

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**ÇAĞDAŞ SANATTA SANATÇI ÖZNESİ VE
ARKAİK VİZYON**

Hazırlayan

Zekiye BUĞURCU

Danışman

Prof.Dr. Simber R. ATAY

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Sanatta Sanatçı Öznesi ve Arkaik Vizyon” adlı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Tarih

....../....../2022

Ad Soyad

Zekiye Buğurcu

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans öğrencisi Zekiye Buğurcu'nun "Çağdaş Sanat'ta Sanatçı Öznesi ve Arkaik Vizyon" konulu tezi incelenmiş ve aday/ / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Arkaik Vizyon kavramı, Çağdaş Sanat bağlamında sanatçı öznesinin çağın önerdiği üretim pratiklerinden ziyade, kolektif bilinçdışındaki arkaik zamandan gelen üretim pratiklerine yönelmesi durumudur. Buradaki vizyon kavramı bakış açısı anlamındadır. Çağdaş sanatçı pratiğini belirlerken, arkaik insanı bilimsel bir bakış açısıyla çözümlemek, izlemek ve taklit etmek yerine, ruhsal bir bakış açısıyla anlamlandırıp kendi öznesiyle özdeşlikler kurarak zamanlar-arası bir durum yaşamaya yönelebilir.

Jung’a göre, her insanın ruhunun derinliklerinde bir arkaik insan vardır ve temelde hepimiz ortak bir bilinçdışına (kolektif bilinçdışı) sahibizdir. Aby Warburg bu durumu sanat tarihi bağlamında ‘pathosformel’ kavramı ile çözümlemiştir. Arkaik insan, ölüm olgusuyla karşılaştığında ilk büyük trajedisini yaşamış, hayatı anlamlandırabilmek ve korkularıyla baş edebilmek için salınım ihtiyacı duymuştur. Bu nedenle mit ve ritüellere başvurmuştur. Bizi büyüleyen Üst Paleolitik dönemin mağara resimleri bu çıkışla üretilmiştir. Arkaik insanın bahsettiğimiz bu yaşam deneyimleri, sonrasında ‘Primitif sanat’ olarak adlandırılmıştır. Bu bağlamda sanat da sanatçı da bir kurgudur. Uygarlaşmayla birlikte modern ve postmodern zamanlarda özne, gerçekliğini yitiren, aşırı üretim yüzünden, ne istediğini bilemeyen, sahip olduklarıyla bağ kurmakta zorlanan yılmış bir bireydir. Bu bağlamda çağdaş sanatçı ise içselleştirmede, basmakalıp eserler üretme yoluna girebilir. Ancak sanatçı öznesi yaşadığı çağın ona önerdiği deneyimleri yaşamaktansa, kendi bilinçdışının en temel uyarılarına cevap vermeyi başarabilir ve dilerse zamanlar-arası deneyimler yaşayabilir.

“Çağdaş Sanatta Sanatçı Öznesi ve Arkaik Vizyon” adlı bu tez çalışmasının bir ürünü olarak gerçekleştirilen “Günce” adlı proje, bahsedilen kavramlar ışığında, şekillenmiştir. Proje, yanmış odunun kömüründen elde edilen füzen malzemesiyle ve resim tekniği kullanılarak yapılmıştır. Bu teknik, genellikle duvarlara ve geniş yüzeylere uygulanmaktadır. “Günce” projesi, kendine özgü bir imge sözlüğüne de sahiptir ve söz konusu bu resimler aynı zamanda bilinç akışı performatif bir pratiğin ürünüdür.

Anahtar kelimeler: sanatçı öznesi, arkaik, primitif, pathosformel, kolektif bilinçdışı, Llhuros Uygarlığı, Onur Fındık.



ABSTRACT

In the context of contemporary art, the concept ‘Archaic Vision’ refers to the case of the artist subject, tending towards production practices that come from the archaic time in the collective unconscious, rather than the production practices proposed by the age. The concept of vision here means perspective. While determining the practice, the contemporary artist interprets the archaic people from a spiritual point of view and establishes identifications with her/his subject, trying to experience an intertemporal situation, instead of analyzing, monitoring and imitating archaic people from a scientific point of view.

According to Jung, there is an archaic person deep inside everyone’s soul, and basically we all have a common unconscious (collective unconscious). Aby Warburg has analyzed this situation with the concept of ‘pathosformel’ in the context of art history. Archaic people experienced their first great tragedy when they faced the phenomenon of death, and felt the need for oscillation in order to make sense of life and cope with their fears. Therefore, they resorted to myths and rituals. The cave paintings of the Upper Paleolithic period that fascinated us were produced on the basis of this origin. We have later called these life experiences of archaic people as ‘Primitive art’. In this context, the art and the artist are both fictions. With civilization, especially in modern and postmodern times, the subject is a frustrated individual, who has lost her/his reality, who does not know what s/he wants because of overproduction, and who has difficulty in connecting with what s/he has. In this context, the contemporary artist may tend towards producing stereotypical works that s/he does not internalize. However, the subject artist can respond to the most basic stimuli of her/his own unconscious and experience intertemporal experiences if s/he wishes, rather than experiencing what her/his age offers her/him.

The project titled "Diary", which was realized as a product of this thesis work titled "The Artist Subject in Contemporary Art and Archaic Vision", has been shaped in the light of the aforementioned concepts. The project was made with fusain that’s the charcoal material obtained from the burnt wood and using the painting technique. This

technique of the project is generally applying to walls and large surfaces. The “Diary” project has a peculiar image dictionary and images of the project are also the product of a stream-of-consciousness performative practice.

Keywords: artist subject, archaic, primitive, pathosformel, collective unconscious, The Civilization of Llhuros, Onur Findık.



ÖNSÖZ

Lisans eğitimimi resim alanında aldıktan sonra multi-disipliner bir üretim pratiğine yöneldim. 2017 yılında deneysel bir film projesi üzerinde çalışmaya başladım. ‘*Dülgerin Ağacı*’ adındaki bu film, kişisel atölyemim duvarlarında gerçekleştirdiğim bir resim performansını da içermektedir. Söğüt dallarının yakılıp kömür hale gelmesiyle oluşan ve ilkel bir malzeme olan füzenle gerçekleştirilen performatif resimler, 2017 yılından beri temel üretim pratiğime dönüşmüştür. Bu resimler genellikle terk edilmiş kamusal alanların duvarlarında gerçekleştirdiğim, zaman zaman kendime ait bir imge sözlüğünü de içeren bilinç akışı bir yaklaşımın ürünüdür. ..antropomorfik imgeler barındırmaları da arkaik vizyona yönelimin bir sonucudur. Ardından yüksek lisans eğitimim süresince okulda tanıştığım bazı arkadaşlarımın da benzer pratiklere yöneldiğini fark ettim. Özellikle Onur Fındık’ın okul arazisinde gerçekleştirdiği, ana malzemesi kerpiç olan, performatif yapı-heykellerinin üretim süreçlerine dahil olmam, tez danışmanım Prof. Dr. Simber Rana Atay ile “*Çağdaş Sanatta ‘Sanatçı Öznesi ve Arkaik Vizyon*” adlı yüksek lisans tez başlığını belirlememizde etkili olmuştur. Tezin araştırma sürecine paralel olarak, Uluslararası Daire Konuk Sanatçı Programı kapsamında İnci Eviner’in mentorluğunda İstanbul Hasköy Yün İplik Fabrikasında füzen kullanarak gerçekleştirdiğim duvar resmi performansı, bu tekniğe olan bağlılığımı arttırmıştır. Sonuçtan çok deneyimlediğim sürecin ön plana çıktığı, hayatın ve imge üretiminin iç içe geçtiği bu yoğun zaman dilimi, benim için çok anlamlı olmasının yanı sıra Arkaik vizyona olan merakımı arttırmıştır.

Tez süreci boyunca hep yanımda olan aileme, dostlarım Oya Özbay ve Nazlı Pehlivan’a, Onur Fındık ve Aslıhan Güçlü ’ye, mentorluğu ile üretim pratiğimi etkileyen İnci Eviner’e, sadece tez konusunda değil, her zaman ufkumu açan ve sanatsal üretim pratiğimi geliştirmemde başından beri büyük katkıları olan tez danışmanım Prof. Dr. Simber Rana Atay’a sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

ARKAİK VİZYON

1.1. Arkaik İnsan Zihni ve Sanatın Kökeni.....	5
1.2. Sanatın Kökeni.....	7
1.2.1. Sanat Mit Ritüel İlişkisi.....	16
1.2.2. Ritüel ve Mit.....	18
1.3. Aby Warburg ve Pathosformel Kavramı	21
1.4. Carl Gustav Jung ve Kolektif Bilinçdışı Kavramı.....	30
1.5. Claude Lévi-Strauss ve Yapısal Antropoloji.....	36

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATÇI ÖZNESİ

2.1. Michel Foucault ve Özne.....	42
2.2.Modern Özne ve Postmodern Özne.....	44
2.3.Çağdaş Sanatçı ve Zamanlar-arasılık.....	57
2.4 Norman Daly ve Llhuros Uygarlığı.....	58

2.5 Onur Fındık ve Performatif Yapı Heykel.....	71
2.6 Rachel Garrard ve Ritüelist Performans.....	85

3. BÖLÜM

“GÜNCE” BİR PERFORMATİF RESİM PROJESİ

3.1 Projenin Arka Planı.....	100
3.2 Projenin Konsepti.....	107
3.3 Projenin Üretim Tekniği ve materyaller	108
3.4 Projenin Gerçekleştirilme Süreci.....	109
3.5 Projenin Sunumu ve Sergilenmesi.....	113
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	117
ÖZGEÇMİŞ.....	

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: M.Ö.75.000, Zımparalanmış Aşı Taşına çizilmiş işaretler, Blombos Mağarası/Güney Afrika	8
Görsel 2: Venüs Heykelciği, M.Ö 23.000, Fransa	8
Görsel 3: Güneş Mührü, M.Ö. 8000, Yeşilova Höyüğü/İzmir	9
Görsel 4: Volp Mağaraları, Duvar resimleri, M.Ö 13.000- 14.000 Fransa	10
Görsel 5: Chauvet Mağara Resimleri, M.Ö. 32.000-30.000	11
Görsel 6: Altamira Mağarası, En Derin Geçitte bulunan Kaya Parçasına Çizilmiş Maske	12
Görsel 7: Göbekli Tepe	17
Görsel 8: Göbekli Tepe, T Biçimli Dikilitaş	18
Görsel 9: Kız Çocuğu Ergenlik Ritüeli Kaya Sanatı Örneği, Güney California	19
Görsel 10: Aby Warburg, Gertrud Bing ve Franz Alber Paris, 1929.....	22
Görsel 11: Aby Warburg Hopi Tören Başlığı ile, 1896	23
Görsel 12: Aby Warburg ve Hopi Kızılderilisi , 1896.....	24
Görsel 13: Aby Wargurg'un fotoğrafladığı yılan Şaman 1896.....	25
Görsel 14: Laocöon ve Oğulları.....	26
Görsel 15: Aby Warburg'un Mnemosyne Atlası, 39 Numaralı Pano.....	28
Görsel 16: Aby Warburg'un Mnemosyne Atlası, 6 ve 77 numaralı Paneller.....	29
Görsel 17: Carl Gustav Jung	31
Görsel 18: Marx Erns, Taş Heykel, Forno	35

Görsel 19: Claude Levi-Strauss	36
Görsel 20: Michel Foucault, Fotoğraf Bruce Jackson, 1975.....	43
Görsel 21: Henrt Mattise 1905 Moma Koleksiyonu	48
Görsel 22:. Wifredo Lam, The Jungle, 1943.....	50
Görsel 23: Mikhail Larionov, Spring, 1912.....	51
Görsel 24: Marcel Jango, Negro Song, 1916.....	52
Görsel 25: Claude Cahun, Otoportre, 1928.....	53
Görsel 26: Jackson Pallock, 1950.....	54
Görsel.27:. Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da beni	55
Görsel 28: Ana Mendieta, İsimli, 1976.....	56
Görsel 29: Norman Daly, Erken Dönem Resimleri, (1940-1950).....	58
Görsel 30: Norman Daly, Tanrılar Tal-Hax ve Shor-Noo'nun Steli, mermer ,1972	59
Görsel 31: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı detay, 1972.....	60
Görsel 32: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, 1972.....	61
Görsel 33: Norman Daly, Uoyab Orta Dönem Tapınağı, Duvar resmi, 1972.....	63
Görsel 34: Norman Daly, Llhuroscıan Alfabesi Tablosu, 1972.....	64
Görsel 35: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı 2 Parçalı Ana Sayfa Tarabı Vanibu, 1972	64
Görsel 36: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, Nazal Flüt.....	65

Görsel 37: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı,Kapta Dua Yağı Aplikatörü.....	66
Görsel 38: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı Stilt-Walkers (Dindar Çift)-Ahşap ve metal.....	67
Görsel 39: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, Fallik İmgeler, Bir Duvar Resmi Parçası	68
Görsel 40: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, Güneş Saati, Ahşap ve Metal	69
Görsel 41: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, Mücadelede Erkek figürler-Düşüş /Bronz /1967.....	70
Görsel 42: Onur Fındık, kerpiç yapı-heykel yapım aşaması, 2014.....	73
Görsel 43: Onur Fındık, Adobe Bina Projesi, 2015.....	74
Görsel 44: Onur Fındık, kerpiç yapı-heykel inşasından detay, 2015.....	75
Görsel 45: Onur Fındık, yıkılmış kerpiç yapı-heykel detayı, 2014.....	75
Görsel 46: Onur Fındık Kerpiç Yapı-Heykel Gece Fotoğrafı :2015.....	76
Görsel 47: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel, 2017.....	77
Görsel 48: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Yapım Aşaması:2017.....	78
Görsel 49: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Yapım Aşaması:2017.....	78
Görsel 50: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Yapım Aşaması:2017.....	79
Görsel 51: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Drone Çekimi:2017.....	79
Görsel 51: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Gece Fotoğrafı, 2017.....	80
Görsel 52: Ormandaki Barınak, Geumgang Nature Art Bienale, Güney Kore Onur Fındık:2018.....	81

Görsel 53: Ormanda Barınak, Geumgang Nature Art Bienale, Güney Kore Onur Fındık:2018.....	81
Görsel 54:. Earthen Shelter ‘Dwelling’, Art Ichol International Artist Residence,İndia/Mihar:2020.....	82
Görsel 55: Earthen Shelter ‘Dwelling’, Art Ichol International Artist Residence,İndia/Mihar:2020.....	83
Görsel 56: Earthen Shelter ‘Dwelling’, Art Ichol International Artist Residence,İndia/Mihar:2020.....	84
Görsel 57: Earthen Shelter ‘Dwelling’, Art Ichol International Artist Residence,İndia/Mihar:2020.....	85
Görsel 58: Rachel Garrard, İçindeki Dünyalar serisinin hazırlık aşaması, 2016.....	88
Görsel 59: Rachel Garrard, İçindeki Dünyalar serisinden, 2016.....	88
Görsel 60: Rachel Garrard, İçindeki Dünyalar – Pamuk üzerine avokado çekirdeği alkanet ve böğürtlen 48x 44 inç 2016.....	89
Görsel 61: Rachel Garrard, İçindeki Dünyalar – Pamuk üzerine zerdeçal, papatya ve yeşil iğde 49x44 inç 2016	89
Görsel 62: Rachel Garrard ve Kogi Halkı, Tekrarlayan İzler 2016.....	90
Görsel 63: Rachel Garrard, Tekrarlanan İzler, 2016	92
Görsel 64: Rachel Garrard, Tekrarlanan İzler, 2016	93
Görsel 65: Rachel Garrard,İnvocations (Çağrılar), 2019.....	94
Görsel 65: Rachel Garrard, Metamorphosis of the First Form, 2021	94
Görsel 66: Rachel Garrard, Collective Memories, 2021	97

Görsel 67: Rachel Garrard, Collective Memories, 2021	98
Görsel 68: Rachel Garrard, Collective Memories, “Depression”2021	99
Görsel 69. Rachel Garrard, Sembolic Object,2021,buluntu ağaçlar	99
Görsel 70: Zekiye Buğurcu, Dülgerin Ağacı, 2017	101
Görsel 71: Zekiye Buğurcu, Dülgerin Ağacı, 2017	102
Görsel 72: Zekiye Buğurcu, Dülgerin Ağacı, 2017	102
Görsel 73: Zekiye Buğurcu, Dülgerin Ağacı, 2017.....	103
Görsel 74: Jonathas de Andrade, Balık, 2016	104
Görsel 75:. Zekiye Buğurcu, Nefes, 2017, Hasköy Yün İplik Fabrikası.....	105
Görsel 76:. Zekiye Buğurcu, Nefes, 2017, Hasköy Yün İplik Fabrikası.....	105
Görsel 77:. Zekiye Buğurcu, Nefes, detay, 2017.....	106
Görsel 78:. Zekiye Buğurcu, Nefes, detay, 2017.....	106
Görsel 79: Zekiye Buğurcu, Nefes, detay, 2017	107
Görsel 80: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, hazırlık aşaması 2021	109
Görsel 81:. Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021.....	110
Görsel 82:. Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021	111
Görsel 83: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021	112
Görsel 84: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021	112
Görsel:85. Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021	113
Görsel 86: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, Çatı Sanat Alanı, İzmir, 2021.....	114

Görsel 87: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, Çatı Sanat Alanı, İzmir, 2021.....	114
---	-----



GİRİŞ

Çağımızın özneye sunduğu deneyim bombardımanından sanatçı da nasibini almıştır. Dolayısıyla sanatçı, sanat piyasasının ve yaşadığı toplumsal yapının uyarıları ve ona sunduğu öznel deneyim bombardımanı altında yolunu bulmaya, öznesini kurmaya çalışmaktadır. Günümüz insanı her şeyin geçici ve uçucu olduğu, sürekli yenilendiği bu aşırı tüketim ortamında, ne isteyeceği konusunda kafası karışan, şuursuzca sürüklenen ve dolayısıyla yabancılaşma duygusu ağır basan bir birey olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Dolayısıyla sanatçılar da bu durumdan nasibini almaktadır. Sanatçı hangi dönemde yaşarsa yaşasın, Koshut'un önerdiği gibi bilinçdışına kulak verip zamanlar-arası deneyimler yaşayabilir, arkaik bir vizyona yönelebilir.

Çağdaş Sanatta Arkaik Vizyon ve Sanatçı Öznesi konulu tezde birinci bölümde, arkaik vizyon kavramı ele alınmıştır. Burada kastedilen çağdaş sanatçının üretimlerini arkaik bir bakış açısıyla üretmeye yönelme durumudur. Ancak sözünü ettiğimiz bakış açısı, bilimsel bir yaklaşımla Primitif Sanat eserlerinin çözümlenmesi, benzerlerinin ve taklitlerinin yapılması değil, Ulus Baker'in bahsettiği gibi, ruhsal bir bakışla o zamanın insanının imge yaratıcılığını deneyimleme arzusuyla gerçekleştirilen deneyimlerdir diyebiliriz (Baker, 2020:16).

Sanatın kökeni olarak tanımlanan arkaik insanın ilk imge üretimlerinin bariz örnekleri ölüm olgusunu algıladığı düşünülen Üst Paleolitik döneme rastlamaktadır. Bu bağlamda ölümü kavrayan ve kendisini doğanın bir parçası olarak gören insan için Şamanizm'in ana ögesi mit ve ritüellerin bir sonucu olarak, imge üretimlerinin ilk önemli örnekleri ve sanatın kökeni olarak kabul edilen dönem araştırılmıştır. Kültürün gelişmesi ve Göbekli Tepe'de yerleşik hayata geçilmesi ile birlikte imge üretiminde ve ritüellerdeki değişiklikler incelenmiştir. Bu bağlamda yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte ritüeller için kullanılan mağaralar yerini insan eliyle yapılan görkemli tapınaklara bırakmıştır.

Yapılan araştırmalar arkaik insan zihninin çalışma prensibinin günümüz insanından farklı olmadığını, aralarındaki tek farkın günümüz insanının sahip olduğu bilgi birikimi olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Aby Warburg'un '*pathosformel*'

olarak sanat tarihine kazandırdığı yöntembilim, Carl Gustav Jung'un '*kolektif bilinçdışı*' ve '*arketip*' kavramları ile Claude Lévi-Strauss '*yapısal antropoloji*' sinden çıkışla arkaik insan zihninden bu yana, imge üretimleri arasındaki benzerlikler, tekrarlar ve temel özellikler araştırılmıştır.

İkinci bölümde, Çağdaş sanatçı öznesi bağlamında öncelikle "özne" kavramı ele alınmıştır. Modern döneme kadar özne, var olması için başka bir şeye ihtiyacı olmayan "töz" e yakın bir tanımlama ile açıklanmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından egemen olan öznellik kuramları genel olarak iki kategoriye ayrılmaktadır. Freud ve Lacan gibi psikanaliz bağlamında öznelliğin doğasını ve yapısını öncelikli olarak aile ilişkileri ve cinsellik bağlamında araştıranlar, ikincisi ise Foucault ve Nietzsche gibi kültür ve güç ekseninde geniş bir ilişkiler ağında araştıranlardır (Mansfield, 2020:52). Arkaik vizyon modernizme bir eleştiri olarak doğması sebebiyle, iktidar özne ilişkisi bağlamında özneye yaklaşan, kendisinden güçlü olan öteki ile ilişkisi üzerinden önerilen öznel deneyimlere odaklanan Foucault'nun araştırmaları önemsenmiştir. Dolayısıyla modern özneyi eleştiren Foucault'un öznel deneyim kavramı üzerinden 'sanatçı öznesi' modern ve postmodern dönemler açısından değerlendirilmiştir.

Bu bölümde son olarak, çağdaş sanatçı öznesinin arkaik vizyonu çağdaş sanat ve zamanlar-arasılık bağlamında ele alınmıştır. Koshut'un çağdaş sanatçıya getirdiği eleştiriler bağlamında, sanatçı yaşadığı zamanın önerdiği öznel deneyimlerin dışına çıkıp, arkaik vizyona yönelebilir. Antroposen (insan çağı) olarak tanımlanan içinde bulunduğumuz bu çağda birçok çağdaş sanatçının arkaik vizyonu benimsediğini görebiliyoruz. Dolayısıyla, bu sanatçılar bazen mit üretirken, bazen rastlantısallığın ön planda olduğu ritüelist performatif deneyimlere yönelmişlerdir. Zamanlar-arası bir durum deneyimleyen sanatçılardan, Norman Daly'nin hayali Llhuros Uygarlığı, Onur Fındık'ın Performatif Yapı Heykelleri ve Rachel Garrard'ın ritüelist performansları arkaik vizyonları bakımından ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde bütün bu araştırmalardan çıkarımla 2017'den beri devam ettirdiğim üretim pratiğimin devamı niteliğinde olan bir proje yer almaktadır. '*Günce*'

adlı kömür füzen tekniği ile duralit üzerine yapılmış performatif bir resim ile gerçekleştirilen projenin arka planı, malzeme ve tekniği, konsepti, sunumu ve sergilenmesi ele alınmıştır.



1.BÖLÜM
ARKAIK VİZYON

1.BÖLÜM

ARKAİK VİZYON

Arkaik sözcüğü, Antik Yunanca eski moda, antika ve başlangıca ait anlamlarına gelen *arxaiós* ve *αρχαῖός* (Archaios) kelimelerinden gelmektedir. Canlı hafızanın çok ötesinde tarihsel bir çağa ait olan, ancak birkaç pratik ortam veya olayda varlığını sürdüren arkaik kelimesi sıklıkla dilde karşımıza çıksa da güncelliğini kaybetmiş eski moda ya da eskiye ait olan durumlar ya da dönemler için de kullanılmaktadır. Arkaizm de denen bu tanımlama genellikle tarih, edebiyat, hukuk, felsefe, bilim ve teknoloji alanında eskiye ait olanı ifade etmek için kullanılmaktadır (McArthur, 2005:162).

Arkaik kelimesinin asıl kullanımı ise 18. yüzyılda sanat tarihçileri tarafından Antik Yunan sanatının belirli bir dönemini tanımlanmak olmuştur. M.Ö. 7.ve 6. yüzyıla kadar olan zaman dilimini tanımlama için kullanılan terim, daha çok Antik Yunan Sanatının Klasik Döneminin ilkel başlangıcını tanımlamak için kullanılmıştır. Klasik Dönem Sanatının sosyal, ekonomik ve kültürel gelişiminin öncesini kronolojik olarak tanımlayan arkaik terimi, antik yunan halklarının sosyal ve ekonomik alandaki gelişiminin hazırlayıcı dönemini ifade etmek için kullanılmaktadır (P. McGowan, 1995:615). Ancak arkaik kelimesinin asıl tartışma alanı modern algısıyla ilgilidir. Sanayi Devrimiyle birlikte özellikle de 20. yüzyılda eski inaç ve büyük anlatıların dağılması, toplumsal olarak şiddetli değişimlerin yaşanmasına insan bilincinde kritik değişim ve duygu değişikliklerine neden olmuştur. Yeni teknolojilerin hızına ve dönüştürücü gücüne ayak uyduramayan modern insanın kendini özgürleştirici ve yaratıcı arayışlar içerisine girmesi, sanat alanında moderniteden bağımsız ilkel pratiklerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Fransız filozof Henri Bergson'un Zaman ve Özgür İrade: Bilincin Anlık Verileri Üzerine Bir Deneme (Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness) çalışmasında geçmiş zamansal durumların şimdiki zamanla iç içe geçtiği yeni bir zaman teorisiyle arkaik vizyonun temellerini atmıştır. Arkaik vizyonun öncüllerinden Mavi Süvari (Der Blaue Reiter) hareketi de görsel sanat ve müziği

yenilemek için ilkelliğe, naifliğe ve maneviyata dayalı bir stili geliştirmişlerdir. (Jensen, 2017:2).

Çağdaş sanatçının arkaik vizyonu derken, arkaik insanı bilimsel bir bakışla çözümleyen, izleyen ve taklit eden değil, ruhsal bir bakış açısıyla anlamlandıran, kendi öznesiyle özdeşlikler kuran bir üretim pratiğinden bahsedilmektedir. Çağdaş sanatçının bu zamanlar-arası bakışını algılayabilmek için öncelikle arkaik insanın zihnine ve sanatın kökenine odaklanmak gerekmektedir.

1.1.Arkaik İnsan Zihni ve Sanatın Kökeni

Uygar insan evrimsel süreçlerden geçmiştir. Bilişsel arkeoloji alanında çalışmalarını yürüten Lewis-Williams, “Bildiğimiz iki şey var; birincisi beyin/zihnin evrim geçirmiş olduğu, ikincisi de bilincin (beyinden ayrı olarak) beyin bağlantılarındaki elektrokimyasal etkinliğin yarattığı bir kavram veya duygulanım olduğudur.” (Lewis-Williams, 2019:101) sözleriyle bu durumu açıklamaktadır. Bu bağlamda evrim temel olarak, insan bedenini oluşturan kemiklerin, organların, kanın fiziki maddi yapısından söz etmektedir. Buna karşılık zihin, bir soyutlama ve yansıtmadır ve kadim zihin/beden sorunu kuşaklar boyunca devam etmektedir (Lewis-Williams, 2019:101). Stewen Mithen, “Aklın Tarih Öncesi” adlı kitabında, milyonlarca yıl süren insan aklının evriminin felsefe, nöroloji, psikoloji, antropoloji gibi birçok araştırma alanının konusu olduğunu dile getirirken arkeolojinin bu konuda bize neler sunabileceğine odaklanmaktadır. Mithen, bunu yaparken, arkeolojinin bütün bu araştırma alanlarıyla ilişki içerisinde olması gerektiğinin altını çizmektedir. Mithen’in arkeolojik araştırmaları, taş aletlerin ortaya çıktığı iki buçuk milyon yıl öncesinden insanın toplayıcı konumdan üretici konuma geçtiği yaklaşık 10.000 yıl öncesine kadar olan süreçlerde, temel tetikleyici sebepler ekseninde, uygar insan zihnini kavrayabilmenin yolunu sunmayı hedeflemiştir (Mithen, 1999:14).

