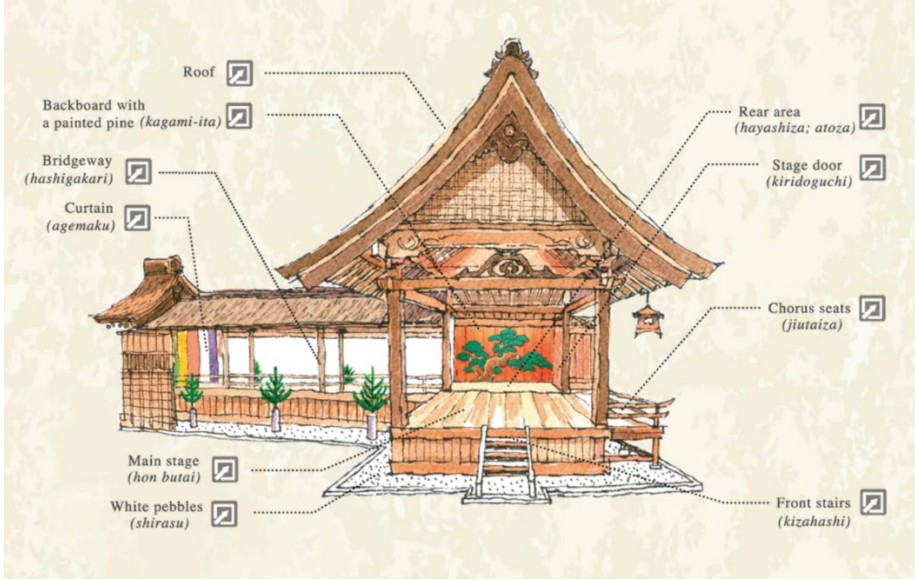
Şekil II. Üst sıra, deney 1 için kullanılan uyarıların örnekleri; farklı eğim açılarında tam Magojiro Noh maskesi.

Orta sıra, deney 2 için kullanılan uyarıların örnekleri; yukarıdakiyle aynı, ancak yanlar, üst ve çene bölgeleri kırılmıştır. Alt sıra, deney 3 için kullanılan uyarıların örnekleri; Japon bir kadının kafasının 3D lazer taramasından elde edilen görüntüler.

Bu etki, kabartma benzeri özelliklere ışığın geliş açısının değişmesiyle ortaya çıkan ince ışık-gölge karşıtlığının doğrudan bir sonucu haline gelmektedir. Bu da maskeyi optik bir araç haline getirmektedir. Miyata ve diğerleri (2012) bu bakış açısını sonsuz yüz ifadesi kavramıyla genişletmektedir. Maskenin hiçbir ifade taşımadığını, aksine başın ve vücudun yönüne bağlı olarak her türlü duyguyu aktarma potansiyeline sahip olduğunu savunmaktadır (Miyata, Nishimura, Okanoya, & Kawai, 2012, s. 1). Dolayısıyla anlam, maskenin kendisinden kaynaklanmamaktadır, ışık kaynağı ve ışığın izleyiciye göre ilişkisel konumunda yatmaktadır.

Bu ilişki zamanla dramaturjik bir yöntem haline gelmektedir. İleri düzey bir teknik de maskenin içsel asimetrisini ilgilendirmektedir. Örneğin, ana karakter her zaman sahnenin sağındaki uzun köprüden (hashigakari) giriş yaptığı için "maskenin görünen sağ tarafı hafifçe üzgün veya endişeli bir ifadeye sahipken, sol tarafı ise ters yönde geri dönerken, genellikle kaderiyle barışık bir şekilde hafif bir gülümsemeye bürünür. Bu asimetri, ustaca bir oyuncu tarafından performans sırasında kolayca kullanılabilir “ (Salz, 2017, s. 502). Böylece oyuncu, maskeyi duyguların bir haritası gibi okuyabilmektedir.

İzleyiciye de sunulan yüzün yarısını hassas dönüşlerle yönlendirerek sahnenin duygusal alt metnini biçimlendirebilmektedir. Burada maske, oyuncunun seyirciye sırayla gösterdiği bir dizi portreye dönüşmektedir.



Şekil III. Noh tiyatrosu sahnesinin temel bölümleri ve mekânsal düzeni.

Böylece izleyici, anlamın aktif bir ortak yapıcısı olarak vazgeçilmez hale gelmektedir. Maskenin bu kasıtlı belirsizliği ve harekete bağlılığı, izleyiciyi yoğun bir görsel ve yorumlayıcı katılımda bulunmaya zorlamaktadır. İzleyici, gölge ve ışığın akıcı geçişlerini takip etmek, en ufak eğilimleri yorumlamak ve nihayetinde ima edilen ve asla açıkça ifade edilmeyen işaretlerden karakterin içsel durumunu anlamak zorunda kalmaktadır. Beklenmedik, öngörülemeyen izleyicinin bu rolü, Noh estetiğinin derinliklerine kök salmış bulunmaktadır. Bu yetkinlik Zeami'nin *çiçek (hana)* kavramıyla da ortak bir zeminde buluşmaktadır. *Hana* bir oyuncunun seyircide yarattığı estetik etkiye denmektedir. Bu etki geçici olmamalıdır. Sözlü geleneklerde "Herkes çiçeğin(hana) sadece benzersizlikte yattığını anladığında, seyirci benzersiz bir şey olmasını bekleyecektir. Böylece, performansta benzersiz bir şey olsa bile seyircinin beklentili zihninde benzersizlik izlenimi uyandırmayacaktır. Bir oyuncunun çiçeği, izleyiciler onu beklemedikleri için ortaya çıkacaktır" (Wilson (Motokiyo, 2013, s. 95). Maskeye uygulandığında bu, maskenin tüm

ifade potansiyelinin yani hana'sının yalnızca algılamaya hazır, önyargısız ve görme ile yorumlama diyaloguna girmeye hazır izleyiciler için ortaya çıktığı anlamına gelmektedir.

Bu bakımdan, bir Noh maskesini hareket halindeyken okumak deneyimi, ışık ve gölge karşıtlığı tekniğini ustaca kullanan bir portre tablosunu izlemeye temelde benzemektedir. Caravaggio veya Rembrandt'ın tablolarında olduğu gibi duygu aşırı belirgin bir mimikten ziyade oldukça ölçülü bir yüz mimarisinde ışık ve gölgenin ince modülasyonu ile yaratılmaktadır. İzleyici, boşlukları doldurmaya, bakışlarını yüzeyin üzerinde gezdirmeye ve form ile aydınlatmanın etkileşiminden anlatımsal ve duygusal bir derinlik çıkarmaya davet edilmektedir. Noh maskesi, bu nedenle hareketli ama yine de zaman içinde çerçevelenmiş bir portre olarak konumlanmaktadır. Heykel, performatif beden sanatı, optik fizik ve algının fenomenolojisinin birleştiği bir kesişim noktası olarak ortaya çıkmaktadır ve ifadesiz bir ifade zenginliğinin paradoksal doğasını sürekli olarak yeniden yaratmaktadır.

2.NOH TİYATROSUNDA SOYUT RESİM

Noh sahnesi tarafsız bir mekân olarak belirlenmemiş, özenle tasarlanmış bir algı alanıdır ve estetiği temel olarak indirgeme ve boşlukta öğelerin bilinçli yerleştirilmesi ilkelerine dayanmaktadır. Bu özel kompozisyonda, Pilgrim (1977)'in vurguladığı gibi teknik mükemmellik hiçbir zaman kendi başına bir amaç olarak ortaya çıkmamaktadır, o tekniğin ötesinde ruhsal/sanatsal tatmine ulaşmak için bir araçtır. Dolayısıyla, gerçek yaratıcılığı arayan beden ve zihin/ruh disiplini hem ruhsal hem de estetik temelli bir yaratıcılığı meydana getirmektedir (Pilgrim, 1977, s. 286). Sahnenin görünürdeki sadeliği, boşluğu sanatsal ifadenin aktif bir parçası olarak konumlandırarak, titiz bir beden-zihin disiplininin sonucu olarak anlaşılması gerekmektedir.

Bu tasarım anlayışı, Japon mimari ve zanaat geleneğinin derinlerine kök salmıştır. Watson (1955), Japon ve Çin mimarisini karşılaştırarak, gösterişli malzemelerin Japonya'daki karşılığının genellikle standart yapı malzemelerinin daha iyi kaliteden olması ve üstün zanaatkarlıktan olduğunu belirtmektedir (Watson, 1955, s. 82). Bu gözlem, Noh sahne yapımına da uygulanabilmektedir. Kabuki ve Noh tiyatrosunda işlenmemiş Hinoki ağacından yapılmış sade yapı, karakteristik, stilize edilmiş çam ağacı (matsubame) ile tek arka plan öğesi olarak, süslemeler yerine malzemelerin

kusursuz kalitesi ve işçiliğin hassasiyeti ile özgün varlık etkisini kazanmaktadır. Böylece sahne, bir dünyanın illüzyonist bir yansımasından çok, performatif eylemi çerçeveleyen ve güçlendiren, kendi içinde kapalı, soyut bir yapı olarak mevcudiyetini sürdürebilmektedir.



Şekil IV. Sahne arka planında kullanılan Matsubame (çam ağacı) motifi; Kanamaruza Tiyatrosu sahnesi.