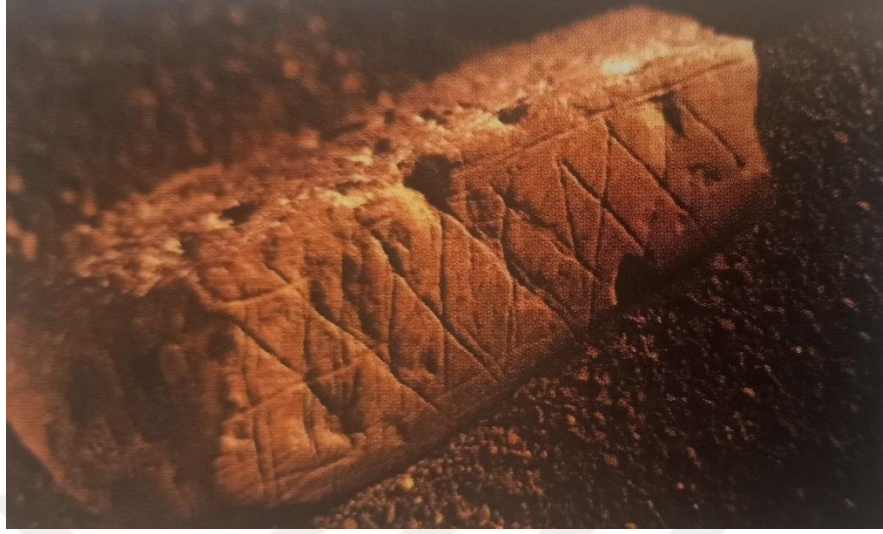
İnsan bedeninin geçirdiği evrimsel süreçleri ele alan lineer tarihsel araştırmaların, arkaik insan zihnini kavrayabilmek için tek başına yeterli olmayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda arkaik insanın imge üretimi ve yaşayışı ekseninde holistik bir yaklaşımı benimseyen araştırmalar önem kazanmaktadır. Campbell, insanlık tarihinin insanın

giderek artan alet yapma becerisinin devamında, uygarlaşma süreçleri boyunca katettiği yol üzerinden açıklanamadığının altını çizmiştir (Campbell, 1995:11-12). Klasik dönem araştırmacısı ve aynı zamanda hukukçu olan Giambattista Vico, Avrupa yayılcılığı zamanında gezginlerin karşılaştığı, ‘ilkel insanlar’ ve ‘vahşiler’ olarak tanınan topluluklara karşı yoğun ilginin olduğu bir dönemde araştırmalarını yürütmüştür. Vico, bu insanların uygar insanlardan farklı zihinlere sahip olduğu dolayısıyla geri kalmış toplumlar oldukları yönündeki düşüncelere karşı çıkmış olan ilk araştırmacılardan diyebiliriz. Vico’ya göre, doğa olaylarına açıklama getirme çabaları bilgisizliğin bir sonucu olan saçmalıklar değil, düz anlamlarıyla basitçe kavranmak için düşünülmemiş şiirsel ve metaforik ifadelerdir. Newton ve Galileo gibi fen bilimcilerin çalışmaları ekseninde araştırmalarını yürüten Vico, zoologların, fizikçilerin, astronomların, kimyacıların “doğa bilimlerine” karşılık gelen bugün sosyal bilimler olarak adlandıracağımız yeni bir bilimin ilk önerisini yapanlardan. Ancak şaşırtıcı biçimde modern, hatta postmodern olan dolayısıyla zamanının çok ilerisindeki Vico, görmezden gelinmiştir. İkel zihniyet kavramı neredeyse 20. yüzyılın başına kadar, hatta sonrasında da varlığını sürdürmüştür (Lewis-Williams, 2019:50).

Modern antropolojinin kurucusu Franz Boaz, İlkel Sanat adlı kitabında arkaik insan zihni ile uygar toplumların zihninin aynı şekilde işlediğinden bahsetmektedir. Boaz’a göre, hepimiz aynı türe aitizdir ve uygar insan bir üst tür değildir. Boaz, bizleri ilkel toplumlardan ayıran şeyin, nesnel dünyaya yönelik nesillerdir biriken sahip olduğumuz bilgi olduğunu dile getirmektedir. Dolayısıyla tarih boyunca gerek toplumsal yapıdaki değişiklikler gerek insanın doğayla ilişkisi ve bilimsellik sebebiyle öznel konumumuzun değiştiği düşünülmektedir (Boaz, 2021:13-14). Analitik psikolojinin kurucusu C. Gustave Jung’a göre, insan bedeni evrimsel süreç içerisinde incelendiğinde nasıl memelilere bağlanıyor ve eski atalarının izlerini bedeninde taşıyorsa, insan ruhu da analitik ve evrimsel psikoloji bağlamında incelendiğinde günümüz uygar insanının ruhunda arkaik izler görmek çok doğaldır ve bugün insan ruhunu algılayabilmenin yolu sadece uygar insana odaklanarak mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla Jung, arkaik olanın aynı zamanda temel olduğunun altını çizirken, ruhsal süreçleri arkaik olanın sadece arkaik insan olmadığını dile getirmektedir. Üstelik bu durum geçmişin yeniden canlanması gibi değildir (Jung, 1999:11-12).

1.2.Sanatın Kökeni

Arkaik insanın ilk imge üretimine ait arkeolojik veriler sanatın kökeni ile ilgili en önemli bulgulardır diyebiliriz. Bu bağlamda arkaik insanı imge üretmeye iten itkiler, yaşayış, algılama ve ifade biçimleri yönünde araştırmalar yapılmıştır. Arkaik insanın ilk olarak maddi çevresindeki şeylerin iki boyutlu imgelerini yapmayı icat etmedikleri gözlenmiştir. Başlangıçta motifler dağarcığını oluşturan geometrik şekiller, duvar resimleri veya taşınabilir imgeler üretmesinden çok önce insan deneyimlerinin bir parçası olmuştur. (Görsel-1) İnsan sinir sisteminin hem geometrik hem de temsili imgeler oluşturduğu bilinmektedir. Ancak temsili olmayan bu geometrik işaretlerin resim yapmanın basit denemeleri olmadığı düşünülmektedir. Mağara resimleri incelendiğinde geometrik imgelerle hayvan imgelerin bulunduğu gözlenmiştir. Bu imgeler bazen yan yana bir kompozisyonu oluştururken, bazen üst üste gelerek konumlanmıştır (Lewis-Williams, 2019:194). Bunun yanı sıra çağdaş insanın günlük yaşantısında da yaygın olan antropomorfik düşünce ekseninde Chauvet Mağarası'nda bulunan üst bedeni bir bizona, bacakları bir insana ait resimler de mevcuttur. Mithen, bu durumun insanları doğal dünyanın içine sokmakla ilgili olabileceğini dile getirmektedir (Mithen, 1999:189). Chauvet Mağarası'ndaki resimler perspektif açısından ele alındığında da mağara yüzeyindeki engebelerden faydalandığı, bazı çizimler arasında ön arka ilişkisi oluşturulduğu gözlemlenirken, benzer durum Güney Afrika'nın kaya resimlerinde de gözlemlenmiştir. Bazı figürler daha derin kazınırken önde olan figürler daha büyük kazınmıştır (Boaz, 2021:102).



Görsel 1: M.Ö.75.000, Zımparalanmış Aşı Taşına çizilmiş işaretler, Blombos Mağarası/Güney Afrika (Lewis-Williams, 2019)

Antropolog ve sanatı tarihçisi David Lewis-Williams '*Mağaradaki Zihin*' isimli kitabında Paleolitik dönem insanının mağara duvarlarına çizdiği imgelerin düşünsel ve itkisel serüvenini anlatırken, sanatın arkaik insan yaşantısının bir gerekliliği olarak nasıl belirdiğini algılamamızı sağlamaktadır. Lewis-Williams'ın araştırmaları, ağırlıklı olarak günümüzden 45.000 ile 35.000 yıl öncesine denk gelen Orta Paleolitik'ten Üst Paleolitik'e geçiş olarak tanımlanan dönemde, Neandertallerin diğer Homo Sapiens'e boyun eğmesiyle birlikte yaratıcı patlama diye adlandırılan ve sanatın kökeni olarak algılanan ilkel sanatın ilk bariz örneklerinin görüldüğü zaman dilimine odaklanmaktadır (Görsel 1) (Lewis-Williams, 2019:39-40).

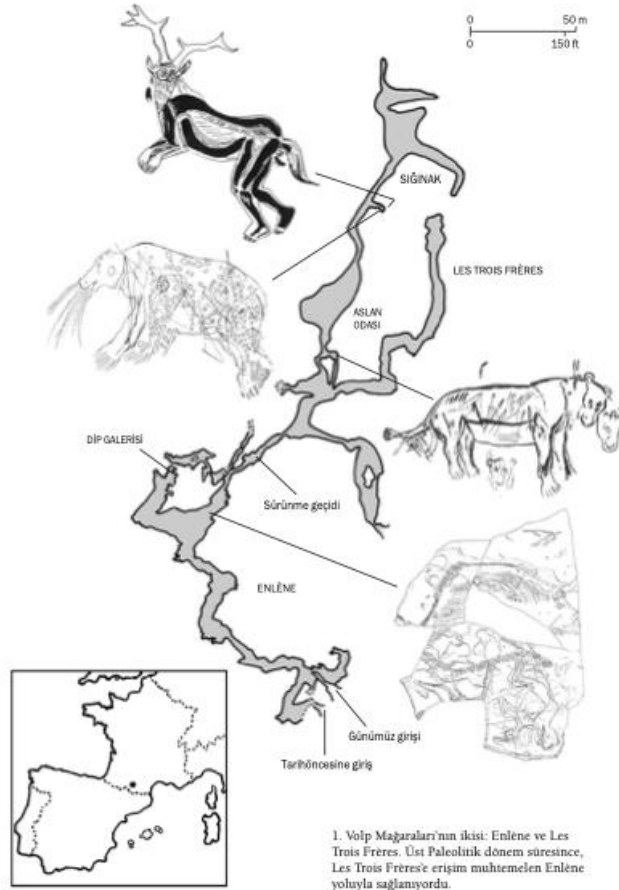


Görsel 2: Venüs Heykelciği, M.Ö 23.000, Fransa (Arkeolojik Haber, 2019)



Görsel 3:Güneş Mührü, M.Ö. 8000, Yeşilova Höyüğü/İzmir, (TRT haber,2018)

Araştırmacılar önceleri İlkel Sanatı, bolca boş vakti olan ilkel insanın birtakım eşyaları süslemesi, kolye takması ve heykelcikler yapması sebebiyle ‘sanat için sanat’ la açıkladılsa da sonrasında fazlaca yeraltı sanatı keşfedilmesiyle bu düşünceden uzaklaşmışlardır. Ulaşılmaz karanlık yerlerde yapılmış olan bu mağara resimleri görünür değildi ve sanatın bakılmak için olduğu gerçeğiyle çelişmekteydi. (Görsel 3). Sonraki süreçlerde hayatın çok kolay olmadığı bölgelerde de bulunan derin mağara resimleri, ilkel insanlara bunu yaptıran itki bir inanış olabilir mi sorusunu beraberinde getirmiştir (Lewis-Williams, 2019:43-43). Lewis-Williams, mağaralardaki imge üretiminin yanı sıra müziksel ve ritmik faaliyetlerin de olduğu yönünde hipotezleri de içeren araştırmaların varlığını da göz ardı etmemiştir. Bu araştırmalar kapsamında imgelerin yoğunlaştığı mağaraların derinliklerindeki karanlık bölümlerin akustiği ölçülmüş, bunun sonucunda bu bölümlerin genel olarak daha güçlü bir akustiğe sahip oldukları saptanmıştır. Dolayısıyla mağaralarda bir tür müziksel veya ritmik etkinliğin gerçekleştirildiği yönünde hipotezler doğmuştur (Lewis-Williams, 2019:212).



Görsel 4: Volp Mağaraları, Duvar resimleri, M.Ö 13.000- 14.000 Fransa (Lewis-Williams, 2019:12)

1994 yılında araştırmacılar, daha önceden incelenmemiş ve sıradan görünen bir mağaranın girişinde bir hava akımı fark etmeleriyle birlikte, girişteki molozları temizleyip mağaranın derinliklerine doğru ilerlediklerinde, önce büyük bir odayla karşılaştılar. Bu odayı aydınlattıklarında 14'ü farklı, 425 adet hayvan figürü, el izleriyle birlikte onlara eşlik eden kayalara saplanmış köpek dişlerinin yanı sıra, bir mağara ayısının kafasının da bir kayaya asıldığı bir düzenleme ile karşılaşmışlardır.

Lewis- Williams, araştırmacıların ilk kez gördükleri ve güçlü bir auraya sahip bir sanat eseriyle karşılaşma hissini yaşadıklarını dile getirdiklerini belirtmiştir. (Görsel 3). Karşılaştıkları şey sanki binlerce yıl önce yapılmış gibi değildir ve duvar resimlerinin estetik olarak çok başarılı büyük bir şaşkınlık yaratmıştır (Lewis-Williams, Mağaradaki Zihin, 2019, s. 17). Jean- Marie Chauvet, Eliette Brunel Deschams ve Christian Hilarie'nin Chauvet- Pont-d'Arc Mağarası'ndaki bu deneyimi, Lewis-Williams'ın Mağaradaki Zihin adlı kitabında şu sözleriyle yer almaktadır:

“O enginliğin içinde tek başımıza lambalarımızın zayıf ışığıyla aydınlatılmış olan bizler, tuhaf bir duyguya kapıldık. Her şey öylesine güzel ve tazeydi ki. Zaman, bu resimleri yapanlar ile bizi ayıran on binlerce yıl ortadan kalkmışçasına yok olmuştu. Sanki bu şaheserleri biraz önce yapmış gibiydiler. Birden kendimizi davetsiz misafirler gibi hissettik. Çok derinden etkilenmiştik, derken yalnız olmadığımız duygusuna kapıldık; sanatçıların ruhları çevremizi kuşatmıştı. Onların varlığını hissedebildiğimizi düşündük; sanki onları rahatsız ediyorduk.” (Lewis-Williams, 2019:17)



Görsel 5: Chauvet Mağara Resimleri, M.Ö. 32.000-30.000 (Jaillet/Edytem)

Antropolog ve etnolog Claude Lévi-Strauss ‘*Yaban Düşünce*’ adlı eserinde, binlerce yıl sonra arkaik insanın sanatının bizleri bu kadar etkilemesinin sebeplerinin oluş biçiminden kaynaklandığından bahsetmektedir. Özellikle mağara resimleri incelendiğinde, mağara duvarlarındaki yükselti, boşluklar arkaik insanın resmi için

bir esin kaynağı olmuştur. Aynı zamanda bazı kaya parçalarının formları ile uyumlu bazı hayvan ve insan ifadeleri resmedildiği gözlemlenmiştir. Lévi-Strauss, arkaik insanın doğa ile arasındaki güçlü bağı es geçmediğini ve karşılaştığı her rastlantıyı kendi içsel itkilerinin bir anlam malzemesi olarak kullandıklarını belirtmektedir (Lévi-Strauss, 1993:54).



Görsel 6: Altamira Mağarası, En Derin Geçitte bulunan Kaya Parçasına Çizilmiş Maske (Lewis-Williams, 2019)

Bütün bu değerlendirmeler günümüz insanı tarafından İlkel ya da Primitif Sanat diye tanımlanan Üst Paleolitik dönem insanının yaratıcı üretim pratiklerinin, kendi kendilerine boş vakitlerini değerlendirme ve güzelleştirme eylemleri olarak ele alınmasına engel olmaktadır. Mağaraların derinliklerinde yapılan bu resimler ve bahsedilen bazı dans ve müzik faaliyetleri incelendiğinde, bu insanların kendilerini doğanın bir parçası olarak algılamasına rağmen, doğanın kudreti karşısında korkularını yenebilmek için bir inanışa ihtiyaç duymuş olabileceklerini akla getirmektedir. Dolayısıyla derin mağara sanatı bu ilkel inanışın bir ürünü olarak karşımıza çıkmıştı diyebiliriz.

Antropolog Nevil Durury, insanlığın ilk dinsel bilinç öğelerinin örneklerinin Avrupa ve Orta Asya mağaralarında gözlemlendiğini belirtmektedir. Şamanizm olarak tanımlanan bu en eski inanış biçimi, doğal dünyanın tanrı ve imgeleriyle bağ kurmak amacıyla değiştirilmiş bilinç konumlarının eski bir kullanım pratiğidir. Şaman için, esrime (trans) durumlarına girerek ruhsal görü araştırmaları yapmak, bir iyileştirici, bir büyücü konumunda bir aracı olmak olasıdır. Durury'e göre, şaman evrensel anlamada korkuyu ve saygıyı yöneten kişi olarak tanımlanmaktadır. Şamanlığın özünü kavrayabilmek için, öncelikle ilk olarak dinsel dışavurumculuğun ilk biçimlerine odaklanmak gerekmektedir. Arkaik insanın karanlık mağaralardaki imge üretimleri, ölü gömme biçimleri, şaman ayinleri bu dışa vurumun örneklerindendir. Dolayısıyla arkaik insan için büyü, sanat, din iç içe geçmiştir (Drury, 1996:19). Durury, 'Şamanizm-Şamanlığın Öğeleri' adlı kitabında, Wolfgang G.Jile'in Salish Kızılderilileri arasında yaptığı bilimsel araştırmalara değinmiştir. Jile, şaman davulunun EEG teta titreşim dalgalarında bir davul titreşimi ürettiğini (4-7 dönü/saniye) olduğunu saptamıştır. Bu aralıktaki beyin dalgaları, rüyalar hipnotik imgeler ve trans halindeki beyin dalgalarıyla eş değerdir. Dolayısıyla şamanizmin mitsel biçimde berrak görünen bir rüya deneyimi olduğu sonucuna varılabilir. Şaman bir rüya gördüğünün farkındadır, ancak ona göre bu durum gerçek bir deneyimdir. Bir büyücü olarak da görünen şamanın bu tür deneyimleri, dinsel bir dışavurumken, aynı zamanda sanatın kökeninin dayandığı bir faaliyetti diyebiliriz (Drury, 1996:77).

Polonyalı antropolog Borislav Malinowski, arkaik insanın töre ve geleneklerine saygıyla bağlılık duymasını ve buyruklara boyun eğmesinin, kendiliğinden bir tutum olduğunu dile getirmektedir. Malinowski'ye göre, zihinsel bir duyarsızlıkla gurup duygusuna derinden bağlı olan bu insanlar, doğa üstü görüşlerin ve korkuların şekillendirdiği bir inanç biçimini yaşamıştır (Malinowski, İlkel Toplum, 1998, s. 9). Arkaik insanın toplumsal yapısı yönünde yapılan araştırmalar bilinçdışı sezgisel yasalarla bir arada yaşamaya çalışan, ilkel komünal bir toplum oldukları yönündedir. Sanatın evrimini ve başlangıcından günümüze olan yolculuğunu inceleyen Ernst Fircher'a göre, bireyselliğin ilk belirtileri büyücüde belirmeye başlasa bile arkaik toplumların yoğun ilişkiler ağına sahip bir ortak yaşama düzenine sahiptirler.

Dolayısıyla bireyin topluluktan ayrılması mümkün değildir bu durum neredeyse ölüm demektir. Arkaik insan için imge üretimi, dans, dil, ritim ve büyü herkesin katıldığı ve insanı doğanın güçlerine karşı güçlendiren, bütünüyle toplumsal eylemlerdi diyebiliriz. Yerleşik düzene geçilmesiyle birlikte zamanla yavaş yavaş sınıflar ve bireyler toplumu oluşmaya başlasa da bu toplumsal nitelik hiçbir zaman bütünüyle yitirilmemiştir (Fischer, 1990:14). Uygarlaşma ile birlikte İlkel Sanat diye tanımlanan bu deneyimler, devamındaki tarihsel süreçler boyunca bazı ortak itkilerle devam ederken, kültüre ve zamana göre değişkenlik göstermiştir. Franz Boaz’a göre kültür, sosyal ve coğrafi habitat tarafından belirlenen bir tarihsel gelişimin sunucu olan yaşayış biçimidir (Boaz, İlkel Sanat, 2021:15). Sanat tarihçisi ve kuramcısı Ernst Gombrich, sanatın kökeninden emin olmasak bile, günümüzden arkaik zamana değin baktığımızda, bizim sanat diye adlandırdığımız birçok faaliyetle karşılaşacağımızı dile getirmektedir. Gombrich’e, aslında sanat diye bir şey yoktur, imge yaratıcıları vardır. Günümüzde sanat belli bir zümrenin ilgi alanında varlığını sürdürürken bu toplumlarda toplumsal bir yaşam deneyimiydi diyebiliriz. Dolayısıyla sanat ve sanatçı kavramları bazı uygar kültürlerin kurgusal kavramları olarak doğmuştur (Gombrich,1986:6). George Thomson bizim bugün sanat ve bilim diye tanımladığımız kavramların yerine ilkel toplumlarda büyüün yer aldığını şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Bilim, insanın bilimsel deneyimlerini örgütleme biçimidir. Sanat ise, insanın duyuşsal deneyimlerini örgütleme biçimidir. Bilişsel ve duyuşsal deneyimleri düşünce ile duygu arasındaki ayrımı belirler. İlkel toplumda ne bilim vardır ne de sanat; yalnızca büyü vardır. Bildiğimiz kadarıyla bilim ve sanatın doğabilmesi için, meta üretiminin gelişmesi, kafa ve kol emeğinin ayrılması ve toplumun sınıflara bölünmesi gerekmiştir.” (Thomson, 1991:25)

1.2.1.Sanat Mit Ritüel İlişkisi

Daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi, sanatın kökeni olarak görülen arkaik insanının yaratıcı faaliyetlerini tetikleyen itkinin, doğanın kudreti ve tehlikeleri karşısında korkularından doğan sağaltım ihtiyacından kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu konudaki araştırmalar derinleştirildiğinde, ölüm olgusunun kavranmasının bu itkinin tetiklenmesinde önemli bir rol oynamış olabileceği akla gelmiştir.

Arkeolog Steven Mithen ‘*Aklın Tarihöncesi*’ adlı kitabında, mağara resimlerindeki antropomorfik görüntüleri Üst Paleolitik insanın nesneyle kurduğu ilişki bağlamında ölüm olgusu üzerinden değerlendirmiştir. Bu bağlamda arkaik insan ölümü fark etmesiyle birlikte bu yaşamın sona erme durumunu yok olmak gibi değil de başka bir dünyaya gitmek zorunda olmak gibi algılamış, bu nedenle ölümlerini eşyalarıyla gömmüş olabilir. Bu bağlamda dinsel ideolojilerinin ilk ortaya çıkışının ölüm olgusunun algılanması ile birlikte gerçekleştiği söylenebilir (Uhri, 2010:27). İlkel insan için ölüm olgusu belki de travmaların en büyüğü olmuş ve bir çeşit sağaltıma ihtiyaç duymuştur diyebiliriz. Aynı zamanda yaşamak için avlanmak ve doğada tehlikeyle burun buruna yaşamak zorunda olan arkaik insan, bir inanış biçimi geliştirmeye başlamış olabilir. Bizim bugün ilkel sanat olarak tanımladığımız o zamanın simgesel soyut yaratıcı süreci böylece başlamış oldu diyebiliriz.

Sosyolog ve filozof Zygmunt Bauman insanın ölümlü olduğu bilincini kazanmasıyla kültür ve tarih arasında bir bağlantı olduğundan bahsetmektedir. Bauman’a göre, ölümün bilincine varan insan için yaşadığı dünya, başka bir boyut kazanmıştır. Dolayısıyla insan zamanla bir öte dünya inanışı geliştirse de burası bilmediği deneyimlemediği bir yerdir. Bu durumu etrafındaki canlılarla ve insanlarla deneyimleyen insan, ne zaman nasıl geleceğini bilmediği ölümü bir gün yaşayacağını anlamıştı. Bauman bu durumun yarattığı kaygıların ve güç istencinin kültürün gelişmesine, dolayısıyla uygarlaşmaya giden yol olduğunu da dile getirmektedir (Bauman, 2018:17-18). Bauman ölüm olgusu, kültür ve tarih arasındaki bağlantıyı şu sözleriyle dile getirmektedir:

“Ölümlülük yoksa tarih, kültür-insanlık- da yoktur. Olanığı ölümlülük yaratmıştır: Bunun dışındaki her şey ölümü olduklarının farkında olan insanlar tarafından yaratılmıştır. Şansı ölümlülük tanımıştır; insana özgü yaşam biçimi, bu şansın var olmasının ve kullanılmış olmasının sonucudur.” (Bauman, 2018:17)

Ölüm olgusuna çare arayan insanın ruh ve öte dünya kavramlarını icat ettiğinden bahsetmiştik. Arkeolog Ahmet Uhri, “*Anadolu’da Ölümün Tarih Öncesi*” adlı araştırmasında, arkeolojik verilere göre, arkaik insanın ölü bedenini gömmesi esnasında,

yanına bazı günlük kullanım nesnelerinin, özel eşyaların hatta yiyecek ve içecek bırakılmış olduğundan bahsetmektedir. Bu nesneler gittiği öte dünyaya biraz daha kolay uyum sağlayabilmek için gerekli görülmüş olabilirdi. Arkaik insan için bu dünyanın devamı niteliğinde olan öte dünya tek tanrılı dinlere geçildiğinde cennet ve cehennem gibi bu dünyadan farklı olarak düşünülmüştür. Arkeolojik araştırmalar dahilinde İnsanlığın bütün tarihsel sürecini ele alacak olursak, iki ana evre vardır. İlk evre ilk insanımsıdan itibaren *‘avcı toplayıcı’* evredir. Bugüne kadar yapılan araştırmalar dahilinde bu süre yaklaşık 3,5 milyon yıllık bir süreci kapsarken, ikinci kısım olan *‘besin üretim evresi’* ise M.Ö. 10.000/11.000’den günümüze kadar devam etmektedir. İnsan 3,5 milyon yıllık varoluş sürecinin sadece son 12-13.000 yıl gibi ortalama %0,3’lük bir oranında üretici olarak yaşamını sürdürmüştür. Son araştırmalar en eski ölü gömme geleneğinin M.Ö. 60.000 lerde Neandertal insana dayandığını söylese de ölü gömme geleneğinin yoğunluk kazanması Üst Paleolitik döneme denk gelmektedir. İnsanlık besin üretimi evresine geçtiği zaman yerleşik hayata geçmeye başlamıştır. Uygarlığın kökenini toprağın ekilmeye başladığı dönem olarak düşünebiliriz (Uhri, 2010:24-25-28).

Son yapılan arkeolojik araştırmalar tarımın ilk başladığı yerin bereketli hilal olarak tanımlanan Türkiye’nin Güneydoğu’sunda Urfa dolaylarında Göbekli Tepe’de buğdayın ekilmesiyle başladığını göstermektedir. Göbekli Tepe’nin tarihi günümüzden 12.000-10.000 yıl öncesine dayanmaktadır. Kazılar sonucunda biri 5,5 metreye ulaşan ve ağırlığı 15 tona yakın T biçimli dikili taşların dizilmesiyle oluşturulmuş anıtsal bir yapıya ulaşılmıştır. Kazı esnasında ortaya çıkarılan düzinelerce taş direğe kurtlar, kuşlar, aslanlar gibi birçok hayvan rölyefi işlenmiştir (Görsel 7). Burası birçok arkeolog tarafından neolitik devrimin başladığı yer olarak kabul edilmektedir. Sonuç olarak Göbekli Tepe bilinen en eski tapınak ve yerleşik hayatın ilk geçiş noktası olarak görülmektedir. Devam eden kazılar sonucunda bu tarih daha gerilere gidebilir. Dolayısıyla avcı toplayıcı dönemden üretici döneme geçmesiyle beraber insanlığın inanışlarını ve yaşama şekli değişmiş, tapınaklar kurulmaya başlamıştır. M.Ö. 9500’lerden itibaren bir buzul çağı başlamıştır ve Göbekli Tepe’nin ilk yapılarının yapımından önce aniden sona ermiştir. Göbekli Tepe’nin bu zorlu sürecin

yaratmış olabileceği katastrofobik durum yüzünden tepki olarak inşa edilmiş olan bir tapınak olabileceği düşünülmektedir (Collins, 2014:15-16-20).

Buzul Çağı'nın zorlu sürecinde hayatta kalma mücadelesi veren insan, en bereketli ve güveni noktada yerleşik hayata geçmeyi seçmiş, diğer taraftan yaşadığı katastrofobik durum karşısında sağaltım ihtiyacı dıymuş ve dolayısıyla görkemli bir tapınak inşa etme sürecine girmiştir diyebiliriz. Göbekli Tepe, arkaik insanın yerleşik hayata geçmesiyle birlikte imge yaratıcılığının boyut değiştirdiği, çok görkemli bir tapınak olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 7: Göbekli Tepe (muze.gov.tr, 2022)

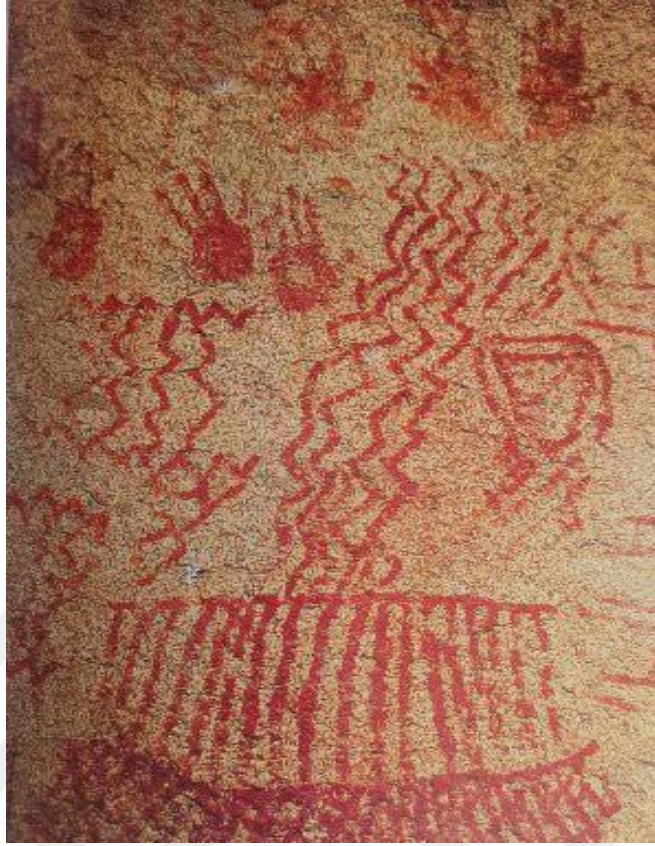


Görsel 8: Göbekli Tepe, T Biçimli Dikilitaş (Kültürportali, 2022)

1.2.2. Ritüel ve Mit

Ritüel ve mitler en eski inanış biçimi olarak görülen, Şamanizm’in öğeleridir. Şamanizm, dünyanın bazı bölgelerinde varlığını hala sürdürürken, başka inanışların içinde de etkileri görülmektedir. Ölüm olgusunun kavramasıyla birlikte arkaik insan yaşantısında din ve imge yaratıcılığının iç içe geçtiğini biliyoruz. Dolayısıyla bütün bu deneyimlerin ana öğeleri olan ritüel ve mitler sanatı da doğrudan doğruya etkileyen öğelerdir diyebiliriz.

“Rit” Türkçede tek sözcükle karşılanamamakla birlikte, inananların uzlaşım sal simgesel anlam yükledikleri geleneksel uygulamalar olarak tanımlanabilir. Rit tanımından yola çıkarak, ayin yani ‘ritüel’, bir dizi ‘rit’in uygulanmasında öngörülen düzen şeklinde tanımlanmaktadır.” (Özbudun, 1997:17)



Görsel 9: Kız Çocuğu Ergenlik Ritüeli Kaya Sanatı Örneği, Güney California (Lewis-Williams, Mağaradaki Zihin, 2019)

Kaya resiminde gördüğümüz zikzakların ergenlik ritüelini yöneten şamanların değişmiş bilinç durumlarının bir ifadesi olduğunu ileri sürmektedir. Bu tür imgeler insan beyninin donanımı içinde bulunan ve değişmiş bilinç durumlarında etkileşen geometrik imgeler olarak değerlendirilmiştir. (Görsel 10)

Günümüzde de farklı dinlere mensup insanların arkaik insana benzer yöntemlerle ölümlerini gömmesi ve bu süreçte bazı ayinler düzenlenmesi, mezarlara ağaçlar çiçekler dikmesi, mezar taşları, hatta mezar anıtları karşılaşılan ölüm travması durumunda bir çeşit sağaltım yaşanmasını sağlayan ve güç vermesi için yaratılan durumlar olarak değerlendirilebilir. Uhri'ye göre bütün bu eylemleri antropolojik ve arkeolojik açıdan ele alırsak tören yerine 'ritüel' sözcüğü ile tanımlamak gerekmektedir. Bu durum törenin seküler bir nitelik taşıması ve ayin veya ritüelin kutsalla ilintili olmasından

kaynaklanmaktadır (Uhri, 2010:17). Campbell'a göre rit gibi, trajedi de zihnin yoğunlaşmasında farklılıklar yaratarak acıyı esrimeye dönüştürebilir. Bu bağlamda trajik sanat, din dilinde '*ruhsal temizlenme*' veya '*ruhun kendinden soyunması*' olarak tanımlanan duruma karşılık gelebilir (Campbell, 1995:58-59). Buradan çıkışla birçok sanatçının eseri psikanalitik açıdan çözümlendiğinde, sanatçısının kişisel ya da toplumsal tarihinde bir trajediyle karşılaşılabilir.

'Mit sözcüğü Yunanca '*mythos*' kelimesinden gelmektedir. Türkçede efsane, söylem, masal gibi sözcüklerle karşılanmış da olsa da mit kelimesini Yunanca, anlatı anlamına gelen anlamıyla ele almak daha doğru olacaktır.'" (Bonney, 1981:5) Arkaik toplumlar evrenin ve tanrıların nasıl meydana geldiği, insanın nereden gelip nereye gideceği gibi açıklanamaz olguları hikayeler bulup anlamlandırmaya çalışmışlardır. Simgesel bir dille kurdukları bu hikayelere inanıp kuramsallaştırmış, insanlar arası ve dünyalar arası ilişkiler arasında bir düzen sağlamaya çalışmışlardır. Bonney'e göre bu hikayeler geçmişten gelmelerine rağmen, simgesel muğlak yapıları sebebiyle bugünü de etkilemiş, bütün zamanlara cevap vermiştir diyebiliriz. Anlatılan hikayelerde özel olan kısımlar ve detaylar zamanla silinip genelleşmiş bugün yaşayanlar için de örnek hikayelere dönüşmüşlerdir. Hikayeler inanın işlevselliğini sürdürdüğü sürece hikayelere inanılmış, zamanla toplumların ağırlık noktaları, düzenleri, değerleri ve beklentileri değiştiğinde ise hikâye doğru değil denilmiştir. Antik Yunan'daki '*mytos*' tam da doğru olmadığı söylenen bu hikayelere verilen ad olmuştur ve tarih mitosa karşı yazılmıştır (Bonney, 1981:5). Uygar toplumların zamanla bu öyküleri saçma bulmalarının sebebi Klasik Tarih anlayışının bilimsel bakış açısının ve linner olmasından kaynaklanmaktadır.

Mitoloji, Batı'da başlangıçta 'mit' olarak sınırlandırılan hikâye öbeklerine verilen ad olmuştur. 17. Yüzyılın sonundan itibaren mitlerin anlamları, ortaya çıktığı toplumsal örgütleniş biçimine etkisini araştıran bir bilim dalı haline gelmiştir. Mitler zamanla kültür evreni içinde değerlendirildiğinde, bazı kültürlerde hala kaybolmadıkları görülmüş ve Antropoloji mitleri araştırdığında, mitlerin rit denilen davranış dizgileriyle de bağlı olarak yaşamaya devam ettiğini saptamıştır (Bonney, 1981:5).

Joseph Campbell mitlerin uydurma hikayeler olmadığını, ‘rit’ lerle bağlantılı olarak dünyanın birçok yerinde benzer şekillerde belirdiklerinden bahsetmektedir. Campbell, ‘*Tanrının Maskeleri*’ adlı kitabında dünyadaki bütün mitolojilerin karşılaştırılmalı incelendiğinde benzer mitolojilerle karşılaşıldığını dile getirmektedir. Ateşin çalınışı, tufan, ölümler ülkesi, bakirenin doğurması ve dirilen kahraman gibi temalar farklı yerlerde ve zamanlarda tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır. Sadece dinsel hikâyelerde değil masallarda da karşımıza çıkan bu hikayeleri Campbell şu sözleriyle açıklar: “*Bu tür mitolojik motifleri ayinlerinde yaşamayan; kahinleri, ozanları, tanrıbilimcileri ya da filozofları eliyle yorumlamayan; sanatında yansıtmayan, şarkılarında övmeyen ve yaşama güç katan düşlerinde coşku içerisinde denemeyen insan topluluğu yoktur.*” (Campbell, 1995:11)

1.3.Aby Warburg ve Pathosformel Kavramı

Alman sanat tarihçisi ve kültür teorisyeni Aby M. Warburg 1866- 1929 yılları arasında yaşamıştır. Bankacı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Warburg, küçük yaşlardan itibaren meraklı ve araştırmacı bir kişiliğe sahipti. 13 yaşından itibaren veraset hakkını kardeşine devredip, kardeşinden sadece hayatı boyunca dilediği bütün kitapları almasını istemiştir. Dolayısıyla giderek büyüyen bir kütüphanesi olmuş, ölene kadar kitaplarından ve araştırmacı kişiliğinden ödün vermemiştir. Aby Warburg’un asıl alanı sanat tarihi ve arkeoloji olmasına rağmen, tıp, psikoloji ve dinler tarihi alanlarıyla ilgilenmiştir. Bonn, Münih ve Strasbourg’da eğitimine devam ettikten sonra Botticelli’nin “Venüs’ün Doğuşu ve İlkbahar” adındaki yapıtlar için Floransa’ya gidip araştırmalar yapmış ve bu konuda doktora tezini vermiştir. Warburg bu çalışmasıyla sanat tarihine ikonografi yöntemini kazandırmıştır. “Pathosformel” olarak sanat tarihine kazandırdığı bu kuram sanatçıları etkilemiş tekrarlayan klasik imajların ikonografik olarak incelenmesidir. (Tekin, 2010:9-10)



Görsel 10: Aby Warburg, Gertrud Bing ve Franz Alber Paris, 1929 (The New York Times, 2020)

Tekin, Warburg'un araştırma yönteminin Lévi-Strauss'un yapısal antropolojiye yaklaşımıyla uyumlu olduğunu belirtirken, Lévi-Strauss'un da Warburg gibi lineer bir yöntemi benimsemediğini dile getirmektedir. Warburg, Antik ikonografinin kültürlerarası izlerini aramaktadır. Dolayısıyla Lévi-Strauss'un antropolojide izlediği yolu sanat tarihi boyutunda sürdürmektedir diyebiliriz. Warburg'un sanat tarihi multidisipliner bir araştırmanın çıktıları olarak görülebilir. Bu bağlamda Warburg'un kütüphanesi ele alındığında sanat tarihi, antropoloji dinler tarihi, mitoloji, astronomi vs. gibi kitaplar oval biçimde konumlanmış raflarda ve birbiriyle ilişkilendirilerek yerleştirilmiştir. Warburg kitapların konuları arasında sürekli yeni bağlantılar kurup, sürekli yerlerini değiştirmiştir. Bu kütüphane asla kitapların tarih konu veya alfabetik bir sırayla dizilmediği dinamik bir kütüphanedir. Dolayısıyla bilgi bu şekilde asla kalıplaşmaz sürekli devinim halinde sorular soran yeni bağlantılar kuran bir düşünce sisteminin içinde yerini alır diyebiliriz. Tekin'e göre Warburg'un düşünce yapısını kök metaforuyla tanımlayabiliriz: Toprağın altında her yöne ilerleyen, başka köklerle karşılaşan, zaman zaman kendi yapısıyla da karşılaşan saçaklı bir kök (Tekin, 2010:1-2). Sonuç olarak Warburg'un yaptığı Sanat Tarihi araştırmaları, Klasik Sanat Tarihi'nin lineer araştırma yöntemlerinden farklıdır.

Ali Şahan Kuru Warburg'un araştırma yöntemini şu sözleriyle açıklamaktadır:

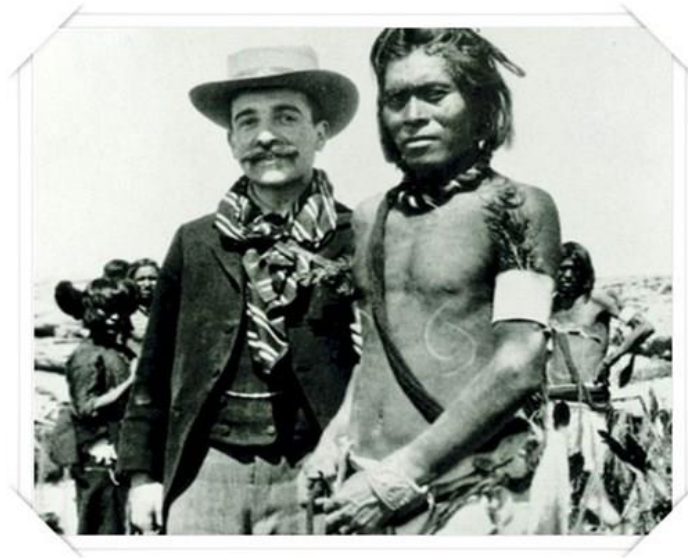
“Warburg’un bütün çalışmalarında görülen aynı ilke; bilginin sadece şematik ve düz çizgisel ilerleyen birikmiş bir yığın olmadığı, aksine holistik, devinimli ve yaşayan bir şey olduğuydu. Bilgiyi canlı tutan, ileriye doğru atılımı olmaktan çok kendi biyolojisindeki küçük parçaların tamamlayıcı bir çokluk içinde bir arada çalışmasıydı.” (Kuru, 2017:4)

Warburg, psikoloji alanında da çalışıp bakış açısını genişletmek için Berlin Üniversitesi’nde bu alanda da dersler aldıktan sonra, 1896’da Amerika’ya gidip Hopi Kızılderililerinin kültürünü araştırmıştır. Bu kültürün ritüellerinden çok etkilenmiş ve Arkaik kültürün Batı dünyasından farklılıkları ve benzerlikleri üzerine etnolojik araştırmalara girişmiştir (Tekin, 2010:10). Aby Warburg’un 1896 yılında Hopi yerlileriyle geçirdiği sürecin sanat tarihine holistik ve multidisipliner bir bakış açısıyla yaklaşma eğilimini tetiklemiştir diyebiliriz. İnsan doğasının algılama ve ifade etme biçimlerini kavramanın kültür tarihiyle, dolayısıyla antropoloji, psikoloji, dinler tarihi ve ikonografiyle bağlantılı olduğunu düşünmüştür.



Görsel 11: Aby Warburg Hopi Tören Başlığı ile, 1896 (anikaentrelibros, 2022)

Warburg, Amerika'nın Pueblo Kızılderililerinin bölgesinde çektiği Hopi yerlilerinin fotoğraflarını bizlere sunarken, kültüre ve tarihe bakmanın özel bir yorumunu yapmaktadır. Ancak burada söz konusu olan Hegelci değil, Platoncu bir kadrajdır: Kültürel çıkmazların tarihi kayıtlarından alınan görüntüler birbiri ile konuşur ve tarihçinin gözleri ve sesi temasın özünü sunabilir. Mekân ve zamandaki mesafe hala zamanları birbirinden ayırırken, diyaloga yerleşen görüntüler kültürel ve zamansal artışların önceden ölçüldüğü büyük doğrusal ve tarihsel anlatı mitini patlatan çağrışımları ortaya koymaya yetecek kadar mesafenin üstesinden gelmektedir diyebiliriz (Warburg, 1995:98).



Görsel 12: Aby Warburg ve Hopi Kızılderilisi , 1896 (anikaentrelibros, 2022)

Warburg'un ilgisini teknolojik kültürü entelektüel insanın elinde takdire şayan hassas bir silaha dönüştüren bir ülkenin ortasında, ilkel pagan insanlığın bir yerleşim bölgesinin kendini ve tamamen ayık bir mücadeleyi sürdürebilmesi çekmektedir. Tamamen geri kalmış insanlığın bir semptomu olarak mahkûm edilmeye alışılan büyü uygulamalara sarsılmaz bir bağlılıkla, avcılık ve tarımla meşgul olmak önemliydi. Uygur toplum tarafından batıl inanç olarak adlandırılan şey geçim kaynağı ile ilişkiliydi. Dolayısıyla göre Kızılderililer, maskeli danslarla etkileyebileceklerine inandıkları doğal

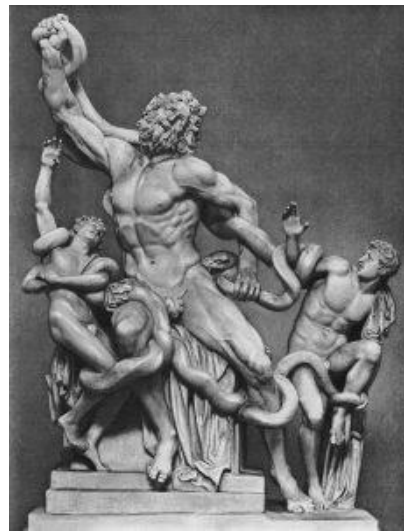
fenomenlere, hayvanlara ve bitkilere dinsel bir bağlılık duymaktaydılar. Warburg’a göre, Pueblo yerlileri için bu insan ve doğa arasındaki sınırsız iletişimin özgürleştirici bir deneyimdir diyebiliriz (Warburg, 1995:98).

Warburg, hayvan maskeleriyle yapılan av dansının, hayvanın öngörülü bir şekilde yakalanması yoluyla gerçek avı simüle etmesine izin verdiğini belirtmektedir. Warburg’a göre bu eylem bir oyun olarak görülmemelidir. Kişi dışı olanla bağlarında maskeli danslar, ilkel insan için bir yabancı varlığa en eksiksiz itaat anlamına gelmektedir. İlkel insan doğadan büyülü bir şey koparmak için hayvanla özdeşlik kurmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla simüle edilmiş pantomim şeklinde hayvan dansı, yabancı bir varlığa en yüksek bağlılığın ve kendini terk etmenin bir kült eylemidir diyebiliriz. Sözde ilkel halkların maskeli dansı özgün özünde toplumsal dindarlığın bir belgesidir. Bununla birlikte yerli halkın hayvana karşı içsel tutumu Avrupalılarınkinden farklıdır. Hayvan doğasının bütünlüğü onu insandan çok daha zeki bir yaratık, daha zayıf bir varlık kıldığı için hayvanı daha yüksek bir varlık olarak görmektedirler (Preziosi, 2009: 200).



Görsel 13:Aby Wargurg’un fotoğrafladığı yılan Şaman 1896 (anikaentrelibros, 2022)

Hopi yerlilerinin ayinlerine katılan Warburg, Hopiler'deki yılan kültünü farklı zamanlarda ve kültürlerdeki konumunu ve imgesini araştırmış ve bu konudaki çalışmalarını konferans olarak da sunmuştur. Warburg, Almaya Ludingword'deki bir protestan kilisesinde bir İtalyan resmi ile karşılaştığında kafasında kadim yılan kültü ile ilgili sorular belirdiğini dile getirmektedir. Resimde, Laocöon ve oğullarının yılanın korkunç pençesinde olduğunu, önünde de Asklepion'un asası ve onun üzerinde kutsal bir yılan görmüştür. (Görsel 14) Warburg bir taraftan bu resmin neden burada olduğunu ve Laocöon'un kurtuluşunun neden bu şekilde resmedildiğini araştırırken, bu imgelerin Musa'nın İsrailoğullarına çölde yılan ısırıklarını iyileştirmek için tunç bir yılan vermesi ile de örtüştüğünü fark ettiğini dile getirmektedir. Eski ahitte yılan günah işleyen insanlığın tüm trajedisini ve kurtuluş umudunu çağıran şeytani bir güç olarak cennet ağacını kavramaktadır. İncil'de yılan tüm kötülüklerin nedenidir ve bu nedenle cennetten kovulma ile cezalandırılmaktadır. Yine de yılan yok edilmez, bir pagan sembolü olarak 'bir şifa tanrısı' olarak İncil'in bir bölümünde geri dönmektedir. Antik çağda yılan, aynı şekilde Lacöon'un ölümündeki en derin ıstırapın özünü temsil etmektedir. Ancak Antik çağ, Asklepios'u bir kurtarıcı ve yılanın efendisi olarak temsil ederek, sonunda onu yılan tanrısını, elinde evcilleştirilmiş bir yılanla birlikte yıldız tanrısı olarak konumlandırarak yılan tanrının akıl almaz doğurganlığını dönüştürmeye de muktedirdir (Preziosi, 2009: 201).



Görsel 14: Laocöon ve Oğulları (Preziosi, 2009)

Richard Woodfield, sanat tarihçisi olarak eğitim gören Warburg'un tezi için Boticelli üzerine araştırma yaparken, erken Rönesans sanatındaki verimli imgelerin kaynağının pagan (klasik) eserlerde olduğunu öne sürmeye başladığını dile getirmektedir. Warburg Hristiyan imgelemine görünüşte kutsal içeriği ile onların din dışı pagan kaynağı arasındaki bariz çelişki göz önüne alındığında bu tür uyarlamaların nedenini belirleme görevini üstlenmiştir. Bu onu yalnızca Rönesans kadın ve erkeklerinin yanı sıra sanatçıların ve patronların günlük yaşamlarını değil aynı zamanda her türlü sanat, edebiyat ve zanaatta bu tür imajların oluşumunu araştırmaya yöneltmiştir. Sonuç olarak yaşama ait bu imajların evrimi boyunca iç (psikolojik) ve dış (maddi) hareketini kaydetmiş oldu diyebiliriz. Warburg, İmge dünyamızın, gerçek mevcudiyetlerin ötesinde bir şeyi nesnelleştirme ve anlamlandırma için doğuştan gelen insani ihtiyacımızın bir sonucu olduğunu varsaymaktadır. Woodfield, Warburg'un sembolik temsil ile gerçek olay arasındaki boşlukta, insanlar ve dünyalar arasında var olan kutuplaşmaları ve belirsizlikleri aramaya kendini adanmış olduğunu belirtmektedir (Woodfield, 2021:3).

Aby Warburg 1924 yılından ölümüne kadar devam eden bir diğer proje üzerinde de çalışmıştır. Bu proje Klasik Çağ'dan Rönesans'a sanat tarihinde önemli rolü olan birçok eserin fotografik röpredüksiyonları ve bazı dergilerden kesilmiş resimlerin siyah kumaşla kaplı ahşap panolar üzerinde belirli bağlantılarla montajlanmasının ürünüdür. Warburg çalışmayı "*Mnemosyne Atlas*" olarak adlandırmıştır (Görsel 15). Çalışma yaklaşık 2000 fotoğraftan oluşan 63 adet panoyu içermektedir. '*Mnemosyne*' mitolojide ilham perileri Musaların annesi olan hafıza tanrıçasının adıdır. '*Atlas*' sözcüğü ise Alman diline yakın bir sözcüktür ve 16. yüzyıldan itibaren coğrafya ve astronomi bilgilerini içeren harita özelliğindeki kitap formudur (Tekin, 2010:19). Warburg *Mnemosyne Atlas* projesinde, temel olarak kütüphanesindeki sistematikten yola çıkarak sanat eserlerinin fotografik reproduksiyonları arasında ortak imgelemler, imajlar ve tekrarlayan tavırlar bağlamında bir ilişki kumuş ve bu temelde bir düzenleme yapmıştır (Görsel 14). Warburg'a göre bir duygunun ifadesi mekândan ve zamandan bağımsız olarak başka bir kültürde benzer şekilde belirebiliyordu. Dolayısıyla bu tür bağlantıları

gözden kaçırmamak için, akışı serbest bırakmak ve görseller ve metinler arasında hipermetinsel bir anlatıya olanak sağlamak gerekmiştir (Tekin, 2010:22-23).



Görsel 15: Aby Warburg'un Mnemosyne Atlası, 39 Numaralı Pano (The New York Times, 2020)

Warburg'un tezi bütün hayatı boyunca üzerinde çalışacağı antik ikonografinin kültürlerarası geçişlerinin izini sürmektedir. Tez 1893 yılında basılmış ve sanat tarihine “*pathosformel*” adında yeni bir yöntem bilim kazandırmıştır. Pathosformel, sanat yapıtının kişisel dışavurum ile ifade biçimlerinin veya formlarının kaynaklandığı içsel ve zihinsel miras arasındaki diyalektik bir ilişkilene biçimidir (Kuru, 2017:5). Antik Çağ ve Erken Rönesans sanat eserlerine bakışı yenileyen Warburg, antikitenin öbür dünyasını (Nachleben) ve işlevini anlayabilmek için bir dizi fotoğraf aracılığıyla antik ve modern sanat arasında bağlantıları gösteren bir yol oluşturdu. Araştırmanın odak noktasını, sanat eserleri arasında özellikle jestler, duruşlar ve fiziksel ifadelerin analizi oluşturmaktaydı (Noe, 2015: 15).



Görsel 16: Aby Warburg'un Mnemosyne Atlası, 6 ve 77 numaralı Paneller (HKV, 2022)

Warburg, Mnemosyne Atlas'ı Rönesans'ın üslup gelişimini bildiren, önceden oluşmuş klasik formların bir envanteri olarak görmektedir. Mnemosyne Atlas, Rönesans'ın ötesine geçerek bugünü de içine alarak etkilerini sürdürmektedir diyebiliriz. Manet'in klasik miti kabulü üzerine Mnemosyne Atlas fragmanında, hem de Charlotte Schoell Glass'ın çağdaş anti-semitizme olan ilgisinde bu durum açıkça izlenmektedir. Warburg'un Mnemosyne Atlas'ına paralel olarak Walter Benjamin'in Arkades Projesi de (Pasajlar) aynı bakış açısıyla kurulmuştur diyebiliriz. Benjamin'in 1928'den ölüm yılı olan 1940'a kadar 19. Yy.Paris'ine ilişkin özenle dosyalanan ve belgelenen geniş bir metin koleksiyonudur. Bu veriler çeşitli konularda kendi notlarının alıntılara kadar uzanan geniş bir edebi kaynak yelpazesinden oluşmaktadır. Benjamin bu çalışmanın yöntemini edebi montaj olarak tanımlarken, Pasajlar'ın yaşamın tüm özelliklerinden kaynaklanan, görünür bir kökensel fenomen olarak kavramaya çalışma meselesi olduğunu dile getirmektedir. Benjamin'in montaj kullanımı 19. yy. Paris'nde temsil sorununun üstesinden gelme yöntemi olmuştur diyebiliriz (Coles, 1999:101).

Coles, Warburg ve Benjamin'in tarihi montaj olarak sunmalarını geçmişi şimdi aracılığıyla teleskopla görebilme deneyimine benzetmektedir. Bu sayede doğrusal tarih kavramının yerini diyalektik imge fikri almıştır. Benjamin geçmiş ve şimdi ilişkisiye

yaklaşımı sadece zamansal değil, ikonik ve diyalektiktir. Anlatma metaforlarının yerini görme metaforları almıştır; “*Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*” de belirttiği gibi, Tarihsel bilgi, olayların ardışıklığını yeniden anlatmak yerine, onları anlamsal olarak yoğun ikonik bir eşzamanlılığa sıkıştırılmaktadır. Benjamin’in Paris pasajlarını araştırmasının temel bir bölümü, arkaik mite geri dönüş sürecine dikkat çekmektedir, tüketimin fantazmagorisi ve ilkel fantazinin düş manzarasının dirilişi, bir modernite içinde karşıttır diyebiliriz. Benjamin’e göre modern teknoloji dünyası ile arkaik mitsel semboller dünyası arasındaki karşılıklı ilişkileri yalnızca dar düşünen insanlar inkâr edebilir. Benjamin’e göre gelenek artık geçmişteki olayların ölü ağırlığından ibaret değildir (Coles, 1999:103).

Warburg’un Mynemosyne Atlas projesi, bir araştırma olarak başlasa da zamanla defalarca sergilenen çok önemli bir eser olma niteliği kazanmıştır. Mynemosyne Atlas’ın orijinal hali son olarak 2020 yılında Londra’daki The Warburg Enstitute’de sergilenmiştir. Sergi aynı zamanda, kuruma ait internet sitesinden sanal sergi formatında izleyiciyle buluşmaya devam etmektedir. Dolayısıyla, Warburg’un pathosformel kuramı ve Mynemosyne Atlas’ı hala bizleri etkilemeye ve ilham vermeye devam etmektedir (Enstitute).

1.4. Carl Gustav Jung ve Kolektif Bilinçdışı Kavramı

Carl Gustav Jung (1875-1961) yılları arasında yaşamış günümüz psikiyatri ve tıp bilimi içinde yerini hala koruyan önemli bir bilim insanıdır. Kendisini bir ‘ruh çözümlemecisi’ olarak tanımlayan Jung’u bir okul yapan, bütün insan-bilimlerine yansıyan türevleriyle sembol-bilim alanındaki çalışmalarının yanı sıra (kişisel/ortak) bilinçdışının dinamik ve görüngülerini irdelleyen yaşam eseridir. Çalışmaları Antropoloji, teoloji, psikoloji, felsefe, etnoloji ve sosyoloji gibi çok geniş bir alana katkı sağlamıştır. Kuantum fiziği gibi uç doğa bilimlerinde bile yeni açılımları (örn. eşzamanlılık [sinkronisite]) sezmiş ve önermiştir. Dönemin aykırı bilim insanı Sigmund Freud (1856-1939) ile yollarının kesişmesi ise kariyerinin dönüm noktası olmuştur. Jung ‘’Ruh’’ un tanımını Freud’un öğretilerine sığmayacak kadar genişletmiş ruhun gizemli derinliklerinde ilerlemiştir. Freud’un bilinçdışı kavramına kişisel yaklaşımı ile

yetinmemiş, kolektif bilinçdışı ve arketip kavramları üzerinden insan ruhundaki en temel ve arkaik olan alana yönelmiştir. Bu bağlamda geçmişten bugüne ruhumuzdaki kesişim noktalarıyla ilgilenmiştir (Jung, 2005:8).



Görsel 17: Carl Gustav Jung (stringfixer, 2022)

Öncelikle Jung’a göre bilinç ve bilinçdışı kavramlarını ele almak gerekmektedir. Bilinçdışını kavrayabilmek için bilincin gelişimine odaklanmalıyız. İnsan bilincinin yaklaşık 4000 yıllarında yazının icadıyla birlikte uygar duruma ulaşınca kadar yavaş ve zor ilerleyen bir süreç geçirdiği düşünülmektedir. Jung, bilincin evriminin hala tamamlanmış olmaktan çok uzak olmasının sebebini, insan ruhunun büyük bir bölümünün karanlık olmasından kaynaklanmasına bağlamaktadır. Jung’a göre pisişe ‘ruh’ olarak adlandırılan şey hiçbir şekilde bilinç ile özdeş değildir. Pisişe doğanın bir parçasıdır ve doğada olduğu gibi pisişe de sınırsız derecede gizemlidir. Dolayısıyla ikisini de tam olarak açıklamak mümkün olamayacağından Jung, bilinç ve bilinçdışının işleyişlerine odaklanmaktadır (Jung, 2020:19). Bilinç ve bilinçdışı arasındaki geçişleri ele alacak olursak, Jung bilinçli içeriklerin hepsine bilinçte yer bulunamayacağı için çoğunun bilinçdışına atılacağını, ancak unutulmuş bir içeriğin aslında

kaybolmayacağından bahsetmektedir. Hatırlamadığımız bu ögeler oldukları gibi korunurlar. Ancak bilinçli içeriklerin bilinçaltına kaydedilebileceği gibi bir uyarıcı sebebiyle bilinçaltındaki kayıtlı öge bilinçdışına çıkabilir. Birçok sanatçı ve bilim insanı bilinçdışından birdenbire gelen ilhamlardan beslendiğini dile getirmiştir (Jung, 2020:33-34). Bu bağlamda Jung çalışma alanını ‘Analitik Psikoloji’ olarak belirlemiştir. Analitik Psikoloji, bilinçdışı dinamiklere yoğunlaşırken arketipolojinin odağında çok anlamlı ve muğlak imgeler ve resimler odağında çalışmaktadır. Bilinçdışının bu imgeleri belirli ifadeleri taşıyan sözcüklerin apaçıklığından farklı olması sebebiyle Analitik Psikoloji için önemli verilerdir. (Jung, 2005:11).