Bu yapıyı analiz etmek için kullanılan temel estetik kavramı da genellikle *aralık* veya *arada bulunan boşluk* olarak çevrilen *ma* (間)’dır. Ancak bu kavramı basitleştirici bir egzotizme karşı korumak gerekmektedir. Coaldrake (1986) *ma* gibi kavramların Batı yazılarında genellikle basitlik, fonksiyonelizm ve açık plan gibi Japon tasarımına ilişkin stereotipik klişelerle birlikte moda sloganlarına indirgendiği konusunda uyarıda bulunmuştur (Coaldrake, 1986, s. 374). Noh tiyatrosunun analizi, *ma*’yı bir nebze daha net bir şekilde ayırt etmeyi mümkün kılmaktadır. *Ma*, bir boşlukla sınırlı olmayan, oyuncuyla maske, hareketle durağanlık, sesle sessizlik arasındaki yoğun, ifade yüklü aralığı işaret etmektedir. Öğeler arasındaki aralık, dramatik ve duygusal gerilimin başlıca ileticisi hâline gelmektedir.

Okakura-Kakuzo'ya (1910) göre Japon çay seremonisi estetiğinin temel felsefesi de bu boşlukla ilgilidir. Çay seremonisi de geçici ve kusurlu

malzemelerle inşa edilmektedir. Buradaki öğeler arasında anlamlı bir boşluk bulunmaktadır ve bu boşluk seyirci etkisiyle anlamını kazanmaktadır. Şöyle der Kakuzo: “Etkisini bozabilecek hiçbir şey hatta bir resim bile özel bir estetik neden olmadıkça, onun yanına yerleştirilmez” (Kakuzō, 1910, s. 26). Minimalist sahnedeki maskeli Noh oyuncusu da bu tek ve özenle yerleştirilmiş şekilde davranmaktadır. O, sahne dekorlarıyla var olmamaktadır, varlığını izole eden, odaklayan ve yoğunlaştıran bilinçli boşlukla çevrilidir. Maskenin her hareketi, her baş çevirmesi, onu çevreleyen düşünsel boşluktan görece ağırlık kazanmaktadır.

Farkındalığın ve mekandaki fiziksel varlığın anlamlı eğitiminin mevcut eğitimsel uygulamalara da doğrudan etkisi bulunmaktadır. Hamilton (2009), Zarilli'nin çalışmasını ele aldığı yazısında, performansçının beden algısı üzerine teorik düşüncenin bu bilinci gerçekten güçlendiren egzersizlere ve dolayısıyla daha etkileyici performans uygulamalarına yol açabileceğini vurgulamaktadır (Hamilton, 2009, s. 259). Noh'un *ma* pratiği, yüzyıllar boyunca geliştirilmiş böyle bir egzersiz olarak anlaşılabilmektedir. Bu egzersiz, oyuncunun kendi bedeninin yanında sahayı da kendi bedeni gibi anlamasını ve kullanmasını sağlamaktadır.

Noh sahnesinde yokluğun karmaşık bir işlevi bulunmaktadır. Chatzichristodoulou (2011) ile birlikte yokluk kavramı öne çıkmaktadır ve varoluşu çağrıştırmaktadır. Buna göre, performatif pratikler “içeride ve dışarıda, içgüdüsel bedenlerin, medyatik eserlerin, fiziksel yoklukların, telematik bağlantıların, televizyon görüntülerinin ve sanal/fiziksel ikizlerin ötekiliğini/farklılığını ima eden varlıkları çağrıştırmaktadır” (Chatzichristodoulou, 2013, s. 208). Noh'daki boş alan, *fiziksel yokluk* olarak adlandırılan bu tür bir varlığı güçlendirici bir unsur haline gelmektedir. Bu alan, maskeli figürü hem mevcut hem de aşkın hem insani hem de öteki dünyaya ait bir varlık olarak gösteren gerekli kompozisyonel karşıtlıktır. Böylece sahnedeki sessizlik, söylenemez olanın yankılanabileceği bir yansıma alanı haline gelmektedir.

3.BEDENİN PLASTİK İZLERİ

Maske ve boş alanın önceki literatür temelli incelemesi, bu unsurları birleştiren ve canlandıran hareket eden beden sorusuna kaçınılmaz olarak yol açmaktadır. Noh'da ve aynı zamanda Kabuki gibi diğer klasik Japon

formlarında da anlam öncelikle psikolojik beyanla oluşturulmamaktadır. Son derece hassas, kodlanmış ve plastik bir beden diliyle oluşturulmaktadır. Bu beden, bireysel bir ifade aracı olarak kullanımının yanı sıra heykel, canlı resim ve hareketli yazı arasında gidip gelen dönüştürücü bir malzeme olarak anlaşılmaktadır. Performatif eylem, bu şekilde esasen görsel ve kinestetik bir olay olarak ortaya çıkmakta ve estetiği, yapısal form ile akıcı hareket arasındaki gerilim ilişkisine dayanmaktadır.

Bu beden estetiğinin koreografik ve zamansal temeli, her yerde karşımıza çıkan jo-ha-kyū (giriş-gelişme-final) ilkesidir. Eugenio Barba ve Nicola Savarese'nin vurguladığı gibi bu ritmik organizasyon ilkesi "Japon performansının atomlarını, hücrelerini, tüm organizmasına nüfuz eder ve bir oyuncunun her hareketine, her jestine, nefesine, müziğe, her sahneye, Noh gününün her parçasına" uygulanır (Barba & Savarese, 1991, s. 18). Bu, her hareketi daha büyük bir biçimsel ve zamansal kozmosa bağlayan yapısal bir kod olarak karşılık bulmaktadır. Bu biçimsel titizlik kendi başına bir amaca hizmet etmemekte, yoğunlaştırma ve canlandırma işlevine hizmet etmektedir. Zeami'nin eserleri de metin ve onun altında yatan ritmik, imgesel ve teatral formalizm üzerinden anlaşılabilir (Nearman, 1986, s. 512). Yavaş, son derece konsantre hareketler yani kata (formlar) ve karakteristik kayan adımlar (suri-ashi) bu formalizmin görünür tezahürüdür. Bunlar mekânda çizgiler çizmekte ve bedeni zaman içinde gelişen bir kaligrafiye dönüştürmektedir. Her hareket özüne indirgenmektedir. Her geçiş bilinçli olarak yapılmakta ve böylece performatif an neredeyse dokunsal bir varlık ve süreklilik kazanmaktadır.

Vücudun plastik bir ortama dönüşümü ise kostümle tamamlanmaktadır. Noh ve Kabuki'de, özenle hazırlanmış kostümler merkezi bir semiyotik ve heykelsi işlev üstlenmektedir. Barba ve Savarese şu keskin tespitlerde bulunmaktadır: "Kostüm sahne dekorudur. Günlük giysiler, sıra dışı kostümler..." (Barba & Savarese, 1991, s. 225). Kostüm, oyuncunun silüetini genişletmekte ve değiştirmektedir. Onu ikonik bir figüre dönüştürmekte ve hareketin kendisinin ayrılmaz bir parçası haline getirmektedir. Kumaşların ağırlığı, cüppelerin kesimi ve aksesuarların düzeni dinamikleri belirlemekte ve aynı zamanda modüle etmektedir. Böylece vücut, kütlesi, hacmi ve dokusu mekânda etki yaratan, kelimenin tam anlamıyla hareketli bir heykel haline gelmektedir. Bu aşırı nesnellik ve stilizasyon, oyunculuk teorisinde zaman zaman öne sürülen *bedenleme* idealine karşı büyüleyici bir diyalektik ilişki

içindedir. Bunun aşırı bir örneği, oyuncu Ayame hakkındaki anekdotun da gösterdiği gibi Kabuki geleneğidir. Onun “bir kadın gibi yaşamaya olan bağlılığı, kadın rollerinde en ikna edici olmanın, hayatını bir kadın olarak geçirerek mümkün olduğu” şeklindeki yorumu oyunculuk felsefesinin bir parçasıydı (Leiter, 1998, s. 281). Daha yüksek bir sahne gerçekliği için yaşam dünyasının iç içe geçmesi düşüncesi, dışsal, plastik formun içsel bir tavırla ne kadar bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır ancak temsilin kendisi yüksek stilize edilmiş olarak kalmaktadır.

Hareket akışının bilinçli olarak kesintiye uğraması, duraklama ve heykel pozunda bu bedenın tüm heykelsi niteliğini ortaya çıkarmaktadır. Sessizlik ve görünürdeki hareketsizlik pasif bir durum değildir. André Lepecki'nin Nadia Seremetakis'in *Still-Act* kavramına atıfta bulunarak aktif bir performatif jest olduğu söylenebilmektedir. *Hareketsizlik eylemi* donukluk veya cansızlık anlamına gelmemektedir. Askıya alma performansı, akışı zorlayan modların fiziksel olarak temellendirilmiş bir kesintisini gerektirmektedir. Hareketsizlik eylemi, zaman ekonomilerini sorguladığı, sermaye, öznellik, iş ve hareketlilik gibi kontrolcü rejimler içinde kendi eylem gücünün olasılığını ortaya çıkardığı için etkindir (Rossen, 2007, s. 106). Bu tanım, Noh'da iç gerilimin ve oyuncunun ve dolayısıyla karakterin varlığının doruğa ulaştığı, dışsal olarak tam bir sükûnet anlarına şaşırtıcı derecede kesin bir şekilde uymaktadır. Bu, yapmama yoluyla gösterme, potansiyel durumunda plastik bir şekilde ortaya çıkmadır.

Burada analiz edilen bedenın plastik dili günümüze kadar oyunculuk tekniklerini koruyan canlı geleneklerin sürekliliği tarafından desteklenerek, çağdaş görsel metodoloji için zengin bir kaynak sunmaktadır. Vücudu zaman ve mekânda şekillendirilebilir bir malzeme olarak ele alarak, onun maddi yapısını, bedensel ve duyuşsal etkisini vurgulamaktadır. Bu kategoriler performatif analiz için merkezi öneme sahiptir. Performansı metnin bir illüstrasyonu yerine görüntüler, ritimler ve atmosferik alanlar yaratan ve böylece izleyiciye doğrudan, duyuşsal bir deneyim yaşatan üretken bir güç olarak anlamaya davet etmektedir.