Arketipler bütün insanlık tarihini kapsayan bilinçaltımızın temelindeki ortak imgelerdir diyebiliriz. Jung’a göre, kolektif bilinçdışının bu evrensel imgeleri anlamlandırma ve ifade biçimlerimizde belirlemektedir. Bilinçlilik hali dışındaki bütün durumlarda uykuda ve rüyalarımızda kişisel bilinçaltımız aktiftir. Bilinçli olduğumuz her anı hafızamızın kaydetmediğini biliyoruz. Ancak bastırdığımız, çözemediğimiz her şey korkularımız, unuttuklarımız hepsi kişisel bilinçaltımızda yığılır ve bilincimizi etkiler. Freud’un çalışmaları genellikle ego (bilinç) ve bilinçaltına yönelikken, Jung bununla yetinmemiştir (Jung, 2008:13). Dolayısıyla kişisel bilinçaltımızın derinliklerindeki atalarımızdan kalan ortak bilinçaltındaki imgelerin (arketiplerin) yığıldığı alana yani, kolektif bilinçdışımıza odaklanmıştır.

“Arketip, bir tür "Geştalt"dır, yani içgüdünün görünümü, biçimi ve imgesidir, içgüdü kendisine uygun düşen imgeyi zekâda çağrıştırarak davranışa geçer, imge de söz konusu davranışın ya da hareketin hareketlendiricisi durumuna dönüşür. Böylece, içgüdülerde olduğu gibi, arketiplerin kaynağı konusu bilimin dışına çıkar, dünya ve yaşamın yaratılışıyla ilgili varsayımlar oluşturur.” (Jung, 2008:13)

Carl Gustav Jung’un “Die Archetypen und das kollektive Unbewusste içinden seçilen "Die Psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus", 'Über Wiedergeburt', "Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen" ve “Zur Psychologie der Trickster-Figur” adlı yazılarının çevirilerinden derlenen “Dört Arketip” kitabında bilinç dışımızda bulunan ve bizim algı biçimimizi örgütleyen ve bilincimizi etkileyen birçok

arketip olduğundan bahsederken Jung'un en çok önemsedığı dört arketipe değinilir. Jung'a göre, bireyin öncelikle karşılaşması ve entegre etmesi gereken arketip "gölge" arketipidir. Gölge bastırdığımız en karanlık tarafımızdır. Kabul görmemizi engelleyeceğini düşündüğümüz özelliklerimizdir. Bastırdığımız arzularımız, bazı cinsel dürtülerimiz, statümüzle uyum sağlamayacağını düşündüğümüz yönlerimizdir. Benliğimizi kurarken bilinçli tarafımız egomuz bilinçaltımıza itilen, bastırılan, unutilan ancak zaman zaman sembolik imgelerle beliren gölge arketipiyle baş etmek zorundadır. Eğer baş edemezse Jung'un deyimiyle 'kompleksler' ortaya çıkar. Kabul görmek için girdiğimiz farklı ortamlarda benliğimizi yansıtmak için farklı 'personalar' (maskeler) kullanırız. Personalar arasında bir denge sağlamak zorundayızdır. Anima ve animus ise cinsiyetle ilgilidir. Analitik psikolojide ruhun derinliklerinde cinsiyet kavramı yoktur. Kadının bütünleşmesi gereken (animus) eril arketipken erkek (anima) dişil arketiptir (Jung, 2005:13-14). Anne arketipi ise tarih boyunca farklı şekillerde tezahür etmiştir. Anne, büyükanne, kayınvalide gibi tezahür ettiği gibi üst anlamda tanrıça, bakire Meryem, Tanrının anası gibi, toprak ana, doğa ana, mağara, oyuk, ekilen tarla, bahçe ve kadeh, gibi simgeleri de kapsar. Annelik ve dişiliğin sihirli otoritesini barındıran her türlü imge olumlu veya olumsuz olarak kolektif bilinçdışımızda bulunmaktadır (Jung, 2005:17). Jung, insanın arketiplerle baş etme durumunu şu sözleriyle açıklamaktadır:

"İnsan yaşamının esas galesi, kendi tedavisidir, yani kendi eksikliklerini tamamlamak, çatışmalarını çözümlmek ve zedelenmişliklerinin ıstırabını azaltmaktır. Bunu başarmak, dünyayı, yeniden ve merkezinde kendisi olmak kaydıyla, yani, kendi dünyası olarak "tamam" etmektir: "Yaratıcılık" dediğimiz, hiç bitmeyecek, yani hiçbir zaman ufkuna ulaşamayacak eylem de budur: "Dünyayı-tamam-etme-eylemi". (Jung, 2005:9)

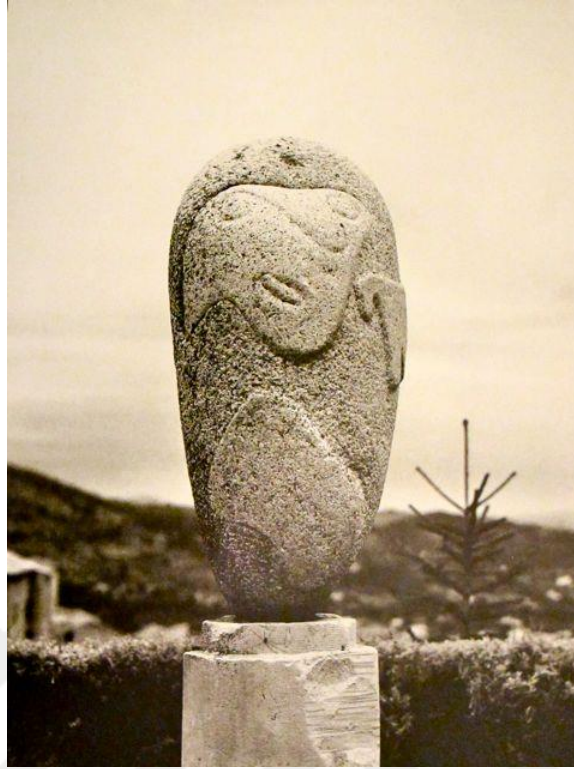
Jung psikoterapistin işlevinden "yaralı sağaltıcı" olarak bahsetmektedir. Bunu arkaik toplumdaki şamanın sağaltıcı işlevinin daha yüksek ve de bütünleşmiş bir bilinçteki durumu olarak görür. Modern zamanların hadsiz bilinçliliğinden farklı olarak, benliğin zaaf sınırlılığının, ruhun görkemini ve fazlalığının ayırıcında 'Nesnel Ruhun Şamanı' olarak Jung, uçları kavuşturmayı hedeflemektedir (Jung, 2005:12). Burada Jung'un bahsettiği sağaltımı yaşamaya arkaik zamandan beri insanın ihtiyacı vardır. Şamanın, terapistin hatta sanatçının çabası sağaltım içindir diyebiliriz. Arkaik insanın

ölüm olgusuyla karşılaştığından bu yana kaygıları, korkuları ve acılarıyla baş etmenin yolunu aramaya başladığı düşünülmektedir. Bu bağlamda mitler, ritüeller, din ve sanat bu sağaltım ihtiyaçtan doğmuştur diyebiliriz.

Jung’a göre bir sözcük veya imaj kendi açık anlamının ötesinde bir şeyleri ima ettiğinde sembolik hale gelmektedir. Ancak sembolün hiçbir zaman tanımlanamayan ve tam olarak açıklanamayan daha geniş ‘bilinçdışı’ bir tarafı da bulunmaktadır. İnsanın kendiliğinden bilinçdışı semboller üretmeye başladığı bilinmektedir (Jung, 2020:16). Bu bağlamda Sanatın kökeni araştırıldığında, insanın doğanın kudreti ve tehlikeleri karşısında sağaltım ihtiyacının bir sonucu olarak mit ve ritüellerin sembolik bir dil içerdiğini biliyoruz. Holistik bakış açısıyla yapılan araştırmalar, bahsettiğimiz bu sembolik imajlar ve metaforların benzer şekillerde farklı kültürlerde farklı zamanlarda gözlemlendiğini göstermektedir.

Jung’a göre sembollerin ağırlıklı olarak geliştiği zemin rüyalarlardır. Rüyalar anlaşılması güç deneyimlerdir. Çoğu zaman kişi uyandığında gördüğü rüyayı anlamlandıramamaktadır (Jung, 2020:35). Jung’a göre dinin ve sanatın iç içe geçtiği arkaik zamandan beri insanların oluşturduğu sembollerdeki spesifik motiflerden bazıları incelendiğinde, bu imgelere karşı benzer tutumlar izlenmektedir. Örneğin taş, hayvan ve daire sembolleri ele alındığında, ilkel insanın insan figürünü oluştururken taşın doğal yapısından faydalananak yalnızca ima ederek taşın doğal formunu çok bozmak istememesi, modern heykel sanatında birçok sanatçının benimsemiş olduğu üslupla kesişmektedir (Jung, 2020:229). İsviçreli heykeltıraş Hans Aeschbacher’in Amerikalı heykeltıraş James Rosati’nin ve Alman Marx Ernst’ün eserlerinde bu durum açıkla gözlenebilmektedir. Jung, bu durumu açıklarken, Marx Ernst’ün Maloja’dan 1935 yılında yazdığı bir mektuptaki şu sözlerine başvurmuştur:

“Alberto Giacometti ile plastik bir hummaya yakalandık. Forno buzullarındaki morenlerden gelen irili ufaklı kaya parçaları üzerinde çalışıyoruz. Don ve ayazın harika bir şekilde şekillendirip parlattığı bu kaya parçaları olağan üstü bir güzellik taşıyorlar. İnsan eli bunu yapamaz. O halde neden öncü işi elementlere bırakıp kendi gizlerimizin harflerini onların üzerine kazıyoruz. “ (Jung, 2020: 229-230) (Görsel 18)



Görsel 18: Marx Erns, Taş Heykel, Forno (Jung, 2020)

Jung’a göre, Ernst’ün ‘giz’ den kastettiği şey arkaik insanın taşın ruhu olduğunu düşünüp taşın yapısındaki girinti çıkıntı ve formlara odaklanarak rastlantılar yoluyla imgeyi araması durumuyla benzerdir diyebiliriz. Aynı durum arkaik zamandaki hayvan sembollerinde de mevcuttur. Jung’a göre, kabile şefi hayvan ritüelinde hayvan kılığına girmekte kalmaz, artık o bir hayvan, dolayısıyla hayvan ruhudur. Korkutucu bir ruhtur hatta kendisi bizzat Tanrıdır. O Bir totem hayvanıdır. İsviçre gibi birçok modern ülkede ya da modern Japonya’daki Japon No tiyatrosunun olağan üstü ifade gücü maskelerden kaynaklanmaktadır. Jung, bireysel insan ifadesinin örtük halde olduğu maskeli oyuncunun arketipsel bir imgeye dönüştüğünü belirtmektedir (Jung, 2020:233-234). Bu bağlamda Jung, uygar insanı tehdit eden tehlikeleri bastırılmış ve yaralı içgüdüler olarak tanımlarken İlkel insanı tehdit edenin ise ket vurulmuş dürtüler olduğunu ileri sürmektedir. İki durumda da insanın içindeki hayvan gerçek doğasına yabancılaşmıştır. İlkel insan içindeki hayvanı ehlileştirip dost olmaya çalışırken, uygar insan yaralı hayvanı iyileştirerek dost olmaya çabalamaktadır (Jung, 2020:235).

Daire sembolünü ele alacak olursak, Jung daire sembolünün pisişenin bütünlüğünü ifade ettiğini dile getirmektedir. Bu sembol güneş tapınmasında, modern dindeki mitlerde ya da rüyalarda veya Tibet rahiplerinin çizdiği mandalalarda, hatta ilk astronomların küresel kavramlarında hep hayatın biricik en can alıcı yönüne, nihai bütünlüğüne işaret etmektedir. Birçok Orta Çağ şehri mandala zemin üzerine kurulmuş ve daire şeklinde duvarlarla etrafı örülmüştür (Jung, 2020:236-237). Bu bağlamda modern resmin bazı önemli isimlerinin de gözlerinin gördüğü imgelere değil, değişmez soyut sembollerle bir temsili tercih etmişlerdir diyebiliriz. Kandinsky, Poul Klee, ve Malevich'in resimlerinde bahsettiğimiz soyut sembolik üslup dikkat çekmektedir.

1.5.Claude Lévi-Strauss ve Yapısal Antropoloji

28 Kasım 1908'de Brüksel'de ressam bir baba ile entelektüel bir annenin oğlu olarak dünyaya gelen Claude Lévi-Strauss hukuk ve felsefe alanında öğrenim görmüş, 1934 yılında Sao Paulo Üniversitesi'nde görev yapmak üzere Brezilya'ya gitmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra keleme aldığı eserleri yapısalcılığın ve XX. Yüzyıl düşüncesinin en önemli isimlerinden biri olmasını sağlamıştır. Bütün bu çabalarının sonucunda Académie Française, üyesi olmuş ve Sosyal Antropoloji kürsüsünde dersler vermeye başlamıştır (Lévi-Strauss, Mit ve Anlam, 2013, s. 2-3).



Görsel 19: Claude Levi-Strauss (unesco, 2022)

Lévi-Strauss'a göre yapı, bir toplum içindeki bireylerin konvansiyonuna dayanan, ama yine de tek tek bireylerin iradesini aşan, tek bir bireyin kendi arzu ve

iradesiyle oluşturmayaacağı ve hatta yok edemeyeceği bir sistemdir. Lévi-Strauss yapının iradesinin bireyin iradesini kuşattığını belirtmektedir (Lévi-Strauss, 2013:11). Yapı kavramı Lévi-Strauss'un eserlerine zamanla dahil olmuş ve bilimsel araştırma yönteminin temelini oluşturmuştur. Lévi-Strauss Marksist ve Freudyen modeller arasında tereddüt etmiş sonuç olarak yapıyı, bir dil gibi organize etmeyi seçmiş ve bilinçdışının toplumsal bir formu olarak kavramıştır. Bu bağlamda yapı, öznenin ona yerleştirdiği bir kurucu faaliyet olmadan objede hazır olan öznesiz bir bilinçdışıdır. Aynı zamanda bireyin farkında bile olmadığı sosyal hayatın bilinçdışı temelleridir. Dolayısıyla farklı kültürler yapı bakımından bilinçdışında benzer temeller üzerine kurulabilir. (Dekens, 2015:128-131). Lévi-Strauss'a göre kültür, fiziki dünyanın bir temsilidir; dilin inşa ettiği anlam evreni içinde, yerkürenin dünyaya dönüşmesidir. Kültür; hikayelerde, mitlerde, masallarda, tasvirlerde, teorilerde, atasözlerinde, sanat eserlerinde, ritüellerde dile gelerek fiziki gerçekliğe anlam verme tarzıdır. (Lévi-Strauss, 2013:15-16). Lévi-Strauss, sosyal hayatın yapı temelini, daima bir kurallar tanımından ve ikili zıtlıklardan geldiğini savunmaktadır. Bunlar, hayvan/insan, doğa/kültür, gürültü/sessizlik gibi örneklenebilir. Lévi-Strauss'a göre; sosyal ilişkiler ve kültürel formların etkileşimi bu bağlamda gelişmektedir. Lévi-Strauss'un yapısal metodunun temelinde, bütün sosyal ilişkileri meydana getiren ve düzenleyen sosyal kurallar da yer almaktadır. Dolayısıyla Strauss antropolojik araştırmalarında akrabalık ilişkileri, mekân organizasyonları, geçiş ayinleri gibi kültürün maddi boyutları diye tanımlayabileceğimiz kısmı ile dil, mitler ve sanat gibi sembolik alanları ilişkilendirilir (Lévi-Strauss, 2013:16-17). Lévi-Strauss yapısalcılığına baktığımızda insanı yaşadığı dönemle, toplumla ve coğrafyayla birlikte algılamaya çalıştığını görebiliriz.

Lévi-Strauss, evrimciler ve diffüzyonistler gibi ilk ata olan insanların daha geride olduklarını kabul etmez. Fonksiyonalistler ise kültürlerin benzerlikleriyle değil farklılıklarıyla ilgilendiğinden O'nun için hiç heyecan verici değildir (Lévi-Strauss, 2013:20). Lévi-Strauss 'a göre, geleneksel antropolojinin hatası unsurlara yönelip, unsurlararası ilişkileri gözden kaçırmaktır (Lévi-Strauss, 2013:13). Dolayısıyla kültürleri ayrıştırarak, gruplara ayırarak değil, ortak noktaları ve bağlantıları üzerinden çözümlenmesi gerekmektedir. Lévi-Strauss yapıyı oluşturan bir parçayı ilişkili olduğu her şeyle birlikte, bütünün parçası olarak ele almak gerektiğini savunmaktadır. Saussure ve Jakobson linguistiğinden devraldığı yapısalcılığı, babayı incelerken çocuğuyla ilişkisi içinde baba olarak algılamaktadır. Çünkü Lévi-Strauss'a göre anlam, kendi başına değil ancak ilişki içinde var olabilir (Lévi-Strauss, 2013:13).

Lévi-Strauss yapısalcılığı bir felsefe olarak değil bilimsel bir yöntem olarak algılamıştır. Dolayısıyla yapısalcılığı dil üzerinden kuran Ferdinand ve Saussure'un sistem olarak dil anlayışını benimsemiştir. Bu bağlamda insanda her şey bir dil gibi işlev görmektedir, bunun sonucu olarak da: Dilsel düzen beşerî bilimlerden, diğer hepsini dışta bırakarak kullanılması gereken bir analiz paradigmasıdır (Dekens, 2015:12). Lévi-Strauss mit analizlerinde, mitolojinin anlamlı ve birleştirici yapılarını bilinçdışı düşüncenin psikanaliz yoluyla bilince çıkması gibi yüzeye çıkarmayı hedeflemiştir. Dolayısıyla bu yapıların ortaya çıkarılması bir tür kültürel psikanaliz araştırmasıdır diyebiliriz.

Modern Batının 18. yüzyılda keşfettiği ilerleme doktrinine göre; insanlık ancak akıl ve bilimin ışığında ilerleyebilirdi. Batı toplumu bunun en yetkin örneğiydi. Bu öğretiye göre Batı toplumu lineer bir ilerlemeyle giderek gelişiyor her şeye çare buluyor, giderek güçleniyordu. Avrupalılar keşfettikleri başka kıtalarda başka kültürlerle karşılaştılar ve kendi evrim skalalarında onları konumlandırmak istediler. Uygar Batı toplumu ile karşılaştırdıklarında, yaban hayatı devam ettiren bu toplumları yabani, ilkel ve gelişmemiş olarak tanımladılar. Buna göre, aydınlanmış Batı Toplumu, evrimin son halkasıyken söz konusu halklar, ancak ilk halkalarından biri olabilirdi. Çünkü onlar ‘*ilkel*’, Batı toplumu ise ‘*uygar*’ dı. Lévi-Strauss, o dönemin araştırmacılarının ve entelektüellerinin zihinsel arka planına yapısal antropoloji

kavramıyla adeta bir darbe indirmiştir diyebiliriz. Lévi-Strauss’a göre, farklı kültürler farklı istikametlerde ilerlemeyi tercih etmiştir. Ancak bu durum ileri ve geri gibi kavramlarla açıklanmaya çalışılmamalıdır. Dolayısıyla bu insanlara ilkel deniyordu ama bu insanların kültürleri, sahip oldukları mantık, düşünme ve algılama biçimleri hiç geri kalmış değildir. Sadece Batı’dan farklıdırlar (Lévi-Strauss, 2013:8-9). Lévi-Strauss’a göre;

“İlkel diye adlandırdığımız toplumların diğer tüm toplumlar gibi bir tarihi vardır, ama bizler için geçerli olanın aksine bu toplumlar tarihi kabul etmez.ve kendi içlerinde evrimsel bir tarihin tohumlarını atabilecek her şeyi törpülemeye çalışır. Bizim toplumlarımızın doğasında değişim vardır; yapı ve işleyişlerinin temel ilkesi budur. İlkel denen toplumların bize ilkel görünmesinin nedeni mensuplarınca her şeyden önce varlıklarını oldukları gibi sürdürmek üzere tasarlanmış olmalarıdır. Dış dünyaya pek açık değildirler.” (Lévi-Strauss, 2018:63)

Lévi-Strauss, ilkel toplumların konforsuz, güç bir hayat yaşadıkları düşünülürken, aslında ekonomik ve teknik olarak alt seviyelerde olan bu toplumların esenlik ve bolluk içinde hissetmelerinin mümkün olabileceğini dile getirmektedir Lévi-Strauss ‘Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji’ adlı kitabında, ilkel toplumları mekanik makinelere benzetirken, bizim toplumumuzu termodinamik makinelere benzetmektedir. Bu bağlamda mekanik makineler başlangıçta onlara verilen enerjiyle çalışmaya başlarlar ve yapılarında bir sorun yoksa, örneğin sürtünen bir parça ya da ısınma durumu söz konusu olmazsa sonsuza kadar çalışabilirler. Termodinamik makinelerin çalışma prensibi ise, örneğin buharlı makineyi ele alacak olursak ısıtıcı ile kondansatör arasındaki sıcaklık farkına dayanmaktadır. Üretim hızları mekanik makinelerden çok daha yüksektir ancak zamanla kendi enerjilerini tüketirler. Dolayısıyla Lévi-Strauss’a göre ilkel toplum soğuk toplumlar olarak tanımlanmaktadır. İlkel toplumlar bir nevi mekanik bir duvar saati gibidirler ve sonsuza dek yapılarını korumaya çalışmaktadırlar. Bu durum bizim onları tarihten ve ilerlemeden yoksunmuş gibi algılamamıza sebep olabilir. Yaşadığımız toplumun genel yapısı ise termodinamik makineleri kullanmakla kalmaz aynı zamanda yapı olarak da onlara benzemektedir. Sınıf ayrımı, toplumsal hiyerarşi ve konfor ihtiyacının yarattığı dengesizlikler ve

kültürün sürekli olarak düzen üretmesi daha çok entropi yaratabilir ve dolayısıyla Lévi-Strauss tarafından sıcak bir toplum olarak tanımlanmaktadır. (Lévi-Strauss, 2018: 65-66-67). Lévi-Strauss uygar toplumda yaşayan insanın sürekli bir üretim ve tüketim bombardımanı altında şuurunu korumanın yollarını aradığını dile getirmektedir. Kültürel yapının içinde her alanda kendini gösteren bu arayış sanat alanında da kendini göstermiştir. Strauss bu konudaki eleştirisini şu sözleriyle dile getirmektedir:

“İnsan sürekli fazla üretmeye teşvik edilemez. Çalışırken aynı zamanda doğasının derinliklerine kök salmış birtakım arzuları tatmin etmeye de uğraşır: Birey olarak kendini gerçekleştirmeye, nesnelere damgasını vurmaya, çalışmaları aracılığıyla öznelliğine bir nesnellik kazandırmaya gayret eder.” (Lévi-Strauss, 2018:67)

Lévi-Strauss arkaik insanı ve uygar toplum insanını karşılaştırırken kültürün gelişmesiyle birlikte gündelik hayatlarında, inanış biçimlerinde ve imge üretimlerinde değişiklikler olduğundan bahsetse de insanın tarihini holistik olarak değerlendirdiğinde insanın kendi doğasının derinliklerine kök salmış bazı itkilerin kaybolmadığını dile getirmektedir. Uygar toplum insanların imge üretirken, bilinçaltındaki bu itkilere ve sorgulamalara kulak vermesi durumunda arkaik vizyona yönelebileceği sonucunu çıkarabiliriz. Günümüz insanının hayatı arkaik insana göre çok konforlu ve güvenli görünse de öznesini kurarken kendi zamanının getirdiği bazı sorumluluklar ve kaygılanmalar açısından sağaltıma ihtiyacı vardır. Çağdaş sanatçı için, arkaik vizyondaki sanatsal üretim pratikleri bu sağaltımı sağlayabilecek önemli eğilimlerdir diyebiliriz.

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATÇI ÖZNESİ

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATÇI ÖZNESİ

Öznenin temel anlamı Yunanca ‘*dayanak*’, ‘*temel*’ anlamındaki ‘*hypokaimenon*’un Latince muadili *subjectum*’dan gelmektedir. Felsefi anlamda özne; “*bir şeyin, yani bir nitelik, özellik, karakteristik, yüklem ya da bağlantının kendisi hakkında tasdik ya da inkâr edildiği, evetlendiği ya da değillendiği şey*” olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 2002:804). Aristoteles’e göre özne, *değişen durumlardan etkilenmeyerek hep kendisiyle aynı kalan, orada gerçekten var olan, düşünen varlık olarak salt zihinsel bir içerik olarak var olmak için kendisinden başka bir şeye gerek duymayan töz*’e yakın bir anlamda kullanılır (Cevizci, 2002:1035). Modern anlamda özne terimi ise, düşünen, düşüncelerini dile getiren bir varlık olup kendisini ve çevresini zihninde yer alan değişmez yapıya dönüştürerek, kimliğini pekiştiren ontolojik bir inşa olarak kullanılmaktadır (Erkan, 2005:25).

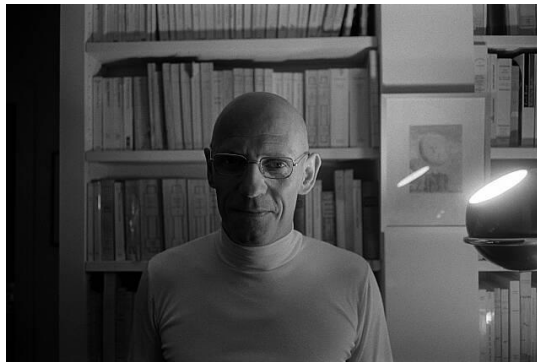
Modern döneme kadar özne, var olması için başka bir şeye ihtiyacı olmayan “*töz*”e yakın bir tanımlamadan, bilgiye temel oluşturan rasyonel ve istençli bir varlık olarak gören bir dönüşüme uğramıştır. Modern anlamda özne, var olan her şeyi denetimi altına almayı isteyen, tahakkümcü, totaliter yapısını bilime, bilimsel bilgiye ve akla olan inancıyla temellendirmiştir. Doğayla olan ilişkisi ve insanın ilerlemesi açısından odak olarak kendini merkeze koyması Michel Foucault tarafından eleştirilmiştir. Modernizmin getirdiği özne algısından vazgeçilmesi ya da yeniden inşasını da reddeden Foucault, özneyi kuran söylemin kurumsal temellerini araştırmaya ve bu bağlantılarla oluşan iktidar olgusuna odaklanmak gerektiğini savunmaktadır (Coşkun, 2010:1).

20. yüzyılın ikinci yarısına egemen olan öznellik kuramları genel olarak iki kategoriye ayrılmaktadır. Bunlardan ilki Sigmund Freud ve Jacques Lacan gibi psikanaliz bağlamında öznenin doğasını ve yapısını tanımlamaya çalışanlar, ikincisi ise herhangi bir öznellik tanımını kültür ve güç ekseninde araştıran Friedrich Nietzsche ve Michel Foucault’nun çalışmalarıdır. Öznellik insanın ilişkileri bağlamında kurulmaktadır. Psikanaliz cinsiyet ve cinsellik ilişkileri açısından tanımlanan aile

ilişkilerinin öznenin kurulmasında daha baskın bir yer edindiğini savunmakla birlikte “özne” nin “öteki” ile ilişkisini bu bağlamda araştırmaktadır. Foucault ise öznenin öteki ile ilişkisini hakikat ve bilgi söylemleri ekseninde değerlendirmiştir. Her iki yaklaşımda da bireyi oluşturan anahtar mekanizma “dil” dir. Lacan’ın yapısalcılığının araştırma eksenini Saussure’ün gösteren olarak tanımladığı dil odağında şekillenmiştir (Mansfield, 2020:52). Dolayısıyla Lacan’ın yaklaşımı daha mitseldir. Lacan’a göre dil özneyi dışarıdan tanımlar, onda sonsuz ve sürekli bir arzuyla sürekli olarak tatmin etmeye çalıştığı bir eksiklik duygusu uyandırır (Mansfield, 2020:66).

2.1. Michel Foucault ve Özne

Post yapısalcı yaklaşımın önemli isimlerinden Michel Foucault, 1926 Parisi’nde dünyaya gelmiştir. Özneyi çok yönlü bir bakışla ve ilişkiler ağı üzerinden arkeolojik bir yaklaşımla irdeleyen Foucault, bütün kitaplarında özellikle modern Batı toplumunda hakikat arayışını, özgürlük istencini ve öznenin kurulmasını iktidar ilişkileri bağlamında analiz etmiştir. Foucault’nun çalışmaları edebiyattan, felsefeye, psikolojiye, sanata, insan bilimlerine hatta siyasete kadar birçok alanı etki altına almıştır. Psikoloji ve Felsefe alanlarında eğitim almış olan Foucault, özneyi sorunsallaştırmalar üzerinden araştırmıştır. Deliliğin Tarihi, Hapishanenin Doğuşu, Cinselliğin Tarihi, Kelimeler ve Şeyler gibi kitaplar yazmış bunun yanı sıra Collège de France’da verdiği dersler de kitaplaştırılmıştır. Yirminci yüzyıl entelektüel ortamında Foucault çok önemli bir etki alanına sahiptir. Bu durum Batı’da kök salmış ve kemikleşmiş düşünce geleneğini sarsmış olmasından ileri gelmektedir (Foucault, 2016:8-9).



Görsel 20: Michel Foucault, Fotoğraf Bruce Jackson, 1975 (foucaultsociety, 2022)

Foucault, özne kavramını iki şekilde ele almaktadır. Bunlar; *“denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan öznedir.”* Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin etmektedir (Foucault, 2016:63). Foucault’a göre, bütün insan ilişkilerinde genel olarak iktidar vardır. İktidar deyince akla ilk gelen politik ve siyasi iktidar olsa da, Foucault konuya daha geniş bir perspektiften bakmayı tercih etmiştir. Burada kastedilen ekonomik, kurumsal hatta aşk ilişkilerinde, birinin davranışlarını yönlendirebilecek güce sahip olandır (Foucault, 2016:235). İktidarı incelemesinin nedenini özne sorununa bağlayan Foucault, bu durumu şu sözleriyle açıklamaktadır: *“Hedefim iktidar fenomenini analiz etmek olmadığı gibi böyle bir analizin temellerini atmak da değil. Tam tersine amacım insanların bizim kiplerimizde özneye dönüştürülme kiplerinin bir tarihini oluşturmaktır.”* (Foucault, 2016:57-58) Buradan çıkışla Foucault’nun özneyi iktidar ile ilişkisi üzerinden açıklamasının nedeni, toplumsal bir varlık olan insanın öznesini kurarken, iktidar tarafından önerilen birtakım deneyimlere kayıtsız kalmasının zorluğudur diyebiliriz.

Michel Foucault, ısrarla özne ve öznel deneyim sorunlarının kendi düşüncesi için temel sorun olduğunun altını çizmektedir. Bu bağlamda öznel deneyimin nasıl biçimlendiğini açıklamak için, öncelikle Batı kültüründe özneye odaklanan ve öznenin deneyimi nasıl yaşadığına bakan yaklaşımları reddetmiştir (Foucault, 2016:11-12). Dolayısıyla Foucault deneyimlerin öznelerinden bahsetmektedir diyebiliriz. Bu bağlamda Foucault, sorunsallaştırmanın üç ana eksen üzerinden gerçekleştiğini dile getirmektedir. Bunlar bilgi, iktidar ve etik. Buradan çıkışla her deneyim, belli kavramlar ve kuramlar içeren ve ürettiği hakikatlerle ifade bulan bir bilgi alanı, belli normlar ve kurallar içeren bir iktidar alanı ve bu bilgi ve iktidar alanları bağlamında bireyin kendisiyle kurduğu belli bir ilişki biçimini bir araya getirmektedir. Bu yüzden kendimizin tarihsel bir ontolojisini yapmak; bilgi öznesi, iktidar ilişkilerinin öznesi ve kendi eylemlerimizin etik öznesi olarak nasıl kurulduğumuz sorularını sormayı gerektirmektedir. Örneğin delilik ele alındığında hangi söylemler, hangi hakikat oyunları ve hangi tanımlamaların sebep olduğu bir sorunsallaştırmanın sonucu, akıl *hastalığı* olarak kurumsal bir alanda yer bulmasına odaklanmaktadır. Burada Foucault’a

göre, sorunsallaştırılan durum delilik ise, kurulmuş olan deneyim akıl hastalığıdır (Foucault, 2016:14).

2.2. Modern Özne ve Postmodern Özne

Öznenin tarihsel süreç içerisindeki değişimi özellikle doğa-insan arasındaki bağlantının varlığı üzerinden üretime yönelik bir ilişki ağı içerisinde mevcudiyet kazanmasıyla değerlendirilmektedir. Üretim tarzı ve dünya görüşlerine bağlı olarak toplum yapısındaki değişimlerle birlikte yeni anlamlar kazanan özne, postmodernite içerisinde yeniden ele alınmıştır (Çelik, 2007:5).

Felsefeci ve sosyolog Jurgen Habermas modern kelimesi için Latince *modernus* biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldığını belirtmektedir. İçerikleri sürekli değişse de 'modern' terimi hep, kendini eski 'den yeni 'ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, Antik Çağ ile kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir (Habermas, 1994:31). Bazı yazarlar modernlik kavramını Rönesans'la sınırlarsalar da tarihsel olarak değerlendirildiğinde çok dar bir alanda kalmaktadır. 17. yüzyılda ünlü "Querelle des Anciens et des Modernes" zamanı Fransa'sı da 12. yüzyılda Büyük Charles dönemi de kendilerini modern olarak değerlendirmişlerdir. Bu bağlamda modern kavramı, Avrupa'da yeni bir dönem bilincinin antik dönemle kendi dönemleri arasında ilişki kurduğu, eskiden yeniye bir gelişimin sonucu olarak kullanılmıştır. Antik Çağ bazı taklitlerle yeniden oluşturulması gerekli olan bir model olarak görülmüştür. Özellikle Fransız aydınlanmasının idealleri, Antik Çağ insanlarına bakıp bilginin sonsuz ilerleyişinden esinlenen modern bilim, toplumsal ve ahlaki yönden de iyileşmenin sonucunda modern olma düşüncesi inancıyla değişime uğramıştır. Yeni modernist bilinç idealleştirilmiş orta çağ üzerinden kurulmuştur diyebiliriz. On dokuzuncu yüzyılda kabul gören Yeni Çağda, sabit ideal olamamış bu romantik ruhtan ve bütün tarihsel bağlardan kurtulmaya çalışan, yeni radikal bir modernist bilinç belirmiştir. Bu yeni Modernizm gelenek ve şimdi arasında soyut karşıtlıklar kurmuş ve dolayısıyla bizler de bu estetik Modernizmin çağdaşları olmuşuzdur diyebiliriz. Bu anlayış sürekli bir yeni arayışını içermektedir. Her ürünün modası geçer ve zamana karşı direnebilen her ürün

klasik olarak değerlendirilebilir (Habermas, 1994:31-32). Foucault modernliği şu şekilde konumlandırmıştır:

“Modernlik az çok naif ya da arkaik bir pre-modernlikten sonra içeriği muamma olan ve kaygılandırıcı bir ‘post-modernlikten’ önce gelecek şekilde bir takvime yerleştirilir. Bundan sonra modernlik Aydınlanmanın devamını ve gelişmesini mi oluşturur yoksa modernlikte on sekizinci yüzyılın temel ilkelerinden bir kopuş ya da sapma görmek gerekir mi diye sorulur.” (Foucault, 2016:181)

Foucault, Modern çağı Pre-modern veya Post-modern çağıdan ayırmaktansa modernlik tutumunun ilk şekillendiği dönemden beri modernlik karşıtı tutumlarla mücadele ettiği durumlarda kendini bulmasına odaklanmaktadır. Bu durumu açıklamak için Baudelaire’in modern bilincine başvurur. Baudelaire modernliği gelenekten kopuş, geçicilik, zamanın kaçıp gitmesi temelinde, yani zamanın süresizliği bilincinde karakterize etmektedir (Foucault, 2016:181). Bu bağlamda Baudelaire şimdiki zamanı kötülemeye hakkımız olmadığına üzerinde dururken, modern zamanı uygar insanın vardığı en ileri çağ gibi algılamaktadır. Baudelaire’e göre modernlik, kaçıp giden şimdiye duyarlı olma olgusu değil; şimdiki ‘kahramanlaştırma’ istemidir (Foucault, 2016:182).

Modernizmi aşan uygar insan postmodernizm sürecine girmiştir. Araştırmacıların postmodernizme yaklaşımı diğer süreçlere oranla farklılıklar gösterir. Post’ eki sonrası anlamına geldiğinden postmodern kavramı modern olarak adlandırılan bir dönemin aşıldığını ifade eden bir kelime olmaktadır. Konunun uzmanları, postmodernde ilke ve kuram olmadığı konusunda birleşmektedir (Şeylan, 2002: 28). Sanat çevrelerinde 1970’li yıllarda sıkça kullanılmaya başlanan postmodernizm teriminin sınırlarını bugün bile tam olarak belirlemek zordur. David Harvey postmodernizmi yapısalılık sonrasıyla, post-endüstriyelizmle bağlantılı görürken, kültürel politik ve düşünsel eleştirinin yeni duygu durum ve düşüncelerinin birleşimi olduğunu savunmuştur (Antmen, 2009:275). Postmodernizm özellikleri bakımından birçok bakış açısından ele alınması gereken bir kavramdır.

Ali Akay “Konu-m-lar” adlı kitabında Baudrillard ve Habermas’ın postmodern kavramına yaklaşımını Aufklärung (aydınlık düşüncenin) sona ermesi ile

ifade etmektedir. Bu bağlamda Aydınlanma Çağı o kadar başarılı olmuştur ki, artık tamamen sönmek zorunda kalmıştır. Artık tarihsellik kaybolmuş postmodernizm karanlıktan ve ileriye doğru değil, derinlemesine bir bakış olarak gelişmiştir.

“Nietzsche ve Heidegger'den beri tarihin bir evrim olması, bir noktada başlayıp x'e doğru ilerlemesi fikrine şüpheyle bakılır olundu. Bu modern dönemin bitmesi ve modernlik sonrası (postmodern), yeni zamanlılık söylemini uyandırdı. Buradaki "sonra", "yeni" sözcükleri, sanki bir aşma söz konusuymuş gibi durmaktalar, halbuki bu Hegel'den beri onca tekrarlanan "aşma", daha ileriye doğru gitme değil, ne de geriye doğru gitme fikri bu. Postmodernlik tarihin öldürüldüğü yerde başlıyor. Basit bir örnek verilirse: "Mona Liza şu parfümü kullanıyor" yazılı bir reklam panosu, Leonardo'nun bir Mona Liza'sı reklam afişi olması, tarihin ne kadar vülgarize edildiğini göstermiyor mu?” (Akay, 1991:143)

Gündelik hayatın bütün deneyimlerinde görülen modernist ve postmodernist tutum, şüphesiz sanatın üretilmesi ve değerlendirilmesi bağlamında da etkilerini göstermiştir diyebiliriz. Bütün bu süreçlerde sanatın ve sanatçının değerlendirilmesi ve sanatçı öznesine önerilen deneyimler bağlamında genellikle bilinçdışına da kayıtsız kalmayan sanatçının tutumu kişisel tarihini ve çevresini etkilemiştir diyebiliriz.

Ali Artun, modernist bakışın sanata olan yaklaşımını Klasik sanat tarihi anlatısının Batı-dışı sanata olan yaklaşımı ile açıklamaktadır. Sanat tarihini lineer algılayan Batı tarzı sanat tarihi, bilimsel üstünlüğü nedeniyle kendi konumunu otorite kabul etmektedir. Batı-dışı sanatı kendi bakışından tanımlamaya çalışır ve sonuç olarak ‘primitif sanat’ olarak tanımlar. Bu anlayış Afrika sanatı eserlerinin yıllarca sanat müzelerinde değil, etnografya müzelerinde sergilenmesine sebep olmuştur. Batı sanatıyla aynı tarihi paylaşabilecek kadar gelişmiş oldukları düşünülmemiş, kültürün bir yansıması olan zanaat üretimleri olarak algılanmışlardır. Afrika sanatının yavaş yavaş sanat müzelerine geçişi 1966 yılında başlamıştır. Artun’a göre bu müzelojik darbe, modernliğe özgü politikaların terkedildiğinin en erken belirtilerindendir (Artun, 2013:22).

Batılı olmayan halklardan veya tarih öncesi insanlardan ödünç alınan arkaik unsurların kullanımının temelinde yatan ana fikir, ütöpik amaçlı uygarlığın ötesine ulaşma durumudur. Medeniyet fikri kadar eski olan bu fikir, ilkel yaşamın üstünlüğü

esas alınarak Pastoral olarak bilinen Avrupa şiirine ve görsel sanatına daha önce etki eden Altın Çağ Miti ile yakından ilgilidir. Primitivist idealizmin Avrupa emperyalizmiyle yeni bir ivme kazanması, sanatçıların eleştirilerini yöneltmek için kullandıkları bir yöntem olan arkaik vizyonun yeniden güncellenmesini sağlamıştır (Hamilton, 1997: 557). Fotoğrafın icadıyla gerçekliğin temsiliyet sorunu ve farklı perspektiflerin olası varlığının ortaya çıkması, idealize edilmiş klasik biçimlerin terk edilmesinde etkili olmuştur. Avrupa kolonilerinden gelen etnik eserlerin, lineer perspektiften uzaklığı, basit hatları, hiyeroglif gibi sembolik işaretlerin varlığı, dekoratif desen kullanımından kaynaklanan ritim duygusu sanatçıların muhafazakar sanat anlayışına karşı alternatif bir anlatım biçimi geliştirmelerini sağlamıştır diyebiliriz (Goldwater, 1986:34).

Modernizm içerisinde burjuva ve burjuva değerlerine karşı tepkinin ifadesi olarak kullanılan primitif yaklaşım, 1905 yılında Paris'te Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain tarafından açılan bir sergiyle izleyiciyle buluşmuştur. Eleştirmen Louis Vaucelles tarafından 'Vahşiler' (Les Fauves) olarak adlandırılan Fovistler, İzlenimcilik içerisinde değerlendirilen ve benzer eğilimde olan birkaç sanatçının buluşarak sergiledikleri eserler olarak değerlendirilmektedir. (Görsel 21) Fovistlerin resim tekniklerinde kullandıkları sert fırça darbeleri, keskin renk kullanımı ve karakterize edilerek basitleştirilmiş soyutlamaları, renk ve doku kullanılarak farklı bir boyut yaratmayı amaçlarken, aynı zamanda Afrika ve Okyanusya sanatına ait primitif öğeleri de içinde barındırmaktaydı (Antmen, 2009:36).



Görsel 21: Henrt Mattise 1905 Moma Koleksiyonu, (MoMA, 2022)

Yine 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde bir araya gelen Ernst Ludwig Kircher, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bley, 20. yüzyılın ilk manifestosu olan sanat hareketi olan *Die Brücke* (Köprü) grubunu kurmuşlardır. Alman Dışavurumcuları içerisinde değerlendirilen Die Brücke sanatçıları, Batı sanatıyla Afrika ve Okyanusya sanatına ilgi duyup iki kültür arasında bir köprü kurarak geleceğin sanatını yaratmayı hedeflemişlerdir. Ahşap baskıların yoğunlukla kullanıldığı bu harekette, anti natüralist bir yaklaşımla tıpkı Fovistler gibi canlı renk kullanımları ön plandadır diyebiliriz (Antmen, 2009:37).

Batı modernitesinin sömürgeleştirilmiş toplumlar üzerindeki etkisini eleştirmek, sanatta primitif yaklaşımları güçlendirirken aynı zamanda kavramsal bir boyuta da taşınmasında etkili olmuştur. Sömürgecilik karşıtı sanatçıların eserlerinde karşımıza çıkan primitif unsurlar, Batı modernitesinin eleştirisine dayanmaktadır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kolonyal stereotipleri eleştirmek için bir yöntem olarak kullanılan primitif unsurlar, Négritude Hareketi özelinde sanatçıları etkilemiştir. 1930'larda Afrika diasporasının Fransız kolonileri ve bölgelerinde yaşayan entellektüelleri, yazarları ve politikacıları tarafından geliştirilen Négritude, Fransızca '*Nègre*' ve '*-itude*'

sözcüklerinden “karanlık” olarak çevrilecek durumu ifade etmektedir (Lafon, 2021). Siyahi bilinci yükseltmek ve geliştirmek için ortaya çıkan Négritude Hareketi, sömürgecilğe, ırkçılığa ve Avrupa merkezçiliğine karşı bir tavır olarak Afro-Fransız entelijansiyasının içerisinde giderek popüler hale gelmiştir. Paulette Nardal ve kız kardeşi Jane Nardal tarafından Amerika’da etkinliğini arttıran hareket, Harlem Rönesansı olarak adlandırılan dönemin de hazırlayıcı olmuştur diyebiliriz (Lafon, 2021). Marksist felsefeyle içiçe ilerleyen Négritude, Batı egemenliğinin reddi ve siyahi insanların dünya içinde var olmasını başarmayı amaçlarken diğer ülkelerin kültürlerinin eşit olduğu düşüncesini savunmaktaydı.

Sömürgecilik karşıtı bu hareketin etkileri sanatta da kendine yer bulmuş ve Kübalı sanatçı Wifredo Lam aracılığıyla Paris’te etkilerini göstermeye başlamıştır. The Jungle adlı çalışmasında, Küba’da şeker kamışı tarlalarında çalışan işçileri Afrika ve Pasifik Adalı maskeleri hatırlatan yüzleriyle tasvir etmiştir (Görsel 22). Şeker kamışı ticareti nedeniyle 16. yüzyıldan itibaren sömürgeleştirilen Küba, aynı zamanda Atlantik köle ticaretinin de önemli merkezlerinden biri konumundaydı. Bu nedenle Lam’ın ülkesinin dramını Paris’te kaldığı yıllar içerisinde etkilendiği kübist ve sürrealist öğelerle aktarması, primitif bilincin idealize edilmesinde önemli bir yere sahip olmuştur (Sims, 2002:25).



Görsel 22:. Wifredo Lam, The Jungle, 1943 (MoMA, 2022)

Avrupa merkezli evrenselciliği sorgulayan bir başka sanat hareketi de Neo Primitivizm olarak adlandırılan Rus avangard harekettir. Aleksandr Shevchenko'nun adlandırdığı hareket, Rus geleneksel sanatında etkili olan kaba olarak adlandırılan köylü sanatıyla Kübizm, Fovizm ve Ekspresyonizm gibi avangard oluşumları birleştirmiştir. Bilinçli olarak seçilen köylü ve ilkel temalar, arkaik bir vizyonla statükonun kibar ve rafine kültürüne karşı eleştirel bir tavır olarak kullanılmıştır. Mikhail Larionov ve Natalia Goncharova'nın etkili olduğu Neo Primitivizm köylü nakışları, ikon resimleri, rus gravür baskıları gibi Batı kültürünün rafine sanat anlayışından farklı olarak Rus kültürünün öğelerine atıfta bulunarak Rus sanatını canlandırmayı hedeflemiştir (Görsel 23) (Cramer ve Grant, Smarthistory:2016). Rus modernistlerinin Avrupa sanatıyla yakın ilişkisi, Rus kimliği ve sanatından kopmalarına engel olmamış, aksine Rus kültürüne katkıda bulunabilmek amacıyla benimsedikleri biçimsel yenilikleri, çalışmalarında sıklıkla kullanarak Rus tarzının gelişimine katkı sağlamışlardır.



Görsel 23: Mikhail Larionov, Spring, 1912 (Cramer ve Grant, 2016)

Batı geleneklerinin reddiyle ilgili en önemli hareket ise I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisiyle eş zamanlı ortaya çıkan Dada Hareketi olmuştur. Uygar olarak tanımlanan modernist dünyanın bir sonucu olan ve savaş koşullarında ortaya çıkan Dada hareketi, Batılı olmayan düşünce ve yaratım sistemleriyle yakından ilgilenmiştir. Bir çok avangard sanatçının farklı sanatsal üretim yöntemlerini denemesine imkan sağlayan bir anlayış geliştiren Dada, primitif yaklaşımı burjuva düşünce tarzından uzaklaşma ve daha ilkele ulaşma yöntemi olarak kullanmıştır. Afrika, Okyanusya, yerli ve çocuk sanatı gibi toplumsal yapıların dayattığı düşünce biçimlerine karşı olan her türlü ifade biçimini sanatsal araç olarak kullanan Dada hareketi, sanatçıların arkaik vizyonu kavramsal olarak üretebilmelerine imkan sağlamıştır. Sanatçıların ilkel görünen toplumlardan ilham alma ve onu kendi tarzlarına entegre etme yöntemleri aynı zamanda sezgisel olanın da keşfine neden oldu. Marcel Janco'nun insan anatomisini betimleyen soyutlanmış figürleri, geri dönüşümsel olarak kullandığı malzemelerden oluşturduğu maskelere dönüşmüştür (Görsel 24). Bu maskeler hem Dadaist sanatçılar hem de

Sürrealist sanatçılar tarafından ilham kaynağı olarak kullanılmıştır. Marcel Jango gibi Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Sophie Taeuber-Arp, Jean Arp, Igor Stravinsky, Franz Werfel, Han Coray, Guillaume Apollinaire, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Man Ray gibi yazarlar ve sanatçılar simüle edilen hayali bir Afrika'dan ilham alarak arkaik vizyonu bir yaratıcılık alanı olarak kullanmışlardır diyebiliriz (Nechvatal, 20218).



Görsel 24: Marcel Jango, Negro Song, 1916 (Digital Kunsthau, 2022)

Dada heykelleri, resimleri, kolajları ve fotoğraflarında sanatsal anlamda zengin bir alan sağlayan primitivizm, sınırları net olmayan bir sanat tavrını ortaya çıkartırken Batılı olmayan kültürel nesneleri kendine mal etme biçimlerini de ortaya çıkarmıştır (Görsel 25). Cinsiyet kimliğini ve bilinçaltını araştıran sürrealist sanatçılardan Claude Cahun'un cinsiyetsiz bir figüre dönüşme ritüeli de buna örnek olarak ele alınmalıdır. Döneminin önerdiği tüm öznel deneyimleri reddeden Cahun, sanatsal üretimlerinde

maske metaforunu kullanarak Jung'un persona arketipine gönderme yapmıştır. Cahun, yaratıcılığını Arkaik zamandaki insan gibi, travmalarından ve benliğine yüklenenlerden sıyrılmak dolayısıyla bir sağaltım yaşayabilmek için kullanmıştır diyebiliriz (artnet, 2022).



Görsel 25: Claude Cahun, Otoportre, 1928 (Artsy, 2022)

Sanatsal anlamda da arkaik vizyonun sanatsal yaratıcılık alanı II. Dünya Savaşı sonrasında gelen yıkım sonrasında farklı bir boyuta taşınmıştır. Sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıyla birlikte Amerika merkezli Soyut Dışavurumculuk (Abstract Expressionism) hareketi tarihsel avangardın misyonlarını geliştirerek devam ettirmiştir. Soyut Dışavurumculuk spontane, otomatik veya bilinçaltı gibi yaratım süreçlerini ön plana alırken, primitif vizyonun ritüelistik yapısından beslenmiştir. (Görsel 26) Anti figüratif bir yaklaşımla kendine özgü nihilist bir vizyona sahip olan Soyut Dışavurumculuk, aynı zamanda arkaik vizyonun da güncellenmesini sağladı. Amerikan yerlilerinin şaman öğelerinden yararlanarak “aksiyon resimleri” (action painting) adı verdiği çalışmalarıyla ön plana çıkan Jackson Pollock, bilinçdışına odaklanırken bir şifacı olarak sanatçının konumunu da tartışmaya açmıştır diyebiliriz (Stalker, 2019:8).



Görsel 26:Jackson Pollock,1950 fotoğraf Hans Namuth

Herman Bahr, Ekspresyonist sanatçı ile ilkel insan yaratıcılığını karşılaştırmıştır. Bu bağlamda Modern insanın kurtuluşunun ilkeller gibi korkularını dışavurumdan geçtiğinin altını çizmektedir. Bahr, burjuva yönetiminin insanları vahşilere çevirdiğini ve insanlığın geleceğinin şimdiki insanlıktan kurtarılması gerektiğini söyler. Bahr'a göre, ilkel insanın doğa karşısında korkuya kapılma durumunu, medeniyet karşısında ruhları yutulmaya çalışan insandan farksızdır. İlkel insan, doğa tehdidi karşısında büyük bir cesaretle dikilmiş, yırtıcı hayvanlara ve doğanın kudretine rağmen ruhuna olan inancını sürdürerek içinde büyüyen korkuya karşı, birtakım meydan okuma işaretleri ve büyülerle direnme gücü bulmuştur. Nahr'a göre, bizler uygarlık olarak yok olma noktasına gelmiş olsak bile istersek ilkel insan gibi korkunun ve baskının içimizdeki yabani duyguları kışkırtmasına kulak verebiliriz. İçimizde bu yok edilemeyecek olanı toplayıp büyü olarak kullanma biçimimiz Ekspresyonizm ile olacaktır. Bahr'a göre Ekspresyonizm içimizdeki o bilinmeyen gücün simgesidir (Bahr, 2011:144-145). Bu bağlamda soyut dışavurumcular, Bahr'ın bahsettiği Ekspresyonizm bağlamında, arkaik insan yaratıcılığının en yoğun yaşayan sanatçılardır diyebiliriz.

1960'ların en radikal sanat hareketi olan Fluxus, mevcut sanata ve kültüre karşı bir tepki olarak doğmuştur. Bir akım olarak nitelense de “*akış*” anlamına gelen Fluxus, 60'ların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenmiştir diyebiliriz. Fluxus, Almanya'dan çıkıp bir çok ülkeye yayılan sanatçıların katıldığı adeta bir akıştır. John Cage, Joseph Beuys, Daniel Spoerri, Nam Jun Paik gibi dünyanın farklı yerlerindeki sanatçıları birleştiren Fluxus, sanatta olduğu kadar hayatta da bir değişimin yollarını aramış, sanat ve hayatı iç içe algılamayı seçmiştir. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçı egosunu besleyen bir üretim biçimi olmasını eleştirmektedir. Müzik ve performans sanatının da dahil olduğu çok disiplinli Fluxus anlayışı, bitmiş yapıtı değil, süreçselliği, rastlantısallığı ve dışavurumu odağına almıştır. 60'lı yılların yıkıcı ruhu adeta Fluxus ile bir sağaltım süreci yaşamıştır (Antmen, 2009:205). Fluxus sanatçıları adeta şamanik bir arkaik vizyonu tercih etmişlerdir diyebiliriz. Yaralarını göstermekten korkmayan Fluxus sanatçılarının önde gelen isimlerinden Joseph Beuys, bir yandan kendi sağaltımını yaşarken, bir yandan da modernitenin güçlü bir postmodern eleştirisi olmuştur diyebiliriz.



Görsel.27:. Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni (bazikonularuzerine, 2022)

Beuys, 2. Dünya Savaşı sırasında telsiz operatörü olduğu uçağın düşmesinden sonra, vücudundaki yanıkların keçe ve yağ ile Tatarlar tarafından tedavi edildiğini iddia etmiştir. Keçe ve yağı birçok ritüelist performansında kullanan Beuys, büyük bir keçeye sarınıp, kafasında bir fötr şapka ve elinde bir bastonla bir çakalla üç gün geçirdiği bir performans gerçekleştirmiştir. Performans boyunca bir teypten kaydedilmiş

kaotik tribün sesleri Beuys'a eşlik etmiştir (Görsel 27) *'Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni'* adındaki bu performans için ülke topraklarına hiç ayak basmamıştır. Amerika'yı hiç görmemiştir. Yüzü kapalı bir şekilde uçaktan ambulansla alınıp, çakalla kalacağı kafese getirilmiştir (Antmen, 2009:207).

Travmalarından dolayı bir çeşit sağaltıma ihtiyaç duyan ve ritüelist performanslara başvuran bir diğer sanatçı da Ana Mendieta'dır. 1948'de Havana'da dünyaya gelen sanatçı, 12 yaşına geldiğinde bir kurtarma operasyonu ile Amerika Birleşik Devletleri'nin Küba'daki baskıcı rejim dolayısıyla ailelerinden kopardığı çocuklardan biridir. Doğduğu yere dönme arzusu ve yersiz yurtsuzluğunun izlerinin açıkça görüldüğü, doğada gerçekleştirdiği performanslarını *"Köklerimi geri almanın, Doğayla bütünleşmenin bir yolu..."* sözleriyle açıklamaktadır. Sanatçının özellikle *"silüetler"* serisindeki doğa-beden bağlamında bir bütünleşme yaşadığı ve doğada geçici izler bıraktığı performansları, bu bağlamda önemli deneyimleridir (Görsel 28). (artnet/anamendieta, 2022). Buradan çıkışla, ritüelist bir yaklaşımla bedeninin izlerini doğaya bırakması, beden maddi varlığını sorguladığı arkaik bir vizyonun sonucudur diyebiliriz.



Görsel 28: Ana Mendieta, İsimli, 1976 (Manifold, 2018)

2.3. Çağdaş Sanatçı ve Zamanlar-arasılık

Nicolas Bourriaud, sanatçının kültürler ve zamanlar-arası akışkan olması gerektiği konusunda Joseph Kosuth'un tezine başvurmuştur. Bu durumu Kosuth'un Praksis olarak Kuram: “*Antropolojiyi yöntem olarak benimsemiş Bir Sanata Uygun Rol*” adlı makalesinden çıkarımla açıklamaktadır: Kosuth, etnologların başkalarının kültürleriyle birlikte akabilmesi gibi, sanatçının da sanatını üretirken kültür içinde akışkan olması gerektiğini dile getirmektedir. Bourriaud, Kosuth'un tezini 20 yüzyılın bilimsel insan modeline yönelik bir eleştiriye dayandığının altını çizer; burada bilimsellik *gerçekliğe dışarıdan bakma olgusu* olarak görülmektedir. Oysa ki sanatçı gözlemlediği gerçekliğin göbeğinde durmalı, betimlediği dünyanın derinliklerine dalmalıdır (Bourriaud, 2019:29-30).