4.OYUNCULUK UYGULAMALARINDA GÖRSELLİĞİN EYLEME DÖNÜŞÜMÜ

Çağdaş oyunculuk deneyimleri zamanla birçok değişim ve dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşüm, görselin artık bir temsil aracı olmaktan kopup, fiziksel eylemin bir öznesi olarak işlev görmesiyle kendini göstermektedir. Ancak bu imge, canlı bir hayali işarete dönüşmekle kalmamaktadır. İmge dünyasından bedensel aşamaya bir dönüşümün de gerçekleşmesine zemin hazırlamaktadır. Etkilemek ve harekete geçirmek, performatif pratiğin merkezi bir süreci haline gelmiştir. Bu imge organizasyon, sahneleme ve algılama süreçleri için de tamamlayıcı, temel bir öneme sahiptir. Maske ve jestin bu dinamik birliği, özellikle Japonya'nın Noh tiyatrosunda görülmektedir. Sayısız kez sahnelenen bu oyunlarda, görsel kavramı radikal bir şekilde yeniden yapılandırılmaktadır. Noh maskesi bu oyunlarda hiçbir şekilde ikonografik, statik veya süsleyici bir özellik olarak kullanılmamaktadır. Performatif olanın tüm bedenselliğini organize eden aktif bir araç olarak oyuna hizmet etmektedir. Maske oyununun Noh tiyatrosuna katkısı maskenin sert plastisitesi, içinde donmuş bakışları ile dar bir görüş alanı sağlayan kendine özgü bir bedensel algıya dayalı özelliğinden kaynaklanmaktadır. Noh tiyatrosunda maskeli bedenin kompozisyonu, güç alanı olarak mekânı ve çizgi olarak hareketi somut beden deneyimlerine dönüşmektedir.

Maskeyi estetik ve pratik bir başlangıç noktası olarak ele aldığımızda Lee'nin (1975) işaret ettiği üzere maske, performansın özünü somutlaştırdığı için merkezi bir role sahiptir. *Yügen* (gizemli derinlik) ve monomane (taklit) arasındaki bağlantı bu maskeler aracılığıyla sağlanmaktadır (Lee, 1975, s. 30). Ancak ifade gücü hiçbir şekilde statik değildir; oyuncunun başının eğimine göre farklı şekilde düşen ışıkla olan ince etkileşimde ortaya çıkmaktadır (Lee, 1975, s. 29). Uygulamada, nötr, maskeye benzer bir yüz ifadesi korunmaktadır. Böylelikle, mimiksel ifadeye geleneksel odaklanma engellenmekte ve vücut başka ifade yolları bulmak zorunda kalmaktadır. Burada Suzuki'nin (1986) Noh tiyatrosunun *yürüme sanatı* olarak tanımlanabileceği ve üst vücutun minimal hareketinin ayakların ifade dolu, ritmik hareketleriyle kontrast oluşturduğu gözlemi (Suzuki, 2003, s. 6) önem kazanmaktadır. Dikkat, duruş, omuzlar, suri-ashi adı verilen kayma adımlarının hassasiyeti ile çevresel ifade merkezlerine yönlendirilmektedir. Aynı zamanda, Barba ve Savarese'ye (2005) göre boş alanı güç çizgileri ile dolduran bakış, aktif bir tasarım aracı haline gelmektedir

(Barba & Savarese, 1991, s. 20). Böylece performansçı, bedenini, Gestalt psikolojisine göre “parçalarının toplamından daha fazlası” (Arnheim, 1968, s. 202) olan ayrı unsurların bir bileşimi olarak kavramayı öğrenmektedir.

Görselin oyunculuk pratiği içinde performatif eyleme dönüşümü, büyük ölçüde mekânın özel düzenlemesi ile şekillenmektedir. Noh tiyatrosunda bu, sahnenin nötr bir arka plan olarak kullanılmasının önüne geçmektedir. Mekân aktif, düzlemsel bir alan olarak algılanarak, görsel bir kompozisyon süreci olarak anlaşılmaktadır. Noh sahnesinin mimari sadeliği ve boş merkezlenmesi, hareketli bir görüntünün soyut temelini çağrıştırmaktadır. Her sahnede, maskeli beden konumu ve hareketiyle politik mekânı yaratmaktadır. Buna ek olarak, kavramsal resimsel koreografinin mantığı izlenmektedir. Figür, etrafını saran boşlukla görsel gerilim ilişkisine giren plastik bir unsur olarak ele alınmaktadır. Bu şekilde, hareket bir kontur çizgisine dönüşürken, beden zaman içinde resimsel bir kompozisyonda heykelsi bir forma dönüşmektedir. Mekânın ve performans sergileyen öznenin estetik ideali, resmin belirleyici ilkelerine izin veren bir sınır koymaya dayanmaktadır. Böylece sürekli olarak görüntüler üreterek performans ve görsel sanatlar arasındaki ayrımı bulanıklaştırmaya eğilimli bir süreç olarak oyunculuk eylemini yorumlamak mümkün hale gelmektedir. Dolayısıyla Noh tiyatrosu mekânının niteliğine odaklanmaktadır. Boş mekân yoktur, mekân aslında eş zamanlı hareketlerin bolluğudur (Laban, 1974, s. 3). Bu da oyuncuların yönlerini, dirençlerini ve potansiyellerini fiziksel olarak algılama ve kendi hareketini bu alana müdahale olarak anlama becerisini geliştirmektedir. Bu diyalog, partner çalışmasında derinleştirilmektedir. Böylelikle ara boşluk, mesafe ve yakınlığın doğrudan hissedilen kompozisyonel nitelikler kazandığı, sözsüz, bedenlenmiş bir diyalogun aracı haline gelmektedir.

Burada çizginin zamansallığı devreye girmektedir. Psikolojik karakter çalışmasından uzaklaşarak, Barba ve Savarese'nin *kurgusal beden* olarak adlandırdığı şey aranmaktadır. Bir rolün kurgusal ruhundan çok “onu hareket ettiren fiziksel güçlerden” (Barba & Savarese, 1991, s. 17) beslenen bir bedenin varlığından söz edilmektedir. Tek bir amaçlı hareket (bir adım, bir dönüş, bir elin kaldırılması) özerk bir dramatik olay olarak kabul edilmektedir. Laban'ın analizi, örneğin öfkenin mekânsal olarak “vücudun alçalması ve geri çekilmesi” olarak nasıl deneyimlenebileceğini ve diyagonalde bir *ara gerilimin* nasıl oluştuğunu göstermektedir (Laban, 1974, s. 61). Hareket tüm süresi boyunca

oyunmaktadır; başlangıcı, ortası ve sonu bilinçli olarak şekillendirilmektedir. Bu yoğun yavaşlama ve odaklanma, kaligrafi sanatında çekilen fırça darbesine benzeyen bir iç gerilim yolu yaratmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan varlık statik özelliğini kaybedip zamanla şekillenen bir varlık olarak var olmaktadır. Suzuki'nin (2003) Noh sahne zeminine gömülü olan ve ayakların vuruşlarına rezonans ve böylece neredeyse ritüel, mekânı büyüleyen bir nitelik kazandıran çömlerlerden bahsetmesi, bedenlenmiş eylemin bu fiziksel ve duysal boyutunu vurgulamak içindir (Suzuki, 2003, s. 14). Hareket, mekânda görünür bir iz bırakmanın yanı sıra algıda da yankılanan bir izlenim bırakmaktadır.

SONUÇ

Portre veya resimsel kompozisyon gibi statik görüntü Noh tiyatrosunun törenle yavaşlatılmış ve kodlanmış hareketi ile oyuncunun dinamik eylemleri arasında var olan temel diyalektik gerilimi ortaya koymaktadır. Burada da zıt kutupların birbirini nasıl karşılıklı olarak belirlediği ve ortak bir estetik temeli oluşturduğu görünürlüğün somutlaşmış zamansallığa dönüşümü gibi kavramlarla gösterilmiştir. Aynı zamanda Noh tiyatrosunun performatif pratiğinin özellikle aşırı yavaşlaması ve stilizasyonu sayesinde görüntüye içkin bir zamansallığı serbest bıraktığını ve oyuncunun bedenini canlanmış bir grafiğin aracı haline getirdiğini göstermektedir. Dolayısıyla çalışma, Batı'da hâkim olan psikolojik-gerçekçi oyunculuk paradigmasından uzaklaşan kavramsal bir katkı sunmaktadır. Anlamın öncelikle anlatı taklidi yoluyla yerine zaman içinde beden, mekân, maske ve hareketin kompozisyonel düzenlemesi yoluyla üretildiği görsel ve şiirsel bir alternatif sunmaktadır. Noh'nun şiirsel yapısı, görüntünün temsil etmediği, hareket ettiği ve oyuncunun gelişen bir imgelemin ayrılmaz bir parçası haline geldiği bir yöntem olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yöntem, gelecekteki araştırmalar için yapıcı bir yol sunmaktadır. Performatif eylemleri zaman içindeki imge yapıları olarak okumak kavramının farklı kültürlerde de geçerli olması özellikle cesaret vericidir. Türkçenin canlı epik anlatım geleneği veya modern Türk şiirinin imge yoğun dili, görsel, şiirsel ve performatif arasında benzer çeviri süreçlerini incelemek için bir başlangıç noktası olabilmektedir. Burada geliştirilen bakış açısı sayesinde, performans sanatlarının daha geniş ve daha disiplinlerarası bir anlayışla ele alınma potansiyeli, tanıdık kültürel ve estetik sınırların ötesinde ortaya çıkması hedeflenmektedir.

KAYNAKÇA

- Andrick, J. M. (2020). The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture by Thea Brejzek and Lawrence Wallen, and Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design ed. by Birgit E. Wiens (Review). *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 32(2), 133–136. <https://muse.jhu.edu/article/758135> adresinden alındı
- Arnheim, R. (1968). Towards a Psychology of Art, Collected Essays and Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. *Leonardo*, 1(2), 201–203. <https://www.jstor.org/stable/1571962?origin=JSTOR-pdf&seq=1> adresinden alındı
- Barba, E., & Savarese, N. (1991). *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London & New York: Routledge.
- Bethe, M. (2016). Interlude: Noh and kyōgen costumes and masks. J. S. (Ed.) içinde, *A History of Japanese Theatre* (s. 63–67). Cambridge: Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/books/abs/history-of-japanese-theatre/interlude-noh-and-kyogen-costumes-and-masks/AB877C9BB20CF66D2D6CC89D921EA5F7> adresinden alındı
- Chatzichristodoulou, M. (2013). Review of Performing Presence: Between the Live and the Simulated. *Theatre Research International*, 38(2), 207–208.
- Coaldrake, W. H. (1986). Review of What Is Japanese Architecture? A Survey of Traditional Japanese Architecture with a List of Sites and a Map. *41*(3), 374–376.
- Hamilton, J. R. (2009). Review of The Senses in Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 422–424.
- Hoaas, S. (1982). Noh Masks: The Legacy of Possession. *The Drama Review: TDR*, 26(4), 82–86. <https://www.jstor.org/stable/1145522?origin=crossref&seq=1> adresinden alındı
- Johnson, M. (1992). Reflections of Inner Life: Masks and Masked Acting in Ancient Greek Tragedy and Japanese Noh Drama. *Modern Drama*, 35(1), 20–34. <https://muse.jhu.edu/article/499391> adresinden alındı

- Kakuzō, O. (1910). Flowers. A Chapter in The Book of Tea. *The Lotus Magazine*, 1(6), 23–29. <https://www.jstor.org/stable/20543238?seq=1> adresinden alındı
- Kawai, N., Miyata, H., Nishimura, R., & Okanoya, K. (2013). Shadows Alter Facial Expressions of Noh Masks. *PLoS ONE*, 8 (8), 1. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0071389> adresinden alındı
- Laban, R. v. (1974). *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics*. Boston: Plays, Inc.
- Lee, S. E. (1975). Noh: Masks and Robe. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 62(2), 26–35. <https://www.jstor.org/stable/25152574> adresinden alındı
- Leiter, S. L. (1998). The Stars Who Created Kabuki: Their Lives, Loves and Legacy. *Asian Theatre Journal*, 15(2), 278–282. <https://www.jstor.org/stable/1124129> adresinden alındı
- Lyons, M. J., Campbell, R., Coleman, M., Kamachi, M., & Akamatsu, S. (2000). The Noh Mask Effect: Vertical Viewpoint Dependence of Facial Expression Perception. *Proceedings of the Royal Society of London. Series B: Biological Sciences*, 267(1459), 2239–2245. <https://doi.org/10.1098/rspb.2000.1274> adresinden alındı
- Miyata, H., Nishimura, R., Okanoya, K., & Kawai, N. (2012). The Mysterious Noh Mask: Contribution of Multiple Facial Parts to the Recognition of Emotional Expressions. *PLoS ONE*, 7 (11).
- Motokiyo, Z. (1982). *Teatru Noh*. (S. Ciobanu, Çev.) București: Univers.
- Motokiyo, Z. (2013). *The Spirit of Noh: A New Translation of the Classic Noh Treatise The Fushikaden*. Boston & London: Shambhala Publications.
- Nearman, M. J. (1986). Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo. *Monumenta Nipponica*, 41(4), 512–513. <https://www.jstor.org/stable/2384874> adresinden alındı
- Pilgrim, R. B. (1977). The Artistic Way and the Religio-Aesthetic Tradition in Japan. *Philosophy East and West*, 27(3), 285–305. <https://www.jstor.org/stable/1398000?seq=1> adresinden alındı
- Rossen, R. (2007). Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory and Exhausting Dance: Performance and the

- Politics of Movement. *Dance Research Journal*, 39(2), 103–107.
<https://www.jstor.org/stable/20444704> adresinden alındı
- Salz, J. (2017). Theatre of Dreams, Theatre of Play: Noh and Kyōgen in Japan;. 496–502. <https://muse.jhu.edu/article/667588> adresinden alındı
- Suzuki, T. (2003). *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. (J. T. Rimer, Çev.) New York: Theatre Communications Group.
- Watson, W. (1955). The Art and Architecture of Japan. *The Antiquaries Journal*, 82.

Görsel Kaynakça

- Şekil I** . Johnson, M. (1992). Reflections of Inner Life: Masks and Masked Acting in Ancient Greek Tragedy and Japanese Noh Drama. *Modern Drama*, 35(1), 23. <https://muse.jhu.edu/article/499391> adresinden alındı
- Şekil II**. Lyons, M. J., Campbell, R., Coleman, M., Kamachi, M., & Akamatsu, S. (2000).The Noh mask effect: Vertical viewpoint dependence of facial expression perception.**Proceedings of the Royal Society of London. Series B: Biological Sciences**, 267(1459), 2240. <https://doi.org/10.1098/rspb.2000.1274>
- Şekil III**. Noh–Kyōgen Theatre. (n.d.). Noh stage. https://noh-kyogen.com/global/en/noh_stage/index.html
- Şekil IV**. Japanese Style Suki. (n.d.). Kabuki Kanamaruza. <https://japanesestylesuki.com/kabuki-kanamaruza/>

BÖLÜM 6

İZLEYİCİ ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA TOPLUMSAL MEKANLARIN YENİDEN İNŞASI

Arş. Gör. Mustafa Yasin AYDOĞAN¹

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.18137865>

¹ Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Malatya, Türkiye. mustafa.aydogan@ozal.edu.tr, orcid id: 0009-0006-9231-637X

1. GİRİŞ

Mekân, insan yaşamının en temel bileşenlerinden biri olarak bireyin duysal, fiziksel, kültürel ve toplumsal varoluşunu biçimlendiren çok katmanlı bir yapı sunar. İnsan, var olduğu ilk andan itibaren mekânla sürekli bir etkileşim içinde bulunur; mekân yalnızca yaşamın gerçekleştiği bir sahne değil, aynı zamanda insan deneyiminin, belleğinin, kimliğinin ve estetik üretiminin kurucu bir unsuru hâline gelir. Bu yönüyle mekân hem bireysel hem de kolektif düzeyde anlamların, imgelerin ve ilişkilerin üretildiği dinamik bir alan olarak ortaya çıkar. Ahmet Cevizci mekânı, “var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırları ve büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük... sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne” olarak tanımlar (Cevizci, 2008, s. 583). Bu tanım, mekânın yalnızca fiziksel bir boşluk olmadığını; aynı zamanda düşüncelerin, imgelerin ve duyguların dolaşıma girdiği kapsayıcı bir varlık alanı sunduğunu gösterir. Dolayısıyla mekân, nesnel ölçütlerle sınırlı bir çevre olmaktan ziyade, insanın dünyayla kurduğu ilişkinin temel zemini olarak belirginleşir. Kamusal alanlarda uygulanan yasal düzenlemeler ve kamu spotları, mekânın bu yönlendirici işlevini görünür kılan araçlar olarak, bireylerin algı ve davranış biçimlerinin şekillenmesinde etkili olmaktadır (Arğın, 2020).

Bu noktada mekânın ışık, renk, doku, koku ve ses gibi duysal bileşenleri, bireyin mekânla kurduğu ilişkiyi belirleyen temel unsurlar olarak öne çıkar. Maurice Merleau-Ponty’nin beden algısı yaklaşımı, insanın çevresini yalnızca görsel temsiller üzerinden değil, çok duyulu ve bedensel bir bütünlük içinde deneyimlediğini ortaya koyar. Mekân bu bağlamda, bedene yerleşik algı yoluyla anlam kazanan ve deneyimlenen bir ortam hâline gelir. Gaston Bachelard’ın mekânın şiirselliğine ilişkin düşünceleri de benzer biçimde mekânın öznel, imgesel ve duysal yönlerine işaret eder. Bu yaklaşımlar, mekânı ölçülebilir koordinatlara indirgemekten ziyade, deneyimlenen ve hissedilen bir varoluş alanı olarak ele alır.

Ancak mekânın yalnızca öznel ve duysal boyutlarla açıklanması yeterli görülmez. Bu noktada Henri Lefebvre’nin mekânın toplumsal üretimine ilişkin yaklaşımı devreye girer. Lefebvre, mekânı duysal deneyimlerin ötesinde; toplumsal ilişkiler, üretim biçimleri, iktidar yapıları ve ekonomik gerçeklikler üzerinden kurulan somut bir olgu olarak ele alır (Lefebvre, 2015). Bu yönüyle Lefebvre’nin yaklaşımı, Merleau-Ponty ve Bachelard’ın fenomenolojik ve

duyumsamacı bakışından ayrılır (Bachelard, 1994). Lefebvre için mekân, hissedilen bir atmosfer olmanın yanı sıra, toplumsal pratikler aracılığıyla üretilen, düzenlenen ve dönüştürülen maddi bir gerçekliktir (Özkul, 2019, s.529). Bu ayrım, mekânın hem bireysel deneyim hem de toplumsal yapı düzeyinde ele alınmasını gerekli kılar.