Kosuth'un belirttiği durum, çağdaş sanatçı öznesinin, Foucault'un özneye getirdiği eleştiriler bağlamında, iktidarın ve yaşadığı çağın dış uyaranlarının etki alanından çıkıp, arkaik vizyonla üretim deneyimlerine yönelmesidir diyebiliriz. Burada kastedilen bakış açısı, Kosuth'un dile getirdiği gibi zamanın getirdiği bilimsel inceleme yöntemlerindense, bir etnograf gibi ruhsal olarak akışkan olmak durumudur. Dolayısıyla eskiye ait deneyimleri bizzat yaşayabilmek, deneyimleyebilmek halidir. Sanatçı eskiye ait olanı taklit ederek değil, bilinçaltının derinliklerindeki temel arkaik dürtülere ve itkilere kulak vererek yaşadığı kendi özgün deneyimini yaşamayı tercih edebilir. Nicolas Bourriaud “*Sanatçılar kendi kabilelerinin ilkelleri ve vahşileridir.*” (Bourriaud, 2019:39) derken bunu kastetmektedir. İnsanın doğaya tahakkümünün had safhada olduğu Antroposen Çağı (İnsan Çağı) olarak tanımlanan günümüzde, birçok çağdaş sanatçının arkaik vizyonu benimsediğini görmekteyiz. Bu sanatçılar bazen kendi mitlerini üretirken, bazen rastlantısallığın ön planda olduğu, ritüelist, performatif deneyimler yaşamayı tercih etmişleridir.

2.4. Norman Daly ve Lihuros Uygarlığı

Amerikalı sanatçı Norman Dally, (1911-2008) Güzel Sanatlar eğitiminin lisans derecesini Carnegie Tech, University of Colorado, University of Paris ve Ohio State University’de almıştır. Institute of Fine Arts of New York University’de yüksek lisansını tamamladıktan sonra Oberlin ve Rutgers’de kısa bir süre ders vermiştir. Ardından Cornell University’de 1942’den 1999’a kadar resim ve tasarım alanında ders vermeye devam etmiştir. Ressam olarak 1940’lar ve 1950’lerde resimleri galerilerde yoğun talep görmeye başlamıştır (Daly, 2021). Daly, Güneybatı Amerika ve İspanyol yerli halkının görsel kültüründen derinden etkilenmiş, dolayısıyla bu durum çalışmalarına yansımıştır (Norman Daly). Daly’nin renk paleti incelendiğinde, çöl günbatımındaki kırmızı ve turuncuları ile kayaların ve kumların kahverengilerinin ağır bastığı gözlenmektedir. 1960’larda resimden sonra heykele dönüşü de gençliğinde tanıştığı, güneybatı Amerika yerlileri ve hispanik kültürün etkisiyle assemblajlar ve alçak mermer rölyefleri içeren primitif bir üretim pratiği olarak belirmeye başlamıştır (Cornell, 2022).



Görsel 29: Norman Daly, Erken Dönem Resimleri, (1940-1050), (Daly, Norman Daly, 2022)



Görsel 30: Norman Daly, Tanrılar Tal-Hax ve Shor-Noo'nun Steli, mermer ,1972 (civilizationofllhueros, 2022)

Öncelikle ressam olan Norman Daly'nin erken dönem resimleri pirimitif bir ifade ile karşılaşmaktayız. Adeta kendisinden binlerce yıl önceki uygarlıkların imge üretiminin izleri görülmektedir. Bu resimler Daly'nin hayali 'Llhuorus Uygarlığı' projesinin öncülü bir vizyonda üretilmiştir diyebiliriz. (Görsel 29)

Mermer alçak rölyeflerle birlikte iki boyuttan üç boyuta geçmeye başlayan Daly'nin üretim pratiği, zamanla gündelik kullanım nesnelerini dahil ettiği assemblajların da katıldığı çok katmanlı bir ifade biçimine dönüşmüştür. 1960'ların sonuna geldiğinde bütün bu üretimler, keşfedilmiş kadim bir uygarlığın hayali kurgusunda yerlerini almıştır. On yılların ürünü olan, Daly'nin 'Llhueros Uygarlığı' adını verdiği proje, anıtsal bir yaratım olarak arkeolojik sanatın ilk sunumu olarak günümüzde de seçkin yerini hala korumaktadır. İlk olarak 1972-74 yılları arasında ABD ve Almanya'da sergilenen çalışmanın merkezinde bulunan görsel unsurlar -çok sayıda ve çeşitlilikte yapıntı- şiir, müzik ve bilimsel araştırmalar ile bütünleşiyordu. Daly'nin eşsiz yaratımı, tek başına bir dünya olduğu gibi bizim dünyamızın da arzuları, takıntıları, düşüş ve dağılma potansiyeli için bir alegoridir (Görsel 30) (İKSV, 2019).

Daly'nin gündelik kullanım nesneleri ile yaptığı assemblajlar bir rastlantısallığın ürünüdür diyebiliriz. Arkaik insanın imge üretirken rastlantılara çok açık olduğunu biliyoruz. Daly tasarıdan çok deneysel bir yaklaşımla günümüz nesnelerini değerlendirirken rastlantısal bir yol izlemiştir. Dolayısıyla şimdiye ait nesnelerde yakaladığı arkaik izlerle parçalar arasında ilişkiler kurup ürettiği assemblajlar, hayali Lhueros Uygarlığı'nın kalıntılarına dönüşmüşlerdir diyebiliriz. (Görsel 31)



Görsel 31: Norman Daly, Lhueros Uygarlığı detay, 1972 (ArtReview, 2019)

Norman Daly'e kendisini Lhueros Uygarlığı'nı tasarlamaya götüren süreç sorulduğunda; lisans eğitiminden itibaren yaptığı resimlerle başlayan bu sürecin, sanat tarihi alanındaki yüksek lisans döneminin ardından sanatının biçimlenme döneminde devam ettiğini dile getirmektedir. Daly bütün bu süreçler boyunca, geleneksel Amerikan Kızılderili motif ve formlarındaki üslup sadelikleri, güçlü dokunsal etkileri ve barındırdıkları kültürel arka plan hissini kendi ürettiği formlarda da bir dizi deney sonucunda yakalamaya çalışmıştır. 10 yıl boyunca mermer, ahşap, metal ve buluntu nesnelerle assemblajlar yapmıştır. 1950-1951 yıllarında Cornell Üniversitesi'nde çalışırken izinli olduğu dönemlerde, Fransa ve İtalya'daki sanat müzelerinde toplam 5 ay boyunca dersler vermiştir. 1966 ve 1967 yazlarında NewYork Binghampton'daki Roberson Art Center'da müze danışmanı olarak metinler yazan Dally, arkeolojik bir

keşif olarak sunacağı antropolojik bir çalışma olarak kurgulanan Llhuros Uygarlığı'nı projelendirmeye başlamıştır. Öncesinde aldığı sanat tarihi ve müze eğitimi ekseninde yerleştirme, ışık, bariyerler, kısmi veya tam çerçeveleme, renk ve doku gibi faktörlerin bir müze kurulumunda canlılık merak oluşturmak için nasıl etkileri olacağını öngörmesinde etkileri olduğunu dile getirmektedir (Beauvais-Lyons-Leonardo, 1991).



Görsel 32: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, 1972 (Bienal İKSV, 2022)

Llhuros Uygarlığı Norman Daly tarafından, erken arkaik, arkaik, geç arkaik, orta dönem ve Llhuros'un düşüşü olmak üzere bütün dönemleri ile gözler önüne serilmiştir. Daly, hayali bir kültürü sunmak için multi-media tekniklerinden faydalandığı enstalasyonuna, bütün bu dönemlere ait edebiyat ve liturji'yi, ayinler ve törenleri, ritüelleri, fallik meşguliyetleri, sanatı, müziği, matematik ve bilimi hatta Llhuros terimler ve isimler sözlüğünü dahil etmiştir. Bunun yanı sıra sanat tarihi, arkeoloji, antropoloji gibi alanlarla uygarlık ile ilgili araştırmalar yapan hayali karakterler adına metinler üretmiştir (Daly, 2021).

Hayali medeniyetlere en çok edebiyat alanında rastlanmaktadır. Bu hayali dünyaların edebi biçimleri anıtsal fanteziden, hiciv veya belgesele kadar değişiklik gösterirken, bu dünyaların yazarları benzer ilgi alanlarına sahiptir. Sihirli bir şekilde sıradan hayatın saldırgan monoloğunu yeni bir varoluşun neşeli bir özgürleşme haline dönüştürebilme yeteneğine sahiptirler. Bu yazarlar şüpheciliğimize meydan okurken, bizi uyuşturan gerçeklikten bir kaçış sunmaktadırlar (Beauvais-Lyons-Leonardo, 1991). Doğrudan doğruya kurgu içinde yapay bir mit yaratma eylemiyle örtüşen bu durum “*mythopoesis*” kavramı olarak tanımlanmaktadır. ‘Mytopoeia’ kelimesi ilk olarak 1930’da en büyük mit yaratıcılarından biri olan ‘The Lord Of the Rings’ in yazarı JRR Tolkien tarafından kullanılmıştır. 1930’dan beri popüler olan bu kelime ‘mytho-poesis’ Yunan dilinde yapmak, yaratmak anlamına gelen “*poiein*” den gelmektedir. Mit yaratan ve sanat eserine dönüştüren sanatçılar, hikayeleri sanki yaşanmış gibi sunan mitolojiden farklı olarak, sembolik bir anlamla bizlere aktarırlar. Bu bağlamda mytopoik eserler efsanenin gerçek anlatımının artık kabul edilmez olduğu bir zamanda ortaya çıkmıştır. Bu eserler genellikle otoriter yapıya olan inancın azaldığı, kriz ve geçiş dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda mitin modern olarak yeniden canlanması, teknolojinin eski gelenekleri yok edecek bir tehdit unsuru olarak algılanmaya başladığı zamanlara denk gelmektedir. Mit, Picasso’dan sürrealistlere, Proust, Joyce, Kafka, ve Thomas Mann’dan Sartre’a yazarların hayal gücünü ateşlemiştir. Mit çağımızın bölücülüğüne ve tekdüzeliğine yabancılaşmış hisseden modern sanatçı için özellikle önemlidir (Slochower, 1970:39-40). Bu bağlamda, Norman Daly’nin Llhuros Uygarlığı projesi mytopoesis kavramı ekseninde kurgulanmış en değerli eserlerdendir diyebiliriz. Arkeolojik, antropolojik ve estetik açıdan adeta gerçek bir antik kültür olarak sunulan ve izleyiciyi sanatçıyla bazı insan deneyimlerinin ortak değerlendirmelerini paylaşmaya davet eden kurgu eser, ortaya çıktığı dönemin üretim ve sergileme yöntemlerini aşmıştır (Beauvais-Lyons-Leonardo, 1991). Daly’nin bu çalışma ile 20.yy. insanını kuşatan hayatın ve sanatın tüm labirentlerinde, kendi imaj ve yapı arayışını istikrarlı bir şekilde sürdürdüğü gözlenmektedir. Buradan çıkışla sanatsal üretim süreçleri boyunca, bir orta çağ resminde beklenmedik nüanslar bulabilmiş, zenci heykelindeki ritimleri analiz edebilmiş, ya da modern uzay formlarına ait kavramların karmaşık belirsiz yapılarını eşit otorite ile kullanabilmiştir (Dickson,1961).

Llhuros Medeniyeti Amerika ve Almanya’da 1972-1975 seneleri arasında birçok yerde sergilenmiş, eserden bir seçki 2004’te Cornell Üniversitesi Herbert F. Johnson Museum of Art’ta küçük ölçekli bir sergide sunulmuştur. 2017 ve 2018 yılında La Panacée, Montpellier’deki *Pluriverse* sergisinde yer almasının ardından 2019 yılında 16. İstanbul Bienali kapsamında Türkiye’de de sergilenmiştir (Daly, 2021).

Ünlü Llhuroscian sanat eleştirmeni Sir Hillard Cecil Smallpiece’e Llhuros’un sanatına ilişkin değerlendirmesinde; eleştirel ilgi alanları ve bilimsel araştırmalar için Llhuroscian sanatın hiçbir yenilikçi yön sunmadığını, dekoratif motiflerin sivilizasyonlarıyla karşılaştığını, desenlerin göstergebilimsel bir bakış açısıyla analiz edildiğinde muhtemelen anlam ifade edebilecek soyut süslemelerin bir dizilimi olarak tanımlanabileceğini dile getirmektedir. (Daly, The Civilization of Llhuros, 2022)



Görsel 33: Norman Daly, Uoyab Orta Dönem Tapınağı, Duvar resmi, 1972 (CivilizationsofIlhuros, 2022)



Görsel 34: Norman Daly, Llhuroscian Alfabesi Tablosu, 1972 (Civilizationsofllhuros, 2022)

Dualar, yazılı şarkılar, yazıtlar, günlük anlatıları gibi erken dönem edebiyatının varlığına rağmen, hayali Llhuros Uygarlığı resmi anlamda hiçbir tarih yazımı üretmemiştir. Ne kolektif kökenleri ne de kaderleri, Llhuroscian edebiyatının gövdesinde dianoetik bir dalgalanmaya neden olmuş gibi görünmemektedir. Hayat şartlarını tanrının takdiri olarak kabul etmeleri, duyarsız görünmelerine sebep olurken, dualarında dürtülerinin, budalalıklarının, çekingenliklerinin, zaaflarının, açmazlarının hassas bir şekilde farkında olan bir topluluk gibidirler. Bu dualar bazen ‘senberiens’ adı verilen deri kılıflara yer alırdı. Senberiens bazen bir muska gibi takılırken, bazen bir adağa takılmaktaydı. Bu duaların en eskilerinden biri Vanibo’daki kazılarda ortak tanrılara adanmış çift nişli bir adakta bulunmuştur (Görsel 35). (Daly, civilizationofllhuros/literature and liturgi, 2021)



Görsel 35: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı 2 Parçalı Ana Sayfa Tarabı Vanibu, 1972 (Civilizationsofllhuros, 2022)

“Seni istediğim gibi isteseydin, bir gül yaprağının altında ölmeme izin verirdin ve beni kulağının memesine gömerdin.” (CivilizationsofLlhuros, 2022)



Görsel 36: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, Nazal Flüt (CivilizationsofLlhuros, 2022)

Daly, Llhuros Uygarlığındaki müziğe olan yaklaşımını “Müzik cehaletiyle donanmıştım, bu yüzden müzik yaptım” şeklinde tanımlamıştır. (Daly, The Civilization of Llhuros Music, 2021) Müzik, Norman Daly’nin Llhuros Uygarlığı projesinin ayrılmaz bir bileşenidir. Her müzik ögesi Llhuros’u tanımlayan karmaşık görsel ve metinsel temalar ağıyla yakından örülmektedir. Norman Daly, müzik öğelerini synthesizerın mucidi Robert Moog’un yaratıcı alanı New York’a bağlı Trumansburg’ daki fabrikasında üretmiş ve kaydetmiştir. Sürecin temel katılımcıları vokalistler, çocuklar, elektronik müzik yaratıcıları ve ses mühendislerinden oluşmaktaydı. 70’lerin başından itibaren makaradan makaraya banttaki orijinal ses kayıtları, daha sonraki sergiler için 2014 ve 2020 yılları arasında kademeli olarak dijital formlara dönüştürülmüştür. Bazı kayıtlar esas olarak kaynak öğeleri içerirken, en son dönüşümler, 70’lerin başındaki ilk sergiler için bir araya getirilen gerçek müzik parçalarıdır. Büyük Llhuros enstelasyonunun iki bitişik galeride konumlanmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bunun sebebi, enstelasyonun birer ses kuşağını içeren iki alan için kurgulanmış olmasıdır. (Daly, The Civilization of Llhuros Music, 2021). Norman

Daly'nin Thomas Lehavitt'e verdiği ropörtajında müzik (ses kuşağı) ile ilgili şunları söylemiştir:

“Müzik hakkında hiçbir şey bilmediğim için çok zahmetliydi. Öncelikle bir tema yazdım ve aşırı duygusal bir şey istedim. Dokunaklı bir şey istiyordum ama bir cenaze ağıtı değil. Müziğin hızlı çalmasını ama yine de bir hüznün olmasını istedim. Gerçek yoğun bir nostalji istedim. Bu yüzden önce bir tema yazdım. Çok basit küçük bir melodi ve ardından Moog'un synthesizerı ile değişime uğradı ve böylece başlangıçta piyanoda çalınan müzikten farklı bir müzik elde edildi. Sonra bu temanın çeşitlemelerini yaptım ve bazı solistlere koro çalışmaları yaptırdım. Bir kısmını henüz altıncı sınıf öğrencisi olan bazı çocuklar söyledi.” (Daly, 2021)

Llhuroscian'ların günlük yaşamına ilişkin bilgilerin çoğu, Stockholm'deki İsveç Arkeoloji Bilim ve Araştırma Enstitüsü'nün parlak paleograf ve yöneticisi Nils Schilaneder'in yorulmak bilmeyen çabalarının ürünüdür. Llhuroscian'ların Nacirem Kültü'nün kabul törenlerini araştıran Schilaneder, aynı anda görsel şevk tarafından uyarılan ve ayinsel katılımı belirsiz hale getirilen duygusal bir ortamın çok az açıklaması olduğunu belirtmektedir (Daly, civilizationofllhuros, 2022).



Görsel 37: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, Kapta Dua Yağı Aplikatörü, (Civilizationsofllhuros, 2022)



Görsel 38: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı Stilt-Walkers (Dindar Çift)-Ahşap ve metal, (Civilizationsofllhuros, 2022)

Llhuroscianlar, yalnızca kendi kendine acı çekerek tanrıları yatıştırabileceğine inanan, muhtemelen silinmez bir suçluluk kompleksini özenle geliştiren köklü ritüelcilerdi. Bu durumda olağan çıkışı uzun yürüyüş ayininde bulan Llhuroscianlar, bu ayini tüm kültürleri boyunca farklı imgelerle tasvir etmeye devam etmiştir (Görsel:38). Ayakta yürüme ayininde hacı, düz olmayan ayaklar üzerinde bir tapınağa hareket eder ve pişmanlık ifadesi olarak başında bir kuş taşırdı. Pişmanlığın niteliğini belirleyen mazoşizmin yoğunluk dereceleri, ayakların dengesizliği ve yüksekliği ile kuşun boyutu ve dik duruşu ile ölçülüyordu. Uoyap tapınığında bu ayinle ilgili yürüyenlerin yükünün

betimlendiği, çağdaş yankıları olan bir metin bulunmuştur. Daly'e göre bu metin, günümüzde aile ve toplum hayatında yıkıcı rol oynamayı kendi kendine empoze eden, bazı yakın akraba ve arkadaşların davranışlarını aklımıza getirebilmektedir (Daly, The Civilization of Llhuros/stilt-walkers, 2022).

‘‘Kafanda kuş taşımak kolay değil. Hele o kocaman bir kuşken, Kocaman kanatlarıyla çırpınan. Kanatlarını çırparsa muhtemelen daha kolay olurdu. Ama o zaman kuş uçuyor olurdu, oysa ben kuşu taşıyorum. Ama belki kuş beni taşıyordur. Ah, ah pençeleri tören peruğuma hatta neredeyse kafamın içine saplanıyor. Kutsal ayaklıklar üzerinde olmasaydım daha kolay olurdu. Bu onu daha da zorlaştırıyor. Ama Akaslu'ya giden yolun rahat ve acısız olmasını beklemiyoruz. ‘’ (Daly, The Civilization of Llhuros/stilt-walkers, 2022)

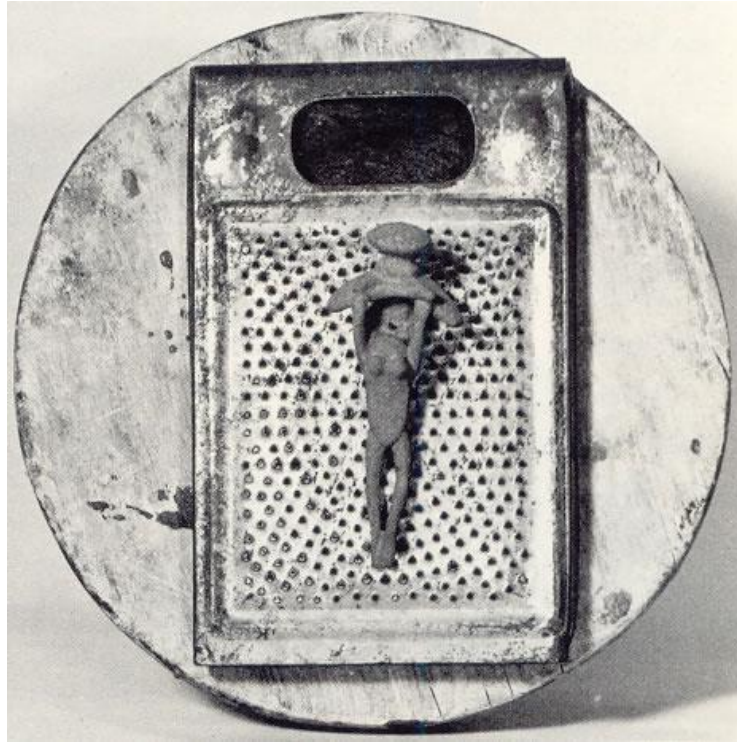


Görsel 39: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, Fallik İmgeler, Bir Duvar Resmi Parçası (Daly, The Civilization of Llhuros/phallic, 2022)

Cinsel yönelimli ayinlerle ilgili fallik semboller gibi algılanan birçok nesne orta dönemin ikinci yarısında gelişen bir şehir olan Draikum şehri kazılarında gün yüzüne çıkmıştır. Profesör Schilander'in kapsamlı kazıları sonucunda ortaya çıkan bu nesnelerin belki de doğurganlık, tarım ve avcılık amaçlı kullanıldıkları

düşünülmektedir. Sonrasında fallik ayinler için yapılmış olduğu düşünülen tapınaklarla karşılaşmıştır. Drakium'daki Pallos Tapınağı'nda bir rahibi betimleyen duvar resmi ve Troidos'taki Pallos Tapınağı'ndaki baş rahibi betimleyen erotik imajlarının yer aldığı duvar resimleri ile karşılaşılması sebebiyle bu tapınaklara örnek gösterilebilirler. Birkaç yüzyıl ara ile yapılmış olan bu iki tapınakta da deşifre edilen duvar dua tabletlerinin, iktidarsızlığı önlemek için yazılan aynı duaya ait metinler olduğu gözlemlenmiştir (Daly, The Civilization of Llhuros/phallic, 2022).

Lhuros Uygarlığı, matematik ve bilim alanında etkileyici başarılarla sahiptir. Ancak Daly'e göre, günümüzdeki ekolojik değişiklikler nedeniyle onların çalışma koşullarını talkit edebilmemiz ya da onların önemli bilgilerinden bugün fayda görebilmemiz mümkün olamamaktadır. Örneğin günümüz arkeomanyetik verileri, jeomanyetik alanın batıya doğru kaymasının Lhuroscian güneş saatinde kullanılan ilkelerin herhangi bir kullanımını geçersiz kıldığını göstermektedir (Daly, Civilization of Llhuros/mathematics-and-science, 2022).



Görsel 40: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, Güneş Saati, Ahşap ve Metal (Daly, Civilization of Llhuros/mathematics-and-science, 2022)

Llhuros Uygarlığı'nın çöküşü, bazı antropolojik çevrelerde hedonist olarak iyileştirmelere düşkün olmalarına ve saplantılı duyusal uyarım arayışlarına bağlanmıştır. Sanattamnaturalizm, gelişmiş karmaşık döküm teknikleri ve şaşırtıcı teknolojik bluşlar ile dikkat çelen düşüş dönemi uygarlık en sonunda etiğin mutlak çöküşüyle sona ermiştir. Bu durumun nihai düşüncelerin ve yaşama arzusunun tamamen parçalanmasının bir sonucu olarak, şaşırtıcı oranda bir kayıtsızlığın doğrudan ürünü olduğu düşünülmektedir. Daly'a göre Llhuroscian yaşamının dar spektrumunda kendimizin travmatik yansımalarıyla karşılaşabiliriz (Daly, 2022).



Görsel 41: Norman Daly, Llhuros Uygarlığı, Mücadelede Erkek figürler-Düşüş /Bronz /1967 (Daly, Civilization of Llhuros/the-decline, 2022)

2.5. Onur Fındık ve Performatif Yapı-Heykel

Onur Fındık, 1989 yılında Tokat'ın Niksar ilçesinde doğmuştur. Ancak neredeyse üniversiteye kadar bütün hayatını İstanbul Burgazada'da geçirmiştir. Ada'da doğayla iç içe bir çocukluk geçirmiştir. Burgazada'daki yaşantısı boyunca duvar ustası olan dedesi ve demir ustası babasının Onur Fındık'ın gelecekteki sanatsal üretim pratiğine katkıları olduğu düşünülebilir. İlerleyen yıllarda sanat alanında eğitim almak isteğiyle heykeltıraş Evren Erol'dan desen dersleri almıştır. Ardından Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı bölümünü kazanmış, 2013 yılında mezun olmuştur. Aynı bölümde ‘‘Pişmemiş Toprak Malzeme ile Form Üretimi ve Bir Uygulama’ adlı teziyle yüksek lisansını tamamlamıştır. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Sanatta Yeterlik programına devam etmektedir. Bunun yanı sıra Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak eğitim-öğretim ve akademik çalışmalarını sürdürmektedir. (Fındık, 2021).

Öğrencilik yıllarından itibaren sempozyum, çalıştay, ulusal ve uluslararası karma sergiler gibi organizasyonlarda yer almış, önemli trienal ve bienal etkinliklerine davet edilmiştir. 2017 yılından bu yana GNAP (Global Nomadic Art Project) üyesidir. (yatooi.com, yatooi.com) GNAP, 2014 yılında Kore'deki YATOO-I (Koreli Doğa Sanatçıları Derneği) ‘ya bağlı 20 uluslararası doğa sanatı küratörü ile birlikte başlatılmıştır. Dünyanın her yerinden sanatçıların dahil olduğu oluşum, göçebelik ekseninde geçiciliğin, sürecin ve deneyimin ön planda olduğu doğada gerçekleştiren performatif üretim pratiklerini içerir. Başlangıcından bu yana Hindistan, Güney Afrika, Fransa, Macaristan, Türkiye, Büyük Britanya, Meksika gibi ülkelerde gerçekleştiren projelerde bütün süreç ve sanatçıların doğadaki üretimleri video ve fotoğraflarla belgelenip sergilenir. (GNAP) YATOO-I 1981 yılında kurulmuştur GNAP'ın yanı sıra Geumgang Nature Art Biennial ve düzenlediği uluslararası konuk sanatçı programları ile doğa ekseninde üretimlerini gerçekleştirmeyi hedefleyen sanatçılara yeni olanaklar sağlamıştır. Bu sanatçılarından biri olan Onur Fındık, projelerinde maddi-biçim-düşünce-eylem birlikteliğini esas almış ve bu konuya odaklanmıştır. Son dönem çalışmalarında bu fikrin etkisiyle büyük ölçekli mimari kerpiç heykeller yapmıştır

(Görsel 40). Bu projelerde, Toprağı ilke dönüş olarak görmüş ve bu süreçte düşünce, eylem, kolektif birliğin altını çizmiştir. Bu çalışmalar, esasen insanın ilk etkilerini (estetik) içeren, psikolojinin bugün arkaik kalıntılar dediği yapının temsilleri gibi görünmektedir (yatooi.com, 2021).

Temel sanat eğitimini seramik üzerine olan Onur Fındık, çeşitli uluslararası projelerde ürettiği performatif kerpiç yapı- heykellerin yanı sıra seramiğin vazgeçemediği bir üretim pratiği olduğundan bahsetmektedir. Hayatını sürdürdüğü Uşak ilinde mozaik ve seramik alanında da üretimlerine devam etmektedir. Ancak onun için eski bir adalı olarak atölye duvarlarının dışına çıkmak, arazideki mevcut toprağa kolektif bir üretimle form kazandırabilmek de çok değerli bir deneyimdir. Bu bağlamda toprak yapının inşa sürecinin özünde, insanları bir arada toplama etkisi yadsınamaz. Onur Fındık için mimari yapı özeliği barındıran performatif heykeller, bu sürecin ve deneyimin temsildir. Bu heykellerin ana malzemesi seramik sanatındaki gibi topraktır. Ancak arazideki toprak, seramik yönteminden farklı olarak insan eliyle oluşturulmuş bir ısı kaynağıyla pişirilmez. Kerpiç tuğlalarla oluşturulan bu formları güneş pişirmektedir (Fındık, 2021). Bu durum Lévi-Strauss 'un soğuk toplumlar olarak nitelendirdiği arkaik insanların üretim biçimiyle örtüşmektedir diyebiliriz. Strauss; soğuk toplumların üretim prensibini mekanik makinelerle benzetir. Başlangıçta onlara verilen enerjiyle çalışmaya başlayıp, yapılarında bir sorun yoksa bir sürtünme ya da ısınma da meydana gelmeyeceğinden, sonsuza kadar doğanın döngüsünün içinde devam etme eğiliminde olacaklarından bahseder (Lévi-Strauss, 2018:66). Onur Fındık, ritüelist, dolayısıyla arkaik bir vizyonda ürettiği formlar aynı zamanda derin ekolojik temellere dayanmasını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Hiçbir teknolojik yardıma ve herhangi bir ustalığa ihtiyaç duyulmadan tamamen doğal yöntemler kullanılarak bir yapı (konut, tapınak, heykelsi yapılar vb.) inşa etme deneyimi, insanın doğaya en yakın olduğu durumu temsil etmektedir. Bunun yanında, toprak malzemenin pişirilmemesinden dolayı, bu tür yapıların yaşayan birer form oluşu etkilerini güçlendirmektedir.” (Fındık, 2017:125)

Bu bağlamda Onur Fındık, “Pişmemiş Toprak Malzeme ile Form Üretimi ve Bir Uygulama” adlı tezinde, kendisiyle beraber üretim sürecine dahil olan insanların bir

sanat veya ustalık eğitimi almış olmasalar bile tekniğe kolayca adapte olmalarını C. Gustav Jung'un arketip kuramıyla açıklamaktadır. Bu durum toprakla insan arasındaki bağın insanlığın ilk dönemlerine kadar uzanması ile ilişkilidir. Sonuç olarak İnsanın bilinçdışının derinliklerinden gelen kalıtsal olarak kazanılmış tasavvurların ötesinde algıların örgütlenmesi sonucu içgüdüsel bir eğilimle toprağa form kazandırma halidir. Dolayısıyla kuşların yuva yapmaları, ya da karıncaların örgütlenerek devasal yapılar yapması ile benzer bir deneyimdir (Fındık, 2017:87).