Mekânın tarihsel süreç içindeki anlam üretimi, sanat pratikleri üzerinden de izlenir. İnsanlık tarihinin erken dönemlerinde mağaralar, yalnızca barınma alanları olarak değil; ritüel, anlatı ve görsel temsilin gerçekleştiği ilk mekânlar olarak işlev görür. Mağara duvarlarına yapılan resimler, mekânın pasif bir çevre olmaktan çıkarılarak anlam yüklü bir yüzeye dönüştürüldüğünü gösterir. Bu bağlamda mağara, insanın doğayla kurduğu ilişkinin yanı sıra, mekânı bir “anlatı ortağı” olarak konumlandığı ilk örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Mağara resimlerinin görsel belgelerle desteklenmesi, bu erken dönem mekânsal üretim biçimlerinin anlaşılması açısından önem taşır.

Sanat, tarih boyunca mekânla kurduğu ilişkiyi sürekli olarak dönüştürür. Antik tapınaklardan Orta Çağ katedrallerine, anıtsal yapılardan modern müze mekânlarına uzanan süreçte sanat, mekânın hem fiziksel hem de sembolik yapısını yeniden inşa eder. Geleneksel sergileme anlayışında mekân çoğu zaman eserin arka planı olarak değerlendirilirken, modernizmle birlikte bu anlayış sorgulanır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren gelişen çağdaş sanat pratikleri, mekânı eserden bağımsız bir çerçeve olmaktan çıkararak, eserin anlamını doğrudan belirleyen bir bileşen hâline getirir. Bu dönüşümde özellikle yerleştirme sanatı, mekânın aktif ve kurucu rolünü görünür kılar.

Yerleştirme sanatı, mekânı yalnızca fiziksel bir zemin olarak değil, eserin kavramsal yapısının ayrılmaz bir parçası olarak ele alır. Sanatçı, mekânın ölçeği, mimarisi, ışığı ve akustiği üzerinden izleyiciyle doğrudan bir deneyim alanı kurar. Bu süreçte izleyici, pasif bir alıcı olmaktan çıkarak mekân içinde hareket eden, algılayan ve anlam üreten bir özneye dönüşür. Böylece mekân, sanatçı–eser–izleyici ilişkisi içinde toplumsal, kültürel ve estetik anlamların yeniden üretildiği bir etkileşim alanı olarak işlev görür (O’Doherty, 2010, s.64-95).

Bu bağlamda mekân, çağdaş sanat pratiklerinde yalnızca fiziksel bir çevre değil; toplumsal ilişkilerin, kültürel kodların ve izleyici deneyiminin kesiştiği çok katmanlı bir yapı olarak ele alınır. Uysal’ın belirttiği üzere, mekânı yalnızca Kartezyen ve gözleme dayalı yaklaşımlarla açıklamak

mümkün değildir; mekân, felsefe, sosyoloji, psikoloji, mimarlık ve sanat disiplinleri arasında dolaşan çok boyutlu bir araştırma alanı sunar (Uysal, 2009, s. 18). Bu çok yönlü yapı, mekânın hem üretim hem algı hem de toplumsal temsil bağlamında sürekli yeniden inşa edildiğini ortaya koyar.

2. İzleyici Etkileşimi Bağlamında Toplumsal Mekânların Yeniden İnşası

Toplumsal mekân, insanın hem bireysel hem de kolektif varoluşunu belirleyen temel bir yapı olarak gündelik yaşamın örgütlendiği, kimliğin biçimlendiği ve kültürel pratiklerin üretildiği bir zemin sunar. Bu nedenle mekân, yalnızca fiziksel bir çevre olarak ele alınmaz; anlamın, belleğin ve toplumsal ilişkilerin kurulduğu bir alan olarak değerlendirilir. Sanatın mekânla kurduğu ilişki de bu çerçevede içinde düşünülür: sanat, mekânı salt bir sunum alanı olarak kullanmakla yetinmez; onun anlamını, hafızasını, duygusal yükünü ve işlevsel düzenini dönüştürerek mekâna yeni bir kimlik kazandırır. İzleyici ise bu dönüşümde yalnızca gözlemci konumunda kalmaz; mekânı deneyimleyen ve mekânsal anlamı yeniden üreten etkin bir özne hâline gelir. Dijital platformlar da günümüzde kamusal mekânın uzantısı olarak, görsel düzenleme ve içerik stratejileri aracılığıyla izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkararak etkileşime dayalı yeni deneyim alanları üretmektedir (Arğın, 2019).

Mekâna ilişkin akademik tartışmalar, özellikle 20. yüzyıldan itibaren disiplinler arası bir nitelik kazanır. Felsefi, sosyolojik, psikolojik ve mimari yaklaşımlar mekânın çok katmanlı yapısını çözümlemeye yönelirken; sanat bu çözümlemelerle etkileşim içinde kendi mekânsal dilini geliştirir. Ahmet Cevizci'nin mekânı “var olanların içinde yer aldığı, sınırsız bir ortam” olarak tanımlaması, mekânın yalnızca mimari bir çerçeve olmadığını; insan bilinci ve deneyimiyle sürekli yeniden biçimlenen bir oluş alanı sunduğunu gösterir. Bu bağlamda sanat ile mekân arasındaki ilişki, salt fiziksel bir temasın ötesine geçerek düşünsel, duygusal ve toplumsal düzlemlerde karşılıklı bir etkileşim üretir.

Sanat tarihine bakıldığında mekânın ilk çağlardan itibaren sanatsal üretim için kurucu bir unsur olduğu görülür. Paleolitik dönemin mağara resimleri, bu ilişkinin erken örneklerini oluşturur: sanatçı mağarayı yalnızca bir yüzey olarak kullanmaz; mekânın dokusunu, karanlığını, hacmini ve ritüel niteliğini üretimin bir parçası hâline getirir. Antik dönem sanatında tapınak

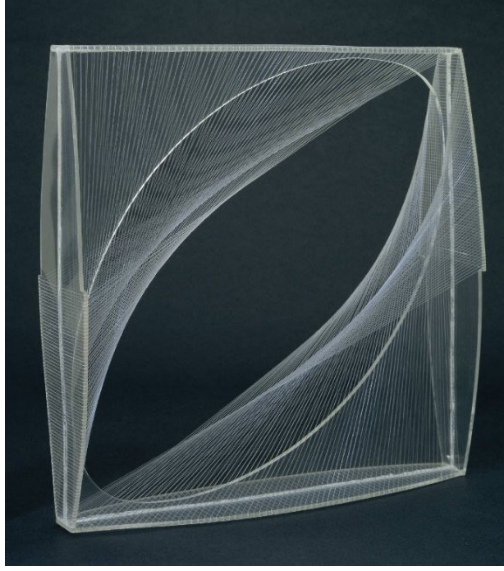
mekânları, heykellerle bütünleşen kamusal alanlar ve ritüel merkezleri, sanat ile mekân ilişkisini daha örgütlü ve bütüncül bir düzleme taşır; mekân burada yalnızca bir çevre olarak değil, estetik, dini ve toplumsal anlamların üretildiği kurucu bir yapı olarak işlev görür.

Modern dönemde ise mekân, temsil edilen bir gerçeklik olmaktan çıkarak sorgulanan, çözümlenen ve yeniden tanımlanan bir kavrama dönüşür. Perspektif kuramlarının gelişmesi, mimari temsil biçimlerinin dönüşmesi, mekânın parçalanması, çoğullaşması ve yeniden kurgulanması gibi süreçler, sanatın mekânla kurduğu ilişkiyi yalnızca biçimsel değil, kavramsal düzeyde de derinleştirir. Bu nedenle çağdaş sanatın belirgin özelliklerinden biri, mekânı sanat üretiminin ayrılmaz bir parçası hâline getirmesidir. Yerleştirme, performans ve arazi sanatı gibi pratikler ile dijital mekân üretimleri, sanatın mekâna yalnızca yerleşmediğini; mekânı dönüştürdüğünü ve yeniden tanımladığını gösterir.

Bu tarihsel çizgi, izleyicinin rolünü de köklü biçimde dönüştürür. İzleyici artık karşısında duran nesneyi uzaktan seyreden edilgin bir özne değil; mekânla etkileşime giren bir beden, algısal bir sistem ve düşünsel bir özne olarak sanat yapıtının anlamının yeniden üretilmesinde etkin bir konum üstlenir. Sanatın anlamı, yapıtın kendi içsel niteliklerinden ziyade, izleyicinin mekân içindeki konumu, hareketi ve deneyimiyle birlikte kurulur. Bu dönüşüm, mekânın yalnızca sergileme alanı olmaktan çıkarak algının kurucu unsurlarından biri hâline gelmesini beraberinde getirir.

Bu kuramsal dönüşümün somut ve erken bir karşılığı, Naum Gabo'nun *Realist Manifesto*'da ortaya koyduğu uzam ve zaman temelli sanat anlayışının, özellikle *Linear Construction* serisinde maddi bir yapıya dönüşmesinde açıkça görülür. Gabo, manifestoda sanatı temsile, yanılısamaya ve kapalı hacme dayalı geleneksel heykel anlayışından kopararak, gerçek uzamın ve zamanın doğrudan kullanıldığı bir inşa pratiği olarak tanımlar. Bu yaklaşım, *Linear Construction* çalışmalarında kütlenin geri çekilmesi ve formun, mekân içinde gerilim hatları oluşturan çizgisel elemanlar aracılığıyla kurulmasıyla görünür hâle gelir. Pleksiglas yüzeyler ve naylon filamentlerle oluşturulan bu yapılar, heykeli mekânı dolduran bir nesne olmaktan çıkarıp, boşluğu örgütleyen ve görünür kılan bir düzenek olarak kurgular. Böylece mekân, yapıtın çevresinde yer alan edilgin bir alan değil, eserin biçimsel ve algısal yapısını belirleyen aktif bir bileşen hâline gelir. İzleyici, bu çizgisel inşa sayesinde heykeli tek bir bakış

açısından değil, mekân içinde hareket ederek ve uzamsal ilişkileri deneyimleyerek algılar; *Realist Manifesto*'da savunulan sanatın gerçekliği, tam da bu bedensel ve mekânsal deneyim üzerinden somutlaşır (Gabo, Pevsner, 1920).



Görsel 1: Naum Gabo, “Linear Construction in Space No.1”, 1950

Konstrüktivizmin mekânı etkin bir öge olarak sanatın merkezine yerleştiren yaklaşımı, 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişen modern heykel ve minimalizm için önemli bir kuramsal ve biçimsel zemin hazırlar. Bu çizgide üretim yapan minimalist sanatçılar, nesneyi özüne indirgenmiş formlar üzerinden ele alırken mekânı eserin ayrılmaz bir parçası olarak düşünür. Donald Judd ve Carl Andre gibi isimler, heykelin anlamını nesnenin içsel özelliklerinden çok, mekânla ve izleyiciyle kurduğu ilişkide arar. Bu dönemde izleyicinin bedensel konumu, hareketi ve mekân içinde dolaşımı, eserin algılanmasında belirleyici hâle gelir; sanat, yalnızca görülen bir nesne olmaktan çıkarak mekânsal olarak deneyimlenen bir olguya dönüşür.



Görsel 2: Donal Judd, ‘Specific Object’, 1965

Bu düşünsel dönüşüm, yerleştirme sanatının ortaya çıkışını hazırlayarak mekânın artık yalnızca sanatın sunulduğu bir yüzey değil, eserin kavramsal ve biçimsel bütünlüğünü kuran aktif bir bileşen olduğu fikrini pekiştirir. Minimalizmle birlikte mekân, sanat eserinin çevresinde yer alan edilgen bir boşluk olarak değil; eserin algısını, konumunu ve anlamını belirleyen etkin bir unsur olarak konumlandırılır. Judd’ın “specific objects” yaklaşımı bu anlayışı somutlaştırırken, Andre’nin yere serilen metal plakları heykelin geleneksel dikey kütle anlayışını kırarak mekânı yatay bir deneyim alanı olarak yeniden tanımlar. İzleyici bu düzenlemelerde eseri karşıdan izleyen bir özne değil, mekânın içinde hareket ederek eseri deneyimleyen bir beden hâline gelir. Böylece mekân ile beden arasındaki ilişki, minimalizmde sanatsal deneyimin merkezini oluşturan temel bir dinamik olarak belirginleşir.

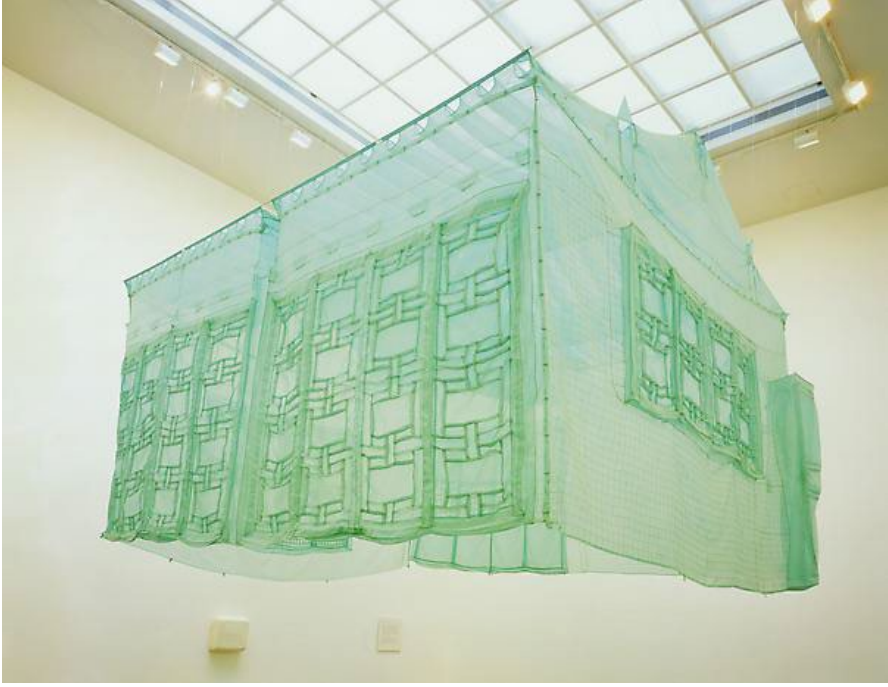


Görsel 3: Carl Andre, “144 Titanium Square”, 2011

Bu gelişmelerin ardından yerleştirme sanatı (installation art), mekânı sanatsal üretimin en belirleyici bileşenlerinden biri olarak konumlandırır. Yerleştirme sanatı, izleyicinin mekâna doğrudan adım atmasını; bedeninin mekânsal düzenlemenin parçası hâline gelmesini ve eserin yalnızca görsel değil, çok-duyulu bir bütünlük içinde algılanmasını mümkün kılar. Bu yaklaşım, sanat eserinin mekânla bütünleştiği ve mekânın sanat üretiminin aktif bir malzemesine dönüştüğü yeni bir estetik anlayışın oluşmasına zemin hazırlar. Tarihsel süreçte yaşanan bu dönüşümler, mekânın sanatsal üretimde statik bir arka plan olmaktan çıkarak düşünsel, algısal ve toplumsal bir aktöre dönüştüğünü açık biçimde ortaya koyar. Mekân bu bağlamda, sanatçının yorumlarıyla yeniden üretilen, izleyicinin bedensel katılımıyla tamamlanan ve toplumsal bağlamıyla anlam kazanan çok boyutlu bir olgu hâline gelir.

Sanatta mekânın deneyimsel bir düzleme taşınması, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirginleşir. Bu dönüşüm, algının bedensel temellerine odaklanan fenomenolojik yaklaşımlarla birlikte düşünülür. Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi, algının yalnızca görsel temsiller üzerinden değil, bedeninin hareketi, yönelimi ve duysal etkileşimleri aracılığıyla kurulduğunu vurgular (Ponty, 2012, s.94-110). Bu bakış açısına göre mekân, yalnızca nesnelerin içinde bulunduğu bir "yer" değil; bedeninin dünyayla kurduğu ilişkinin yaşandığı varoluşsal bir alan olarak anlaşılır. Yerleştirme sanatının gelişimiyle birlikte bu düşünce, doğrudan sanatsal üretim pratiklerine yansır. Sanatçılar mekânı biçimsel olarak düzenlenen bir çevre olmaktan çıkarak, izleyicinin mekân içindeki hareketini, bedensel yönelimlerini ve duysal deneyimlerini eserin ayrılmaz bileşenleri hâline getirir.

Bu yaklaşımın çarpıcı örneklerinden biri, Do Ho Suh'un yarı saydam tekstil yüzeylerle gerçekleştirdiği mekânsal yerleştirmelerdir. Suh, farklı coğrafyalarda deneyimlediği yaşam alanlarını, çocukluk mekânlarını ve geçici konutlarını ince kumaş dokularla yeniden inşa ederek mekânı kimlik, bellek ve aidiyet tartışmalarının merkezine yerleştirir. Yarı saydam yüzeylerle kurulan bu mekânlar, izleyiciyi hem fiziksel hem de zihinsel bir dolaşıma davet eder. İzleyici, bu geçirgen yapıların içinde hareket ederken yalnızca mimari bir formu değil, sanatçının kişisel belleğini ve duysal deneyimlerini de deneyimler. Suh'un yerleştirmeleri, geçmişe ait izleri görünür kılarken aynı zamanda şimdiye özgü kırılğan ve geçici bir süreklilik duygusu üretir



Görsel 4: Do Ho Suh, “Seoul Home / L.A. Home / New York Home / Berlin Home”, 1999–2012

Benzer biçimde Michael Landy’nin “Semi-Detached” adlı çalışması, mekânın ailevi ve toplumsal hafızayla kurduğu bağları açığa çıkarır. Landy, babasının iş kazası sonrası yaşadığı evi birebir ölçekte yeniden inşa ederken mekânı yalnızca bir yaşam alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal sistemin dışına itilmiş bireyin görünmez hikâyesi olarak sunar. İzleyici bu mekâna adım attığında, bir evin fiziksel düzeniyle birlikte o evin taşıdığı duygusal, ekonomik ve toplumsal yüklerle karşılaşır. Böylece mekân, kişisel bir tarih anlatısına dönüşür.



Görsel 5: Michael Landy, “Semi-Detacted”, 2004

Sanatçının bellekle kurduğu ilişkide mekân hem somut hem de soyut boyutlarıyla çok boyutlu bir yapı olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda Rachel Whiteread’ın iç mekânların negatif boşluklarını kalıplayarak ürettiği beton heykeller, mekânın görünmez olanını maddi bir varlığa dönüştürür. Bir odanın iç hacmi, bir merdiven boşluğu ya da bir evin koridoru, Whiteread’ın müdahalesiyle işlevini yitirmiş bir mimari unsur olmaktan çıkarak sessiz fakat yoğun bir hafıza kabuğuna dönüşür.

Bu heykeller, mekânı yalnızca içinde yaşanan bir fiziksel çevre olarak değil; geçmişteki deneyimlerin, gündelik pratiklerin ve yokluğun izlerini taşıyan bir bellek alanı olarak görünür kılar. Whiteread’ın boşluğu katı bir kütle hâline getiren yaklaşımı, mekânsal hafızanın yokluk, kayıp ve geride kalan izler üzerinden nasıl okunabileceğini ortaya koyar. Böylece mekân, edilgen bir arka plan olmaktan çıkarak, geçmişin sessiz fakat dirençli bir tanığına dönüşür.