Görsel 42: Onur Fındık, kerpiç yapı-heykel yapım aşaması, 2014 (Fındık, 2017)

Onur Fındık ilk kerpiç heykellerini yüksek lisans sürecince 2014 yılında öğrencisi olduğu, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi bahçesindeki arazide yapmaya başlamıştır. Heykele olan ilgisi sebebiyle yüksek lisans döneminde heykel bölümünden dersler aldıktan sonra atölyenin dışına çıkıp arazideki toprak ile form arayışlarına girmiştir. Ürettiği ilk iş bariz arkaik mimari özellikler taşısa da sadece bir yapı değildir. Daha sonraki projelerinde olduğu gibi kolektif bir üretim pratiğiyle ilerleyen bu yapı-heykel 2m yüksekliğinde kerpiç tuğlalardan örülmüştür. Önünde bir su kanalı vardır ve bir yarık vasıtasıyla bu kanal yapının içine doğru ilerlerler (Fındık, Onur Fındık ve Üretim Pratiği, 2021). Bu yarık aynı zamanda dar bir kapı hissi yaratsa da içine bir insanın giremeyeceği darlıktadır. Yere kazılan kanal ile birlikte zemin de boyutlanıp formun güçlenmesine katkı sağlamış, formu bir heykel veya mabet gibi algılama eğilimimizi arttırmıştır. (Görsel 41).



Görsel 43: Onur Fındık, Adobe Bina Projesi, 2015 (yatooi.com, 2021)

Onur Fındık, heykel ve mimarinin tarihsel süreçlerine bakıldığında özellikle 20. yy 'da birbirinin alanına girdiğinden heykelsi mimari ya da mimari heykeller gibi tanımlamaları duyduğumuzu ancak, Gombrich'in bu konudaki ilkel insanın yaklaşımı eksenindeki tespitlerinden etkilendiğini dile getirir. İlkel insanın kendisini yağmurdan rüzgârdan koruyan kulübesinin duvarlarına çizdiği şekillerle, yaptığı heykellerin doğaüstü güçlere karşı korumasından dolayı ikisini de üretirken fetiş bir yaklaşımla ve minnet duygusuyla bir sağaltım yaşar. Bu durum kurgusal bir sanat düşüncesinin sonucu değildir. Bu üretim şekli hala dünyanın birçok yerinde devam etmektedir. Özellikle Afrika'da karşılaşılan toprak mimari yapılar yoğun estetik unsurlar barındırmaktadır. (Fındık,2017: 88) Buradan çıkışla Onur Fındık'ın üretim pratiği pirimitif yapı ve heykelin alanına giren ritüelist performatif bir tavidir.



Görsel 44: Onur Fındık, kerpiç yapı-heykel inşasından detay, 2015(Fındık, 2017)

Kendisiyle yapılan röportajda; ilk yaptığı yapı-heykelin bir süre sonra yıkıldığını gördüğünde arkaik bir yapının kalıntılarını görmüş gibi hissettiğinden ve sonrasında yıkılan işin geriye kalan parçalarıyla ikinci bir iş üretme yoluna girdiğinden bahseder. Okul hayatı boyunca aynı arazide bu döngüyü sürdüren Onur Fındık, yıkılma ve tekrar inşa edilme sürecinin doğadaki akışla bağdaşmasından dolayı önemsedğini dile getirirken, önemli olanın sonuç değil süreç olduğunun altını çizer (Fındık, 2021).



Görsel 45:Onur Fındık, yıkılmış kerpiç yapı-heykel detayı, 2014(Fındık, 2017)

Onur Fındık, üretim pratiğinin kendisi üzerindeki etkilerini şu sözleriyle dile getirmektedir:

Üretmenin, biyolojik bir canlı olarak insanı hem pratikte hem de düşünsel açıdan insandan daha fazlası yaptığını düşünüyorum. Diğer bir nokta, üretimin amacı ‘yabancılaşma’ da yatmaktadır. İnsan ilk kez belirli bir bilinçle çevresine baktığında hissettiği en güçlü duygu yabancılıktı. Bu nedenle doğa içinde, ikinci çevre olarak adlandırılan kültürü yarattı ve bunu her alanda üretimle gerçekleştirdi. Günümüzde ise, kitle kültürünün getirdiği yabancılık duygusu ilkinden çok farklı. Bu nedenle kendime yabancı kalmamak için üretiyorum. Heykellerim oldukları yerdeki ham toprağın kerpiç yapı mimarisi teknikleriyle kolektif bir üretim süreciyle meydana gelmektedir. Kerpiç bir yapı inşasının, herhangi bir özel mimari ustalığa ihtiyaç duyulmadan yapılabilmesi, aslında insanın doğada kendi barınağını üretebildiğini yansıtan içgüdüsel bir performanstır ve benim için bu üretim pratiğinin cazibesi de budur (Görsel 42). Herhangi bir soyut heykel tasarlamaktan ziyade ürettiğim bu maddi formların aynı zamanda manevi bir özelliğinin olmasını önemsiyorum. İşerimin gece fotoğraflanması, şimdiki zamana ait unsurların (etraftaki diğer yapıların, araçların, insanların) saf dışı kalmasıyla bizlerin üretim sürecinde gündelik hayatımızın dışına çıktığımız, eskiye ait hislere kapılma durumumuzun bir temsilidir diyebilirim (Görsel 19) (Fındık, 2021) .



Görsel 46: Onur Fındık Kerpiç Yapı-Heykel Gece Fotoğrafı :2015 (yatooi.com, 2021)



Görsel 47: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel, 2017 (yatooi.com, 2021)

2017 yılında okul arazisinde gerçekleştirilen çalışmada Göbeklitepe'deki onikili yapı sistemlerinin ve Afrika mimarisinin özellikleri izlenebilir. Ortadaki büyük bir form ve etrafında 12 adet küçük form bulunmaktadır. Bu çalışma, büyük formun yıkılan bir önceki heykelden arta kalan malzemeye yapıldığı, küçük yapıların her birinin bir kişi tarafından yapılmış olduğu kolektif bir çalışmanın ürünüdür (Görsel 45) (Fındık, 2021). Yaklaşık 4m. Yüksekliğindeki büyük formun İlk kerpiç tuğla sırası örüldükten sonra, duvar desteği ve sarmal etkiyi sağlayacak olan kamışlar yerleştirilmeye başlamıştır. Her sırada dönerek yukarı doğru ilerleyen sarmal sazlık kamışları, duvar ağırlığını yatay olarak dağıtarak konstrüksiyon vazifesi görmektedir. Bu örme işlemi tamamlandıktan sonra dış yüzey çamur ile sıvanmış, dışarı çıkan kamışların dip kısımlarına çamurla yükseltile yapılarak ilkel bir form oluşturulmuştur. (Görsel 48-49)



Görsel 48: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Yapım Aşaması:2017 (yatooi.com, 2021)



Görsel 49: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Yapım Aşaması:2017 (yatooi.com, 2021)



Görsel 50: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Yapım Aşaması:2017 (yatooi.com, 2021)

2017 yılında okul arazisinde gerçekleştirdiği projede, tasarım, formların çevre ile uyumu, kolektif çalışma ve izleyicilerin deneyimleri açısından bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Üretilen projenin, karmaşık kent dokusu içinde toprak malzemenin verdiği doğal görünüm ile kendine ait bir ortam ve atmosfer yarattığı düşünülmektedir. Çalışmanın etkisini daha iyi anlayabilmek için, yine ayrı bir ekip çalışmasını gerektiren fotoğraf çekimleri özverili bir şekilde yürütülmeye çalışılmış ve bunun sonucunda mekânın havadan ve gece fotoğrafları kayıt altına alınmıştır (Görsel:51-52) (Fındık, 2017:121).



Görsel 51: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Drone Çekimi:2017 (yatooi.com, 2021)



Görsel 51: Onur Fındık, Kerpiç Yapı-Heykel Gece Fotoğrafı, 2017, (yatooi.com, 2021)

Onur Fındık, ürettiği yapı-heykeller için aslında en doğru yerin şimdiki zamanın izlerinden ve yapılarından uzak olan, doğanın içi olduğunun altını çizmektedir. Şehir hayatının akışı içerisinde boş arazilerde üretmenin hissettirdiği zamanlar-arası gelgitlerin çok olumsuz bir deneyim olmamasıyla birlikte, örneğin bir ormanda gerçekleştirilen çalışma sürecinin ayrı bir hazzı olduğuna değinmektedir. Sonuç olarak, şehrin içinde üretilen yapı-heykel şimdi ve geçmiş arasındaki bir kontrastta konumlanmaktayken, bu formlar için bu kontrast ancak gece ortadan kalkmaktadır. Bu nedenle bu yapı-heykelleri mutlaka gece fotoğraflama ihtiyacı duyduğunu belirtmektedir. (Görsel 51) 2018 yılında Güney Kore Gongju’da bir ormanda gerçekleştirdiği proje bu bağlamda içine sinen bir deneyimin sonucu olmuştur (Görsel 52-53) (Fındık, 2021).



Görsel 52: Ormandaki Barınak, Geumgang Nature Art Bienale, Güney Kore Onur Fındık, 2018
(yatooi.com, 2021)



Görsel 53: Ormanda Barınak, Geumgang Nature Art Bienale, Güney Kore Onur Fındık:2018
(yatooi.com, 2021)

Onur Fındık, GNAP sanatçısı olarak 2018 Geumgang Nature Art Biennale' de Güney Kore Gongju'da gerçekleştirdiği, 'Ormanda Barınak' (Shelter in the Forest,) adlı çalışmanın sürecinin önceki üretim pratiğinden farklı geliştiğinden

bahsetmektedir. İlk kez doğanın içinde ormanda gerçekleştirdiği çalışmada bienalin süresi nedeniyle, kerpiç tuğlaların işçiler tarafından önceden hazır edilmesi gerekmiştir. İnşa sürecini ise tek başına devam ettiren Onur Fındık, bu yoğun çalışma süreci boyunca ormanda derin bir soyutlanma ve sağaltım etkisi hissetmenin de kendisi için önemli bir deneyim olduğunu dile getirmektedir (Fındık, 2021). Bu form, diğer çalışmalarla yapı ve heykel özellikleri bakımından kıyaslandığında, kerpiç tekniği, bambu konstrüksiyonlar ve zeminin kullanımı açısından benzer özellikler taşırken, önündeki açıklığın bir insanın içine girebileceği genişlikte olmasından dolayı heykelden çok yapıya daha yakındır (Görsel 53).



Görsel 54:. Earthen Shelter ‘Dwelling’, Art Ichol International Artist Residence, India/Mihar:2020

(yatooi.com, 2021)

2020 yılında Hindistan'ın Miahir kırsalında, 'Art Ichol International Artist Residence' programı kapsamında gerçekleştirilen, çalışma yerel halkın yaşadığı yapıların üretim özelliklerini taşımaktadır. Çok sıcak olan bu bölgede halk evlerini imece usulü kalıpla ürettiği ve sonrasında ateşte pişirdiği tuğlalarla inşa etmektedir. Genellikle erkekler tarafından ağaç dallarından konstrüksüyonlarla birlikte örülen tuğlalardan oluşan yapıların duvarları kadınlar tarafından her yıl kerpiçe sıvanmaktadır.(Görsel 54-55-56-57) Onur Fındık gittiği bölgenin halkına ait bu ilkel pratiği deneyimlemenin kolektif çalışma süreci boyunca iletişimlerine yansıdığından ve bunun sonucunda bölgedeki yaşantıya dahil olmanın çok değerli bir deneyim olduğundan söz etmektedir. (Fındık, 2021)



Görsel 55: Earthen Shelter 'Dwelling', Art Ichol International Artist Residence,İndia/Mihar:2020

(yatooi.com, 2021)



Görsel 56: Earthen Shelter 'Dwelling', Art Ichol International Artist Residence,İndia/Mihar:2020

(yatooi.com,2021)

Onur Fındık'ın Hindistan'da ürettiği bu form, önündeki içine girilebilir dar bir açıklık içermesinin yanı sıra bazı tuğlaların eksik döşenmesiyle içeriye ışık alan küçük pencerelerin de etkisiyle heykelsi bir mabedi andırmaktadır.(Görsel:10)



Görsel 57: Earthen Shelter ‘Dwelling’, Art Ichol International Artist Residence,İndia/Mihar:2020

(yatooi.com, 2021)

2.6. Rachel Garrard ve Ritüelist Performans

Rachel Garrard,1984 yılında İngiltere’nin Devon şehrinde doğmuştur. Ancak yaşamını New York ve Meksika arasında sürdürmektedir. Central Saint Martins’de yüksek lisans eğitimini tamamladıktan sonra Circuition (2009) ve Seven Transmutations (2010) gibi performansa dayalı projeler yapmıştır. Ardından konuk sanatçı programları kapsamında birçok proje üretmiştir (Garrard, Rachel Garrard, tarih yok). Ritüelist bir üretim pratiğini benimseyen Garrard, sanatsal yaklaşımı şu şekilde tanımlamaktadır;

“Bir gerçeği doğanın özünü, yaşamın saklı özünü arıyorum. Ama her zaman onu arasak da tüm doğanın bizden saklı kalmasını anıyorum. Sanatın anlayabileceği kadar bir bütünlük göstermeye çalıştığına inanıyorum.” (artpresence, 2021) Garrard, sanatını bilimsel araştırma ile ezoterik uygulama arasında sınırda bir yolculuk olarak da tanımlamaktadır. İçsel olanla kozmik ve evrensel olanı yakından ilişkilendiren sembolik bir dil geliştirmiştir. Çok disiplinli bir üretim pratiği olan Garrard, resimlerini kuvars, kül, kaya tozu pigmenti gibi kişisel olarak doğada toplayıp elle öğüttükten sonra ince katmanlama işlemleriyle ham ketene uygulamaktadır. Dolayısıyla Garrard’ın resim yaparken kullandığı bütün materyaller doğaldır. Bu resimler süpersimetri gibi kuantum fiziğindeki önermelerin kişisel tasavvurları ya da yorumlarını içeren sembolik kompozisyonlardır. Bu kompozisyonlar sanatçının meditasyonlar sonucunda özümlediği deneyimlerinin sonucunda şekillenmektedir. Mekâna özgü geçici yerleştirmeleri doğal fenomenlerle ilişki içinde örülmüş formlardır. Garrard’a göre bu çalışmaların yapıları formun istikrarsızlığı değişimin kaçınılmazlığını yansıtmaktadır (Garrard, tarih yok).

Garrard’ın çalışmalarını incelediğimizde, genellikle işlerinde kullandığı malzeme ve yöntemi içselleştirerek belirlediği ve kendisine bir ritüel kurarak süreci yaşadığı aşıkardır. Garrard multi-disipliner bir sanatçıdır. Birçok yöntemle üretir. Her çalışması yaşantısında önemli bir deneyim olmuştur. Resim pratiği performatif bir temele dayanır, Bazen bedeninin izlerini alarak, bazen uzun yürüyüşlerle doğada topladığı pigmentlerle, bazen ateşle yakarak isten ve kömürden faydalanarak üretir (Görsel 23). Heykel ve video alanında da üretimleri vardır. Bu işlerinin de temel pratiği yine performatiftir. Yaptığı heykeller bazen bir performansın sonucuyken, bazen kendi bedeniyle bütünleşen, kendi bedenini entegre ederek gerçekleştirdiği performansların parçası olmuştur.

2016 yılında gerçekleştirdiği, ‘İçindeki Dünyalar’ (Worlds Within) adlı çalışması, Meksika Yucatan’da kaldığı süre boyunca yapılmış yedi resimden oluşmaktadır. Etrafını saran doğal malzemelerden ve renklerden ilham aldığı bir keşif yolculuğunun ürünü olan bu çalışmanın ana malzemesini yaşadığı çevredeki meyveler, bitkiler, algler oluşturmaktadır. Doğada topladığı bu materyallerden elde ettiği boyaları

pamuklu bir kumaşa dikdörtgen katmanlar halinde boyamıştır. Renkler katmanlar ve derinlik arttıkça adeta bir tünel oluşmuştur. Garrard, bölgede yürüyüşleri esnasında doğanın ona sunduğu her renk için heyecan duyduğundan, sonrasında bu renklerle bedeninin fiziksel ve ruhsal boyutlarının birleştiği, içsel olanla maddesel olanın sınırındaki titreşime odaklanarak geometrik formlar olarak hissedip resmettiğini dile getirmiştir (Görsel 58-59) (Garrard, 2014). Garrard'ın çalışmasıyla ilgili düşüncelerini şu sözleriyle açıklamaktadır:

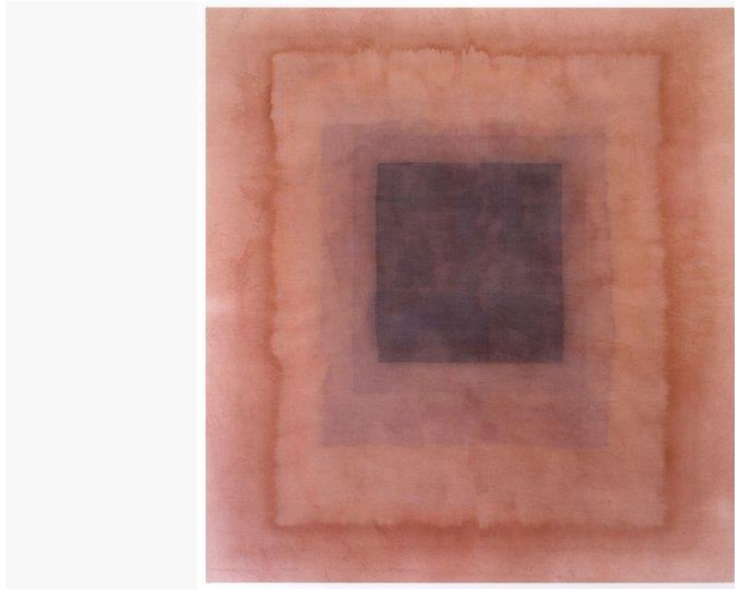
“Bu resim serisiyle, doğal malzemelerle olan ilişkim içsel bir yolculuk ve süreçle şekilleniyor: resimler, izleyiciyi maddiliğin doğanın içsel niteliklerine bıraktığı sınır çizgisine taşımayı amaçlıyor. Madde frekansa ve titreşime indirgenir ve her kompozisyon, eserin başlığına yansıyan farklı bir ton frekansına açılan bir tünel veya kapı olur. Her eser, izleyicilerin bedenlerin iç ve dış mekânlarını birleştirmesini sağlayan bir ton frekansıyla yankılanıyor. Bedenlerin fiziksel ve psikolojik boyutu arasındaki doğrudan bağlantıyı vurgulayan saf geometrik soyut resimler, duyuşal keşiflere dönüşmeyi amaçlıyor.” (Garrard, 2014)



Görsel 58: Rachel Garrard, İçindeki Dünyalar serisinin hazırlık aşaması, 2016 (Rachel Garrard, 2016)



Görsel 59: Rachel Garrard, İçindeki Dünyalar serisinden, 2016 (Rachel Garrard, 2016)



Görsel 60: Rachel Garrard, İçindeki Dünyalar – Pamuk üzerine avokado çekirdeği alkanet ve böğürtlen 48x 44 inç 2016 (Rachel Garrard, 2016)



Görsel 61: Rachel Garrard, İçindeki Dünyalar – Pamuk üzerine zerdeçal, papatya ve yeşil iğde 49x44 inç 2016 (Rachel Garrard, 2016)

Garrard'ın 'Tekrarlayan İzler' (Repeating Traces) performansı, küratör Lalita Salender ile arasındaki işbirliğinin ve araştırmanın ürünüdür. Bu performans Sierra Nevada de Santa Marta'daki ikametleri sırasında, bölgede yaşayan kıızılderili halkı Kogi'lerden ilham alınarak tasarlanmıştır. Kogi halkının gelenekleri, doğanın dengesini korumak üzerine kurulmuştur. Tekrarlayan izler, Garrard'ın Sierra'nın topografik bölgelerinin içinden geçerek doğanın döngüleri ile kişisel bir yakınlığı vurgulamaya çalıştığı bir yöntem olarak tanımlanabilir.



Görsel 62: Rachel Garrard ve Kogi Halkı, Tekrarlayan İzler 2016 (Rachel Garrard, 2016)

Kogi halkı Sierra Nevada de Santa Marta bölgesini dünyanın kalbi olarak tanımlamaktadır. Sierra'nın arazisi çöller, kumsallar, dağlar, tropik güneş ve kutup karı ile dünyanın iklimlerinin bir mikro kosmosunu kapsamaktadır. Tüm Kogi felsefesinde olduğu gibi Sierra'nın topografik özellikleri, ayrıntılı kodlar ve çok katmanlı anlamların depolanmasından oluşmaktadır. Sierra kosmosun katmanlı yapısı ile aynı değilsede dünyanın bir mikro kosmosu olarak görülebildiği gibi sembolik olarak aynı anda insan vücudunu dokuma tezgahını ve benzer olduğu düşünülen dünya yüzeyini çaprazlayan patikaların ve kanalların belirli açılarını ve yönlerini temsil edecek şekilde uzanmaktadır. Tezgah Kogi kozmonolojisinin merkezinde yer alır ve dağ masifinin tabanındaki dört ana şehir tarafından haritalanmaktadır. Kuzeybatıda Santa Marta kuzeydoğuda Riohacha, güneybatıda Fundacion ve güneydoğuda Valledupar, tezgahın ortasındaki hac ise denizin seviyesinden yaklaşık 6000 m. yükseklikteki karla kaplı dağlardır. Önemli tören merkezlerinden oluşan bir ağ dokuma tezgahı çevresinde kesin konumlara sahiptir, herbir merkez diğeri ile bağlantılıdır; dokuma tezgahının ızgarası bu ilişkilerin izini sürmeye hizmet ederken karmaşık bir denge sisteminin farkındalığına işaret etmektedir. Kogi'ye göre dokuma ahlaki bir faliyettir. Dolayısıyla bir insan bir parça kumaş dokuyarak aslında hayatını dokuyor demektir. Garrad ve Salander Kolombiya'daki ikameti sırasında Sierra Nevada sıradağlarının zirveleri ve vadileri boyunca dikey ve yatay olarak seyahat ettiler. Kogi dili konuşan bir antropolog ve Kogi halkından üç kişi ile birlikte bölgenin kutsal topraklarını, yollarını ve düzlemlerini geçtiler. Kogi aileleri çeşitli yüksekliklerde farklı kulübelere sahiptir ve her ev arasında sık sık ziyaret ederek dokuma tezgahı olarak düşünülen dağ manzarasında yollarını örerler. Gezinmeleri aynı zamanda, yaşamın dokusunu dokumaktadır (Garrard, 2022).

Garrad, Sierra Nevada'nın sembolik bağlamında kutsal mekanların ve mekanların bir haritasını çizmiş, sonrasında haritalandırdığı bütün bu noktaları altın iplerle birbirine bağladığı bir yolculuğu başlatmıştır. Karmaşık bir ağ oluşana kadar sürekli olarak haritada yolunu örmeye devam etmiştir. Bu noktada sanatçı ara vermeden parçayı biçime dönüştürmeyi hedeflemiştir. Kogi, görünmez altın iplerle temsil edilen tüm canlılar arasındaki bağlantıları tanımlamaktadır. Garrad bu geçici yerleştirmeyi

yaratırken ve yok ederken bu ara bağlantıyı sembolik olarak onurlandırmak için altın iplik kullanmayı tercih etmiştir.



Görsel 63: Rachel Garrard, Tekrarlanan İzler, 2016 (Garrard, Rachel Garrard, 2022)

Sanatçı Kolombiya'daki istikameti esnasında küratör Lalita Salander, üç Kogi antropoloğu ile birlikte Sierra Nevada sıradağlarının zirveleri ve vadileri boyunca dikey ve yatay olarak seyahat etmiştir. Kogi aileleri çeşitli yüksekliklerde farklı kulüberde yaşamaktadır. Bu engebeli arazide sık sık birbirlerini ziyaret ederlerken sanki kutsal bir ağ örülür. Gezinmeleri aynı zamanda yaşamın dokusunu dokurken, dünyayı gece gündüz kat eden, yaratılış ve yenilenmenin doğal ritmini yansıtan güneşin yolunu da yansıtır (Garrard, 2022). Garrard'ın bu çalışması Borges'in 'harita'sını akla getirmektedir (Görsel 63-64).



Görsel 64: Rachel Garrard, Tekrarlanan İzler, 2016, (Garrard, Rachel Garrard, 2022)

İnvocations (Çağrılar), yüzeyine kendi kodlanmış hiyeroglif şiirlerimin yazılı olduğu bir dizi seramik heykeldir. Antik Yunan ve Mısır gemilerini anımsatan semboller ayı anda hem tanıdık hem yabancı görünüyor. Birkaç yıl önce sembolik alfabelerini oluşturmanın yanı sıra şiir dizisini de yazmıştım. Şiirlerin bir çevirisi eserlerle birlikte sunulmaz. Çünkü metnin deşifre edilmesine niyet edilmemiştir. Sadece aktarılanın özünün kalması istenmiştir. El yapımı heykeller terra sigillata ve geleneksel doğal sırlama teknikleri ile sırlanır ve sgraffito tekniği ile işlenir (Görsel 65) (Garrard, tarih yok).



Görsel 65: Rachel Garrard, *Invocations* (Çağrılar), 2019, (Garrard, 2022)

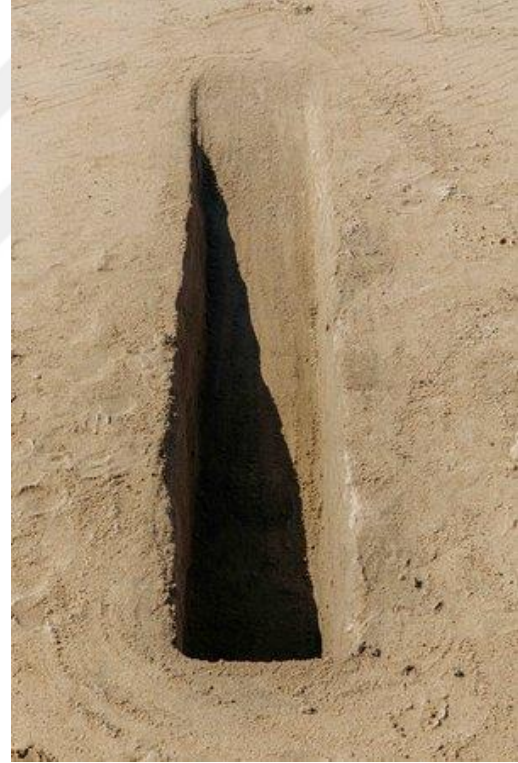
Sanat yoluyla neyin iletilebileceğiyle ilgileniyorum. Sözcükleri, yazıyı ve şiiri her zaman sevmişimdir. Ancak sanatı, dilin ötesine geçebilen mantıksal kavrayışın biraz ötesinde bir şeye erişebilen bir dil olarak görüyorum. Zekanın sezgisel kısmını kullanarak bir görüntüden bilgi ve kavramları özümseyebileceğimize inanıyorum. Eski mısırlılar için hiyeroglifler, yalnızca birşeyi tarif etmekle kalmayıp, aynı zamanda da tanımladıkları şeyin özünü de içeren sembolik biçimlerdi (Garrard, 2022).



Görsel 65: Rachel Garrard, Metamorphosis of the First Form, 2021, (Garrard, 2022)

Metamorphosis of the First Form (İlk Formun Metamorfozu) kum, çizim, oyma, höyükler ve çöküntüler ile birlikte bulunan nesnelerin koleksiyonları yoluyla her biri bir diğeri ile ilişki içinde maddenin daha yüksek boyutu uzay yolunu referans alan bu formüller dizisi oluşturarak şekillendirilir. Fiziksel olanı geçici olanla birleştiren her kurulum uzun süre dayanacak şekilde tasarlanmamıştır. Suyla gevşek bir şekilde bağlanmış bir ortam olarak kum, kullanıldığında yapılarda kaçınılmaz olarak ayrışma meydana gelmektedir. Doğa zaman ve şans benim iş birlikçilerimdendir. Bu ortamın benzersiz bir şekilde evrenin akışkan dönüştürücü doğasını resmetmeme izin verdiğine inandım (Görsel 65) (Garrard, tarih yok).