Görsel 6: Rachel Whiteread, “House”, 1993

Rachel Whiteread’ın mekânın negatif kalıplarını çıkararak oluşturduğu çalışmaları, mekânın görünmeyen iç boşluğunu bedenleştirir. Sanatçının bu üretimleri, yaşanmış hayatların ardında bıraktığı sessiz izleri görünür kılar. Bir mekânın artık var olmayan yüzeyleri, Whiteread’ın elinde geçmişe dair soyut bir hatırlama yüzeyine dönüşür. Bütün bu örnekler sanatta mekânın, izleyicinin konumuyla birlikte düşünüldüğünde nasıl dönüşüme uğradığını açık biçimde ortaya koyar. İzleyici mekânın içinde dolaştıkça, mekânın sunduğu deneyim de değişir. Her adım, her duruş ve her temas sanatın bir parçasına dönüşür. Sanatta mekân artık yalnızca nesnelerin yerleştirildiği düzenli bir yüzey değil; sanatçı, izleyici ve toplumsal bağlam arasında kurulan dinamik bir ilişkiler ağıdır.

Mekân, bireyin hafızasında yalnızca yaşanmış bir yerin fiziksel izi olarak yer almaz; aynı zamanda duygusal, düşünsel ve tarihsel katmanların iç içe geçtiği bir hatırlama alanıdır. Hafıza ile mekân arasındaki bu ilişki, sanatın en güçlü temalarından biri hâline gelmiştir. Pierre Nora’nın “hafıza mekânları” kavramı, mekânın kimi zaman bir nesne, kimi zaman bir ritüel, kimi zaman bir bina olarak kolektif bellekte nasıl yer edindiğini açıklar. Toplumlar geçmişlerini mekânlara yükleyerek onları birer sembolik alan hâline dönüştürür. Bu bağlamda sanatçılar mekânla çalışırken, yalnızca mimari bir yapıya değil, aynı zamanda mekânın taşıdığı kültürel hafızaya da müdahale ederler. Mekânın toplumsal yaşamın örgütlenmesinde oynadığı rol, onu

kaçınılmaz biçimde politik bir araç hâline getirir. Michel Foucault, mekânın iktidar yapıları tarafından belirlendiğini ve toplumun düzenlenmesinde işlevsel bir unsur olduğunu belirtir (Foucault, 1986, s. 140-280). Hapishaneler, okullar, hastaneler, devlet binaları ve kamusal alanlar, bireyin davranışlarını yönlendiren mekânsal kurgulara sahiptir. Sanatçılar, bu mekânlara müdahale ederek görünmez iktidar ilişkilerini açık eder ve mekânın politik işleyişini sorgular.

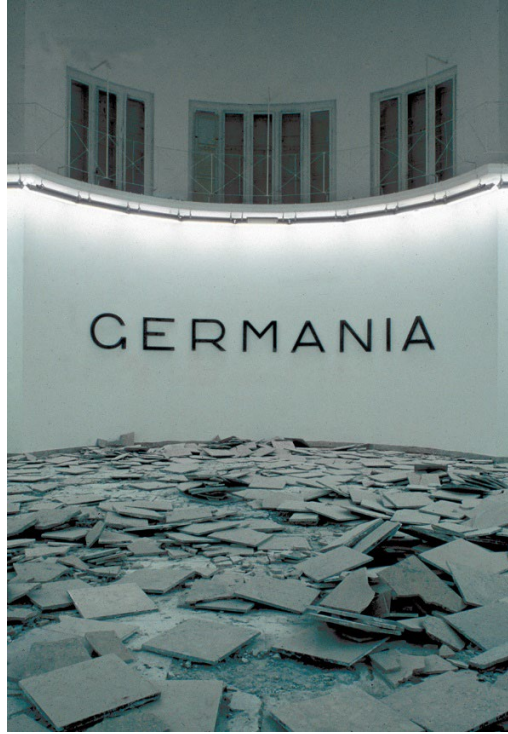
Bu bağlamda Santiago Sierra'nın işçilerin bedenlerini kullanarak kamusal alandaki ölçüleri belirlediği performansları, emeğin görünmez kılınmasını tartışmaya açar. Hans Haacke, müze mekânının ekonomik ve ideolojik yapısını ifşa ederek mekânın kurumsal politikalarını görünür kılar. Tania Bruguera ise kamusal ve yarı-kamusal alanlarda gerçekleştirdiği performanslarla devlet kontrolündeki mekânların işleyişine doğrudan müdahalede bulunur. Tüm bu örnekler, mekânın politik bir mücadele alanı olduğunu ve sanatçının bu alanda etkin bir özneye dönüştüğünü gösterir.



Görsel 7: Santiago Sierra, “250 cm Line Tattooed on 6 Paid People Espacio Aglutinador”, 1999

Kamusal mekânlar, sanat ile toplum arasındaki en doğrudan karşılaşma alanlarını oluşturur. Herkesin erişimine açık olan bu alanlar, gündelik yaşamın

akışı içinde politik, kültürel ve toplumsal ilişkilerin görünür hâle geldiği mekânsal zeminlerdir. Sanatçının kamusal mekâna müdahalesi, bu alanları yalnızca fiziksel bir çevre olmaktan çıkararak tartışma, yüzleşme ve farkındalık üreten bir sahneye dönüştürür. Bu bağlamda kamusal mekân, estetik bir deneyim alanı olmanın yanı sıra, toplumsal söylemlerin ve politik gerilimlerin açığa çıktığı bir etkileşim düzlemi olarak işlev görür.



Görsel 8: Hans Haacke, “Germania”, 1993

Postmodern dönemde mekân anlayışı, bütüncül ve sabit bir yapı olmaktan uzaklaşarak parçalı, geçici ve akışkan bir karakter kazanır. Jean Baudrillard’ın simülasyon kavramı, mekânın artık yalnızca fiziksel gerçeklik üzerinden değil; imgeler, göstergeler ve temsiller aracılığıyla kurulan bir hipergerçeklik olarak deneyimlendiğini ileri sürer. Bu yaklaşım, mekânın doğrudan yaşanan bir çevre olmaktan çok, sürekli yeniden üretilen bir temsil alanına dönüştüğünü gösterir. Sanatçılar, bu düşünsel zeminde mekâna müdahale ederken fiziksel olan ile simüle edilen arasındaki sınırları bulanıklaştırır;

izleyiciyi sabit bir mekânsal algıdan kopararak çoğul ve değişken deneyimlere yönlendirir.



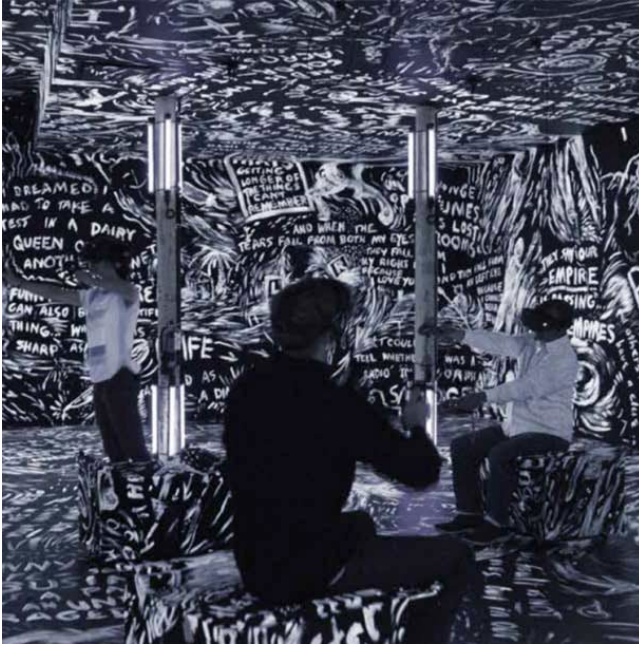
Görsel 9: Tania Bruguera, “Tatlin’s Whisper” 2009

Bu düşünsel kırılmanın ardından, 21. yüzyılda mekânın dijitalleşmesi sanat ve mekân ilişkisine yeni bir boyut ekler. Dijital teknolojiler, mekânın maddi sınırlarını aşarak ışık, hareket, veri ve etkileşim üzerinden yeniden kurgulanmasını mümkün kılar. Bu bağlamda mekân, sabit ve önceden tanımlanmış bir yapı olmaktan çıkarak sürekli değişen, akışkan ve süreç odaklı bir deneyim alanına dönüşür. Dijital ortamlarda üretilen mekânsal düzenlemeler, fiziksel mimarinin belirleyiciliğini zayıflatırken; algı, hareket ve etkileşimi mekân deneyiminin merkezine yerleştirir.

Bu tür dijital mekânsal kurgularda izleyici, pasif bir gözlemci konumunda kalmaz; bedensel katılımı, yönelimi ve hareketleriyle mekânın oluşum sürecine doğrudan dâhil olur. Mekân, izleyicinin varlığına ve eylemlerine bağlı olarak anlık biçimde yeniden şekillenir ve her deneyim öznel bir mekânsal kompozisyona dönüşür. Böylece mekân, yalnızca içinde bulunulan bir çevre olmaktan çıkarak izleyiciyle birlikte üretilen, dinamik ve ilişkisel bir yapıya evrilir. Bu durum, mekânın artık yalnızca mimari bir

gerçeklik olarak değil; duysal, algısal ve deneyimsel bir süreç olarak ele alınmasını gerekli kılar.

Sanal gerçeklik teknolojileri ise mekânın fiziksel varlığına olan bağı daha da zayıflatır. Laurie Anderson'ın Chalkroom adlı çalışması, izleyiciyi uçsuz bucaksız karanlık bir sanal mekâna davet eder. Bu ortamda kelimeler, çizgiler ve yüzeyler havada asılı durur; izleyici mekânın içinde yürüyen bir beden olmaktan çok, mekânın içinde dolaşan bir bilinç hâline gelir. Bu deneyim, mekânın artık yalnızca mimari bir yapı değil; zihinsel, duysal ve imgesel bir evren olarak da kurgulanabildiğini gösterir.



Görsel 10: Laurie Anderson, “Chalkroom”, 2017

Bu örnekler bir arada değerlendirildiğinde, sanat ve mekân arasındaki ilişkinin tarih boyunca sürekli değişen, dönüşen ve yeniden üretilen bir yapı sergilediği görülür. Mekânın fiziksel, toplumsal, tarihsel ve dijital boyutları, sanatçılar tarafından farklı dönemlerde farklı amaçlarla yorumlanır ve yeniden inşa edilir. İzleyici ise bu süreçte mekânın pasif bir kullanıcısı olmaktan çıkar; mekânı deneyimleyen, anlamlandıran ve dönüştüren etkin bir özneye dönüşür. Toplumsal mekânların sanat aracılığıyla yeniden inşası, bu yönüyle yalnızca

estetik bir süreç değildir; aynı zamanda toplumsal belleğin, politik yapıların ve kültürel dinamiklerin sanat yoluyla okunabildiği eleştirel bir alan sunar. Böylece mekân, sanatın yalnızca sergilendiği bir yer olmaktan çıkarak, sanatın bizzat kurulduğu, dönüştürüldüğü ve yeniden tanımlandığı bir varlık hâline gelir.

Sonuç

Sonuç olarak, sanat ve mekân arasındaki ilişki, tarihsel süreç boyunca yalnızca estetik bir karşılaşma değil, insanın dünyayı anlamlandırma biçimlerinden biri olarak sürekli yeniden şekillenen bir etkileşim alanı olmuştur. Bu çalışma boyunca görüldüğü üzere, mekânın fiziksel bir “yer” olmaktan çıkıp; beden, bellek, kimlik, toplumsal pratikler ve teknolojik dönüşümlerle iç içe geçmiş çok boyutlu bir yapıya evrilmesi, sanatın mekânla kurduğu ilişkiyi radikal biçimde dönüştürmüştür. Sanatçıların mekâna yönelik müdahaleleri, kimi zaman bireysel bir hafızayı görünür kılmakta, kimi zaman toplumsal yarılmaları işaret etmekte, kimi zaman ise dijitalleşen dünyanın yeni varoluş hâllerine dair deneyimsel alanlar üretmektedir.

Bu dönüşümde en dikkat çekici nokta, izleyicinin konumundaki değişimdir. Modern sanatın erken dönemlerinde edilgen bir gözlemci olan izleyici, çağdaş sanat pratiklerinde mekânın kurucu unsurlarından birine dönüşmüş; mekân, izleyicinin bedeni ve duyuları aracılığıyla yeniden anlam kazanmıştır. Yerleştirme sanatı, ilişkisel estetik, mekân-spesifik çalışmalar ve dijital ortamlar, izleyicinin mekânı yalnızca “gören” değil, “yaşayan”, “dolaşan”, “dokunan” ve kimi zaman “üreten” bir özne olarak sanatın içine dâhil olmasını sağlamıştır. Böylece sanat, mekânın yalnızca fiziksel sınırlarını değil, algısal ve toplumsal sınırlarını da yeniden müzakere eden bir deneyim alanına dönüşmüştür.

Tarihsel örneklerden çağdaş uygulamalara uzanan geniş yelpaze bize mekânın hiçbir zaman nötr, durağan veya yalnızca mimari bir çerçeve olmadığını gösterir. Mekân, her dönemde belirli bir kültürel düzenin, iktidar yapısının, ekonomik ilişkilerin ve toplumsal hafızanın yansıdığı; aynı zamanda sanatçıları tarafından dönüştürülerek yeniden tanımlanan bir alandır. Michel Foucault’nun “iktidar mekânsaldır” vurgusu ve Lefebvre’nin “mekân toplumsal olarak üretilir” tezi, mekânın sanat tarafından neden ve nasıl güçlü bir tartışma alanı hâline getirildiğini açıklamaktadır. Bu bağlamda mekâna

yapılan her sanatsal müdahale, aynı zamanda toplumsal yapıya, belleğe, kimliğe ve politik gerçekliğe yapılan bir müdahaledir.

Dijital çağın getirdiği yeni mekânsal deneyimler ise bu dönüşümü daha da görünür kılmaktadır. Sanal gerçeklik uygulamaları, veri temelli mekânsal kurgular ve yapay zekâ destekli enstalasyonlar, mekânın artık fiziksel bir sınırla tanımlanmayan; hesaplamalar, algoritmalar ve veri akışlarıyla kurulan bir ortam hâline geldiğini göstermektedir. Bu yeni estetikte mekân, hem gerçek hem sanal; hem maddi hem soyut; hem bireysel hem kolektif bir yapıya dönüşmektedir. Böylece sanat, mekânın dönüşümünü yalnızca takip etmekle kalmayıp, mekânın gelecek formlarının oluşmasında aktif bir rol üstlenmektedir.

Bütün bu değerlendirmeler ışığında, sanatın toplumsal mekânları yeniden inşa etme gücü, yalnızca fiziksel bir düzenlemeyle sınırlı değildir. Sanat, mekânı düşünsel, duygusal, kültürel ve politik boyutlarıyla yeniden yazar. İzleyici, bu yeniden yazım sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak sanatla mekân arasında canlı bir bağ kurar. Bu nedenle mekân, sanatın hem başlangıç noktası hem de sonuçlanma alanı olarak kavramsal bir merkez hâline gelir.

Bugün gelinen noktada sanat–mekân ilişkisi, insanın dünyayla kurduğu ilişkiye dair en zengin tartışma alanlarından birini oluşturmaktadır. Sanatçının mekâna müdahalesi, izleyicinin mekândaki varlığı ve mekânın değişen toplumsal bağlamı arasındaki karşılaşma, çağdaş sanatın temel dinamiğini belirlemektedir. Bu etkileşim, mekânı yalnızca içinde bulunan bir yer olmaktan çıkararak, insan deneyiminin sürekli yeniden üretildiği, sorgulandığı ve dönüştürüldüğü bir düşünsel ve duygusal alan hâline getirir.

Bu nedenle, toplumsal mekânların sanat aracılığıyla yeniden inşası, yalnızca estetik bir süreç değil; aynı zamanda insanın kendisini, diğerlerini ve dünyayı anlama biçimlerinin yeniden kurulduğu kültürel bir eylemdir. Sanat ile mekân arasındaki bu çok boyutlu ilişki, gelecekte de hem teorik hem pratik düzeyde incelenmesi gereken zengin bir tartışma alanı olmaya devam edecektir.

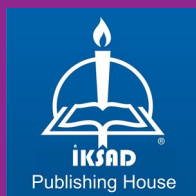
KAYNAKÇA

- Arğın, E. (2019). Türkiye’de Siyasi Partilerin Sosyal Medya Kullanımları: 2017 Anayasa Referandumunda Youtube Kullanımı Üzerinden Bir İnceleme. *Firat University Journal of Social Sciences*, 29(2), 327-344. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.527101>
- Arğın, E. (2020). Yasal Düzenlemelerin ve Kamu Spotlarının Sigara Bağımlıları Üzerindeki Etkisi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1289-1314. <https://doi.org/10.15869/itobiad.681989>
- Bachelard, G. (1994). *Mekânın Poetikası* (Çev. A. Tümertekin). İthaki Yayınları
- Cevizci, A. (2008). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Erişim:<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=OCCUYfan2iLmbnUsNE8MFg&no=3RFLIQxqSvUtLX5x0x8CDA>
- Foucault, M. (1986). *Of other spaces. Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Gabo, N., & Pevsner, A. (1920). *The realist manifesto*. Moscow.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (Çev. I. Ergüden). Sel Yayıncılık
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Algının Fenomenolojisi* (Çev. E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu). İthaki Yayınları.
- O’Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* (S. Atay, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Özkul, T. (2019). *Çağdaş Sanatta Kütüphane–Yüzey İlişkisi*. *Sosyal Bilimler Dergisi* (The Journal of Social Sciences), 6(34), 524–540.
- Uysal, M. A. (2009). *Sanatta Mekân Algısı (Mekânla Oynamak)*, (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel.1. <https://www.artsy.net/artwork/naum-gabo-linear-construction-in-space-no-dot-1> Erişim Tarihi: 18.12.2025
- Görsel 2. <https://www.rawpixel.com/search/donald%20judd?page=1&path=1522&sort=curated> Erişim Tarihi: 18.12.2025
- Görsel 3. <https://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648> Erişim Tarihi: 18.12.2025

- Görsel 4. <https://saglamart.com/do-ho-suh-itiraf-odalarindan-olusan-dussel-bir-yapi> Erişim Tarihi: 16.12.2025
- Görsel 5. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/semi-detached-michael-landy> Erişim Tarihi: 16.12.2025
- Görsel 6. <https://www.flickr.com/photos/sapperb/4183984903> Erişim Tarihi: 17.12.2025
- Görsel 7. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatta-ve-politikada-katilimcilik/4428> Erişim Tarihi: 17.12.2025
- Görsel 8. <https://www.e-skop.com/skopbulten/bienal-siyaseti/3717> Erişim Tarihi: 18.12.2025
- Görsel 9. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tania-bruguera> Erişim Tarihi: 19.12.2025
- Görsel 10. <https://laurieanderson.com/?portfolio=chalkroom> Erişim Tarihi: 19.12.2025



ISBN: 978-625-378-537-6