“Heykel kozmik güçleri temsil etmenin ve geçmiş ile geleceği birlikte dokumanın mikrokozmos bir yolu olarak görülebilir. Diyagramlar hem sezgiseldir, hem de belirli ilkeleri takip eder. Süreksizlik, yaşayan her şeyin bir parçasıdır, her organizmada bulunan hakikattir. Kalıcı bir düşüncüyü bozulabilir malzemeye dönüştürmek dışında, yaşamın bu doğuştan gelen yenilgisini nasıl tarif edebilirim? ” (Garrard, tarih yok)



Görsel 66: Rachel Garrard, Collective Memories, 2021, (Garrard, 2022)

Devam eden Collective Memories (Kolektif Anılar) enstelasyonları için kum, çizgi, oyma höyükler ve çöküntülerin yanı sıra her biri diğeriyle belirli bir ilişki içinde bulunan buluntu nesne koleksiyonları yoluyla oyuşarak maddenin daha yüksek boyutlu uzayına gönderme yapan bir formüller dizisi oluşturur. Fiziksel olanla geçici olanı birleştiren her kurulum uzun süre dayanacak şekilde tasarlanmamıştır. Suyla gevşek

şekilde bağlanmış bir ortam olarak kum kullanıldığında, yapılarda kaçınılmaz olarak ayrışma meydana gelir. Doğa, zaman ve şans benim işbirlikçilerimdir. Bu ortamın benzersiz bir şekilde evrenin akışkan ve dönüştürücü doğasını resmetmeye izin verdiğine inandım (Görsel 67) (Garrard, tarih yok).



Görsel 67: Rachel Garrard, *Collective Memories*, 2021, (Garrard, 2022)

Diyagramlar hem sezgiseldir, hem de belirli ilkeleri takip eder. Süreksizlik, yaşayan herşeyin bir parçasıdır, her organizmada bulunan hakikattir. Kalıcı bir düşünceyi bozulabilir bir malzemeye dönüştürerek yaşamın bu doğuştan gelen yanılığını nasıl tarif edebilirim (Garrard, tarih yok)?



Görsel 68: Rachel Garrard, Collective Memories, “Depression” 2021, (Garrard, 2022)



Görsel 69. Rachel Garrard, *Sembohc Object*, 2021, buluntu ağaçlar, (Garrard, 2022)



3. BÖLÜM
PERFORMATİF RESİM PROJESİ “GÜNCE”

3.1.Projenin Arka Planı

Günce adlı proje, 2017 yılından bu yana devam eden üretim pratiğimin son ürünü olarak ‘Çağdaş Sanatta Sanatçı Öznesi ve Arkaik Vizyon’ adlı yüksek lisans tezimin projesi olarak gerçekleştirilmiştir.

Jean Baudrillard, öznenin giderek gerçekliğini kaybettiğinden bahsetmektedir. Baudrillard’ a göre anestezi altında bir insan gibi şüursuzlarsan ve hissizleşen günümüz insanı, aslında ‘*gerçek biricik bir an*’ ın peşinde koşmaktadır Foucault’un deyiimiyle bizlere sunulan öznel deneyimler ve güven arayışı sebebiyle bazen şüursuzca birçok deneyim yaşamamıza rağmen, bir kaybolma hissiyle birlikte tam olarak istediğimiz şeyi yapmıyor olduğumuz düşüncesine kapılabiliriz. Arkaik insandan beri toplumsal bir varlık olan insan, öznesini kurarken yaşadığı toplumun bir parçası olmak, kabul edilmek ve anlaşılma istediğiyle varlığını sürdürmektedir. Sahip olduğu statüler bağlamında kendisinden beklenen deneyimleri gerçekleştiren insan, kendi biliçdışına ve iç dinamiklerine odaklandığında bazen bir uyumsuzluk durumu ile karşılaşabilir. Tam olarak bu durumda ortaya çıkan duygulanım ‘*yabancılık*’ tır. Bu yabancılaşma hali sonucunda, kişi anlaşılamadığı toplumsal yapıya uyumlanamayacağı için kendini soyutlama durumuna girebilir.

Günce, yabancılık duygusuyla donatılmış bir kadının, dışarıdan hiçbir şey olmuyormuş gibi görünün gündelik hayatının bir gününe odaklandığım bir çalışmadır. Bu çalışmada da konumlanan ‘*dülger balığı*’ 2017 yılından beri, yabancılık duygusunun imge sözlüğümdeki karşılığıdır. Bunun sebebi yabancılık duygusu ekseninde eskizler aldığım bir dönemde, Sait Faik’in ‘*Dülger Balığı’nın Ölümü*’ adlı öyküsündeki imgeler arasında derin bir yakınlık kurmamdan kaynaklanmaktadır. Sait Faik’in ölmeden önce son dönem yazdığı bu öykü, gerçeküstü mitik bir dile sahiptir.

Sait Faik bu öyküde dülger balığını, denizcilerin korkulu rüyası olan, avlanmalarına izin vermeyen, güçlü ve asi bir balık olarak betimlemektedir. Sait Faik öyküsünde, İsa’nın dülger balıklarıyla dolu bir denizde balıkların en büyüğünü elleriyle sudan çıkarıp, iki elinin baş parmaklarıyla gövdesine bastırıp ehlileştirdiği bir efsaneye

de yer verir. Dülger balığının gövdesindeki büyük yuvarlak iz bu sebeptendir. Sonrasında bir gün akasya ağacına asılmış can çekişen bir dülger balığı gördüğünü dile getirirken, balığın çok yavaş ve uzun ölümünü betimler. Sait Faik’e göre, dülger balığının ölüm hali çok uzun sürmektedir ve neredeyse sudan sonra havada olmaya alışacak gibi görünmektedir. Atmosfere alıştığında görünüşü dehşetli ama korkak bakışlı bir yaratık olarak, küskün anlaşılmaz biri olacağını dile getirerek öyküsüne devam eden Sait Faik, kendi yabancılık duygusunu dülger balığının ölmekte olan bedeninde görmüştür diyebiliriz (Abasıyanık, 2002:77-78).

Dülger Balığı, ilk kez 2017 yılında, Prof. Dr. Simber Rana Atay’ın süpervizörlüğünü yaptığı “*Dülger Balığı’nın Ölümü*”adlı filmdeki resim performansında görünür. Akasya ağacının çiçeğini ağzına alarak havada asılı duran yarı kadın yarı dülger balığı olan bu imaj arkaik insanın mağara duvarına çizdiği antropomorfik imgelerle uyumludur. Bu film, Freud’un ‘unheimlich’ kavramı bağlamında, bir kadın, tuhaf ağaçlar ve ölüm üzerine yaklaşık dokuz buçuk dakikalık deneysel bir filmidir. (Görsel 70-71-72-73). İlk gösterimi K2 Güncel Sanat Merkezi Residance Galeri’de gerçekleşen film İzmir Film Festivali, Ankara AFSAD Film Festivali, Alternatif Kısa gibi çeşitli festivallerin özel seçkisinde de yer almıştır.



Görsel 70: Zekiye Buğurcu, Dülgerin Ağacı, 2017 (Zekiye Buğurcu, 2022)

“Manolya Ağaçları tuhaftır, Kocaman gövdeleri ve kocaman çiçekleri vardır. Akasya ağaçları da tuhaftır. Kocaman kokulu çiçeklerini yiyebilirsiniz. Bir çiçeği yemek tuhaf olsa da muhtemelen yemeye devam edersiniz.”



Görsel 71: Zekiye Buğurcu, Dülgerin Ağacı, 2017 (Zekiye Buğurcu, 2022)



Görsel 72: Zekiye Buğurcu, Dülgerin Ağacı, 2017 (Zekiye Buğurcu, 2022)



Görsel 73: Zekiye Buğurcu, Dülgerin Ağacı, 2019 (Zekiye Buğurcu, 2022)

2019 yılında Uluslararası Daire Projesi Konuk Sanatçı Programı kapsamında, İnci Eviner'in mentorlüğünde İstanbul Hasköy Yün İplik Fabrikası'nda gerçekleştirilen duvar resmi de yine füzen tekniği ile yapılan performatif bir resimdir (Görsel 75-76-77-78-79). Daire projesi ile eş zamanlı olarak, Nicholas Bourriaud küratörlüğünde gerçekleşen 7. Kıta İstanbul Bienali gerçekleşmekteydi. Bienalde gördüğüm Jonathas de Andrade'nin 0 Pixie 'balık' adlı işi beni derinden etkilemiştir (Görsel 34). Andrade'nin eseri Brezilya'da yerli halkın balık avlama ritüellerinin bir video kaydıydı. Videoda büyük tatlı su balıklarını avlayan yerliler, çırpınan balığı ölene kadar bağrına basarak, can veren balığa eşlik ediyorlardı. Bu ritüelist ve farkındalığın yüksek olduğu avlanma biçimi İzleyen herkesin nefesini daraltırken, aslında herşeyin nefes aldığını ama bizim her şeyden nasıl da koptuğumuzu yabancılaştığımızı, uyuştuğumuzu hatırlatmaktadır (Görsel 74). Buradan çıkışla bu sefer sudan çıkınca ölmesi çok uzun süren bir diğer balık olan "koi balığı" etrafında bilinç akışı jestüel anlık imgelerle katmanlanan bir resim performansı gerçekleştirilmiştir. Nefes, İnci Eviner'in "Resmi kurgulama, resim yaparak düşün.." sözleri üzerine yaklaşık 7m ye 3m lik büyük bir duvarda uzun saatler kömür füzenle yaptığım performatif bir resimdir. Proje süreci açık atölye ortamında devam etmesinden dolayı çalışma esnasında resim performansı ziyaretçiler tarafından da izlenmiştir.



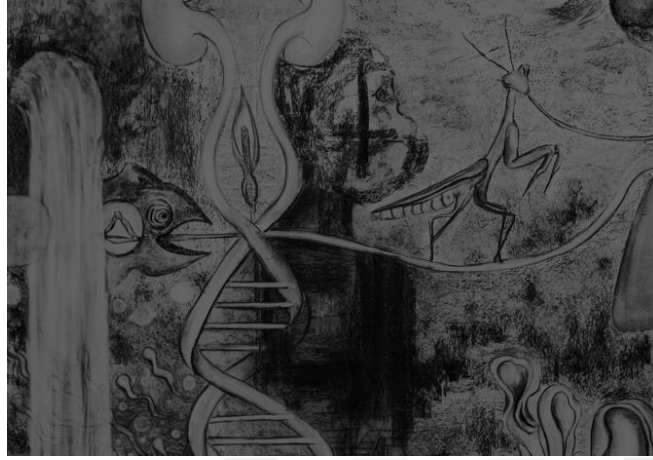
Görsel 74: Jonathas de Andrade, Balık, 2016 (Cargocollective, 2022)



Görsel 75:. Zekiye Buğurcu, Nefes, 2019, Hasköy Yün İplik Fabrikası, (Zekiye Buğurcu, 2022)



Görsel 76:. Zekiye Buğurcu, Nefes, 2019, Hasköy Yün İplik Fabrikası, (Zekiye Buğurcu, 2022)



Görsel 77:. Zekiye Buğurcu, Nefes, detay, 2019 (Zekiye Buğurcu, 2022)



Görsel 78:. Zekiye Buğurcu, Nefes, detay, 2019 (Zekiye Buğurcu, 2022)



Görsel 79: Zekiye Buğurcu, Nefes, detay, 2019 (Zekiye Buğurcu, 2022)

Nefes adlı duvar resminde merkezdeki koi balığından başlayıp, akciğerler kalp ve ana damarlarla devam eden insan anatomisi floral bir yapıyla bütünleşmiştir. Antroposen Çağında unutulmuş ağları tekrar öremeye çalıştığım bu resimden bir yıl sonra Covid 19 pandemisiyle karşılaşmak bir kere daha aynı sorgulamalara yönelmeme sebep olmuştur.

3.2. Projenin Konsepti

Günce adlı proje genellikle kamusal alanda, ilkel bir malzeme olan kömür füzenle gerçekleştirdiğim performatif duvar resimlerinin devamı niteliğindedir. Bu proje, pandemi süreci ile birlikte ev dışında üretme imkânının mümkün olmaması nedeniyle evde bulunan geniş kontrplak parçaları beyaza boyadıktan sonra, elde ettiğim geniş yüzeylerde aynı pratiği deneyimleme çabamın bir sonucudur. İçinde bulunduğumuz çağda bütün bireylerle birlikte sanatçı da yabancılık duygusuyla karşı karşıya gelme tehlikesi içindedir. Bilinçdışı gelen uyaranlara kulak veren sanatçı, yaşadığı dönemin önerdiği deneyimlerden, bir çeşit sağaltım ihtiyacı ve gerçek biricik an arayışıyla arkaik vizyonda bir sanatsal üretime yönelebilir. Koshut'un deyişiyle sanatçı zamanlar-arası akışkan olabilir. Bu bağlamda yabancılık duygusu ekseninde imge sözlüğümde bulunan arkaik insanın antropomorfik imgeleriyle de örtüşen yarı dülger yarı kadın imajın tekrar belirdiği yeni bir resim ortaya çıkmıştır.

Pandemi sürecinde neredeyse hiçbir şey olmayan günler boyunca bir taraftan derin sorgulamalar yaşarken, bir yandan bilmediğimiz bir virüs karşısında arkaik

insanın doğa karşısındaki bilinmezlik ve çaresizlik duygusuna benzer anksiyetelerle yaşamaya çalıştık. Bu süreci arkaik vizyondaki sağaltıcı üretimler açısından şüphesiz sanatçıların en çok ihtiyaç duyacağı zaman dilimi olarak görebiliriz. Günce, birçok sanatçının metropollerden yerele yerleştiği ve arkaik vizyona doğru kaydığını gözlemlediğimiz bir süreçte, kömür füzenle bu bağlamda gerçekleştirdiğim benim için değerli bir çalışmadır.

3.3. Projenin üretim Tekniği ve Materyaller

Günce projesi, 2017’de Dülger’in Ağacı ile başlayan ve hala devam eden, kömür füzen kullanılarak yapılan, performatif resim tekniği ile üretilmiştir. Söğüt ağacının dallarının yakılarak kömür hale gelmesiyle bir boyama malzemesine dönüşen füzen, arkaik bir malzemedir. Aynı zamanda uçucu ve geçici olan bu malzeme, resimle beraber elleri de boyar. Boyalı elleri yüzeye sürmek suretiyle de farklı lekesel etkiler yakalanmasına imkân sağlarken, büyük resimlerde kollar dirseklere kadar resim yapmak için kullanılabilir. Bu nedenle füzenle resim yapmak bedensel bir performanstır diyebiliriz. Performatif resim süreci boyunca bazen kişisel imge sözlüğünden birkaç görselle başlansa da genellikle eskiz alınmadan bilinç akışı bir yol izlenmektedir. Aslında bu resimler sonunu tam olarak kestiremediğimiz performatif bir sürecin sonucudur. Füzenle resim yapmak fırça ile çalışmaktan farklıdır. (Görsel 80). Boyalı ellerin yüzeye çoğunlukla temas ederek ilerlediği, çok da planlı gelişmeyen bu teknik, yorucu olsa da bir çeşit soyutlanma ve sağaltım etkisi yaratmaktadır.

Genellikle resim yapmak için kamusal alanların duvarlarını tercih etsem de pandemi koşulları nedeniyle yüzey olarak evde bulunan büyükçe bir kontrpak kullanılmıştır. Dolayısıyla resim akrilik boya ile beyaza boyanmış 130x90 cm ebatlarında bir kontrplak yüzeye yapılmıştır. Resim yapma eylemine arkaik bir vizyonda yaklaşısam da resmi yaptığım yüzey arkaik insanın kullandığı doğadan bir yüzey değildir. Doğada bu tür deneyimleri tam anlamıyla yaşamak şüphesiz çok kıymetli bir deneyimdir. Ancak yapmış olduğum bütün çalışma süreçleri boyunca, bilinç akışı resim yaparken olduğum yerden ve zamandan ara ara soyutlansam da bilinçli-bilinçdışı gelgitleri yaşamak da benim için önemli bir deneyimdir.



Görsel 80: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, hazırlık aşaması 2021, Fotoğraf:Zekiye Buğurcu

3.4. Projenin Gerçekleşme süreci

Günce, 2020 yılından itibaren yaşadığımız pandemi süreci boyunca kamusal alanda duvar resmi yapma imkânı bulmak mümkün olmadığından evdeki kontrplakları boyayıp duvar yüzeyine olan yaklaşımımla gerçekleştirdiğim bir resim performansının ürünüdür.

Günce adlı resim yabancılık duygusunun kuşattığı bir kadının, hiçbir şey olmuyormuş gibi görünen gündelik deneyimlerini yazdığı günlüğünün bir sayfası, dolayısıyla kadının bir gününün simgesel arka planının görsel izdüşümüdür. Resmin merkezinde akasya salkımını ağzına almış yarı dülger balığı yarı kadın bir imaj vardır.

Daha önceki resimlerimde de zaman zaman yer alan dölger balığı, bu resimde merkezde konumlanmıştır. Dölgerin etrafında konumlanan bitkiler ise sürekli uyuyup uyanan kadının rüyalarından gelmiş gibidir. Eser metni olarak baz aldığım kadının günlüğünün bir sayfası olan kurgu metin, önceden yazılmıştır. Resme başlamadan önce bir eskiz alınmamış, metin oluşturulduktan sonra zihnimdeki imgeler bilinç akışı resmedilmiştir. (Görsel 85) Eser metni şu şekildedir:

Günce

Dünden çok farklı bir gün olmadı... Erken uyandım. Balkonda bir sabah kahvesi içtim. Hava hafif rüzgârlıydı ama güzeldi. Deniz kenarındaki akasya ağacı hafif salınıyordu. Deniz kımıl kımıldı. Bugün de yüzmedim. Çiçekleri suladım. Starlıçe bir yaprak daha çıkarmış. Kahvaltı etmek istemedim. Bütün gün koltuklar arası seyahat ettim. Uyuyup uyandım sürekli... Rüyamda mavi mor bir enginar tarlası gördüm. Bütün gün bir şey yememiştım. Buzlukta donmuş enginar olduğunu hatırladım. Ama limon yokmuş. Erik vardı dolapta. Erikle pişirdim enginarı. Böyle de güze oldu...



Görsel 81:. Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021, Fotoğraf:Zekiye Buğurcu



Görsel 82:. Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021, Fotoğraf:Zekiye Buğurcu



Görsel 83: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021, Fotoğraf Zekiye Buğurcu



Görsel 84: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021, Fotoğraf: Zekiye Buğurcu



Görsel:85. Zekiye Buğurcu, Günce projesi, 2021,Fotoğraf Zekiye Buğurcu

3.5.Projenin Sunumu ve Sergileme

Günce, Sarı Denizaltı Sanat İnisiyatifi'nin "Hiçbir Şey Olmadığında" Projesi kapsamında aldığım bir sergi daveti ile Ekim 2021'de İzmir'in Darağaç semtindeki Çatı Sanat Alanı'nda ve Kasım 2021'de İzmir Bergama'da sergilenmiştir (Görsel 86-87).

Hiçbir Şey Olmadığında projesi, avangardların sanatla hayatı birleştirme arzusundan ilham alması ve George Perec'in "*hiçbir şey olmadığında ne oluyor?*" sorusu ekseninde alışlageleni sorgulamak niyetinde olması bakımından, arkaik vizyonda bir üretim pratiğine yatkınlığı sebebiyle Günce'yi sergilemek istediğim bir konsept olmuştur. (Baki, 2021). Projedeki bütün eserler ve metinleri kapsayan proje kitabı basılmış, galeri ziyaretçilerine dağıtılmıştır. Proje aynı zamanda Sarı Denizaltı Sanat İnisiyatifi'nin internet sitesinde dijital ortamda da sergilenmiş, birçok yazılı ve dijital basın yayın kuruluşu da haber kaynaklarında projeye yer vermiştir.



Görsel 86: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, Çatı Sanat Alanı, İzmir, 2021, Fotoğraf Zekiye Buğurcu



Görsel 87: Zekiye Buğurcu, Günce projesi, Çatı Sanat Alanı, İzmir, 2021, Fotoğraf Zekiye Buğurcu

SONUÇ

Çağdaş Sanatçı Öznesi ve Arkaik Vizyon adlı tez çalışmasında, Çağdaş sanatçı öznesinin kendi çağının önerdiği deneyimlere kapılmak yerine, arkaik bir vizyonda üretim pratiklerine yönelmesi araştırılmıştır.

Öncelikle Lewis Williams, Joseph Campbell, Claude Lévi-Strauss gibi araştırmacıların araştırmaları incelendiğinde arkaik insan zihni ile uygar insan zihninin imge üretimleri ve işleyişleri bakımından ciddi farklılıklar içermediği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda uygar insan zihni daha ileride bir yerde değildir, sadece sahip olduğu bilgi birikimi ve öznel deneyimleri bakımından arkaik insandan ayrılmaktadır. Araştırmacılar tarafından imge üretiminin ilk bariz örnekleriyle karşılaştığımız Üst Paleolitik dönem mağara resimleri, konumları ve imge dili bakımından bir sağaltım ihtiyacının sonucu olarak görülmektedir. Bu resimler, insanın ölüm olgusunu kavramaya başladığı bir dönemde, ana ögesini mit ve ritüllerin oluşturduğu Şamanizmin ifade biçimlerinden biri olarak görülmektedir. Dolayısıyla doğanın bir parçası olarak yaşamını sürdüren arkaik insanın ölüm travması sonucu sağaltım ihtiyacından doğan bu deneyimleri, sanatın kökeni olarak kabul edilmektedir. Günümüzde de sanatçıların benzer şekilde imge üretme eğilimleri ile karşılaşmaktayız.

Bu bağlamda, ilk bölümde, Aby Warburg'un '*pathosformel*' ile sanat tarihine kazandırdığı yeni yöntembilim, 'Mynemosyne Atlas' projesiyle gözler önüne serilirken, Carl Gustav Jung'un '*kolektif bilinçdışı*' ve '*arketip*' kavramları ile Claude-Lévi-Strauss'un Antropolojiye yapısal yaklaşımı, arkaik insandan bu yana imge üretimlerindeki benzerlikler ve temel özelliklerin araştırılmasına imkân sağlamıştır.

İkinci bölümde, sanatçı öznesi ağırlıklı olarak Michel Foucault'un özneye yaklaşımı üzerinden modernizm ve postmodernizm süreçleri dahilinde incelenmiştir. Arkaik vizyonun modernizme bir eleştiri olarak doğması sebebiyle Foucault'un modern özneye getirdiği eleştiriler bağlamında modern zamandan itibaren bazı sanatçıların arkaik vizyona yönelimleri araştırılmıştır. Son olarak çağdaş sanat ve zamanlar-arasılık

bağlamında arkaik vizyona yönelen, dolayısıyla mit üreten, performatif ve ritüelist deneyimler gerçekleştiren sanatçılara yer verilmiştir. Bu bağlamda Norman Daly'nin hayali Llhuros Uygarlığı, Onur Fındık'ın Performatif Yapı Heykelleri ve Rachel Garrard'ın ritüelist performansları arkaik vizyonları bakımından incelenmiştir.

Üçüncü bölümde “Çağdaş Sanatta Sanatçı Öznesi ve Arkaik Vizyon” konulu tez araştırmasının bir ürünü olan ‘Günce’ adlı proje ele alınmıştır. ‘Günce’ söğüt dallarının yakılmasıyla elde edilen kömürden oluşan arkaik bir malzeme olan füzenle, beyaza boyalı bir duralit üzerine yapılmış performatif bir resimdir. Bu teknik 2017 yılından beri benimsenmiş bir üretim pratiği olmasının yanı sıra tez konusunun belirlenmesi adına önemli bir etken olmuştur. Dolayısıyla bu tez, kendi üretim pratiğim açısından benim için faydalı bir araştırmanın ürünü olmuştur. Bütün bu araştırma süreci sonuç olarak Koshut'u haklı çıkarmış, çağdaş sanatçının dilerse kendi zamanının öznesine sunduğu deneyimlerden, zamanlar-arası imge üretimlerine ve ritüelist performatif deneyimlerine yönelebileceğini göstermektedir. Dolayısıyla bu deneyimler sanatçı için, kendi çağının öznesinde yarattığı travmaları atlatmanın da bir yolu olabilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abasıyanık, S. F. (2002). *Alemdağ'da Bir Yılan*. Ankara: Bilgi Yayınları. 04 15, 2022 tarihinde alındı
- Akay, A. (1991). *Konu-m-lar* (1 b.). Ankara: Bağlam Yayınları. 08 10, 2021 tarihinde alındı
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2 b.). İstanbul: Sel Yayınları. 10 21, 2021 tarihinde alındı
- Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul, Türkiye: İletişim Yayınları. 09 03, 2021 tarihinde alındı
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Yayınları. 8 20, 2021 tarihinde alındı
- Bahr, H. (2011). *Sanat ve Kuram* (1 b.). (P. W. Charles Harrison, Dü., & S. Gürses, Çev.) İstanbul, Türkiye: Küre Yayınları. 08 20, 2021 tarihinde alındı
- Baker, U. (2020). *Sanat ve Arzu* (5 b.). (T. Açık, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları. 08 15, 2021 tarihinde alındı
- Bauman, Z. (2018). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri* (3 b.). (N. Demirdöven, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Boaz, F. (2021). *İlkel Sanat* (2021 b.). (G. G. Öztan, Dü., & S. G. Esmer, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 09 05, 2021 tarihinde alındı
- Bonnefoy, Y. (1981). *Antik Dünyada ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* (Cilt 1). (L, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 08 05, 2021 tarihinde alındı
- Bourriaud, N. (2019). *Yedinci Kıta: Küresel Isınma Çağında Sanat Üzerine Tezler*. İstanbul, Türkiye: İstanbul Bienali Kültür Sanat Vakfı. 11 20, 2019 tarihinde alındı
- Bruhl, L. L. (2016). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler* (2 b.). (O. Adanır, Çev.) İstanbul, Türkiye: Doğu Batı Yayınları. 09 25, 2021 tarihinde alındı
- Campbell, J. (1995). *İlkel Mitoloji*. (K. Emiroğlu, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi. 09 01, 2021 tarihinde alındı
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul, Türkiye: Paradigma Yayınları. 03 15, 2022 tarihinde alındı
- Coles, A. (1999). *The Optic of Walter Benjamin* (Cilt 3). Londra, İngiltere: Black Dog Publishing. 3 25, 2022 tarihinde alındı
- Colins, Andrev (2014) *Göbeklitepe* (A.Akgün) İstanbul: Alfa Yayınevi. 10 12, 2021 tarihinde alındı

- Dekens, O. (2015). *Yapısalcılık* (1 b.). (A. Altınörs, Çev.) İstanbul: Bilge 08 10, 2021 tarihinde alındı
- Drury, N. (1996). *Şamanizm*. (E. Şimşek, Çev.) Ankara: Okyanus Yayıncılık. 03 25, 2022 tarihinde alındı
- Einstein, C. (2001). *Sanat ve Kuram Değişen Filkirler Antolojisi*. (P. W. Charles Harrison, Dü., & S. Gürses, Çev.) İstanbul : Küre Yayınları.
- Erkan, M. (2005). *Samuel Beckett:İfadenin Arayüzü/Arayüzün İfadesi*. Konya, Türkiye: Çizgi Kitabevi. 03 15, 2022 tarihinde alındı
- Çelik, S. (2007). *Descartes'ten Foucault'a Modern Özne ve Dönüşümleri Sorunu*. Kitap Bahar. 03 10, 2022 tarihinde alındı
- Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar* (5 b.). (F. Keskin, Dü., & O. A. Işık Ergüden, Çev.) İstanbul, Türkiye: Ayrıntı Yayınları. 06 10, 2021 tarihinde alındı
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) Ankara: V Yayınları. 9 12, 2021 tarihinde alındı
- Gombrich, E. (1986). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul, Türkiye: Remzi Kitabevi. 9 5, 2021 tarihinde alındı
- Goldwater, R. (1986). *Primitivism and Modern Art*. Harward University Press. 03 10, 2022 tarihinde alındı
- Habermas, J. (1994). Postmodernizm. N. Ziya (Dü.). içinde İstanbul: Kıyı Yayınları. 08 10, 2021 tarihinde alındı
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik* . (B. İlhan, Dü., & C. E. Barış İlhan, Çev.) İstanbul: İlhan Yayınevi. 10 05, 2021 tarihinde alındı
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip* (2 b.). (M. Saydam, Dü., & Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul, Türkiye: Metis. 08 10, 2011 tarihinde alındı
- Jung, C. G. (2020). *İnsan ve Sembolleri* (1 b.). (H. M. İlgin, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları. 03 27, 2022 tarihinde alındı
- Collins, A. (Alfa Basın Yayın). *Göbeklitepe ve Tanrıların Doğuşu* (1 b.). (A. Akgün, Dü., & L. T. Basmacı, Çev.) İstanbul: Alfa. 08 10, 2021 tarihinde alındı
- Lévi-Strauss, C. (1993). *Yaban Düşünce*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 09 12, 2021 tarihinde alındı
- Lévi -Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam* (1 b.). (G. Yavuzdemir, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları. 09 05, 2021 tarihinde alındı
- Lévi-Strauss, C. (2018). *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji* (3 b.). (S. Kılınç, Dü., & A. Terzi, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. 09 10, 2021 tarihinde alındı

- Lewis-Williams, J. D. (2019). *Mağaradaki Zihin*. (T. Esmer, Çev.) İstanbul. 08 16, 2021 tarihinde alındı
- Malinowski, B. (1998). *İlkel Toplum*. İstanbul: Öteki Yayınevi. 09 20, 2021 tarihinde alındı
- McArthur, T. B. (2005). *Concise Oxford Companion to the English Language*. Oxford : Oxford University Press.
- Mithen, S. (1999). *Aklın Tarih Öncesi*. (İ. Kutluk, Çev.) Ankara: Dost Yayınları. 03 20, 2022 tarihinde alındı
- Özbudun, S. (1997). *Ayinden Törene Siyasal İktidarın Kurulma ve Kurumsallaşma sürecinde Törenlerin İşlevi*. İstanbul, Türkiye: Anahtar Kitaplar. 12 15, 2021 tarihinde alındı
- Thomson, G. (1991). *İnsanın Özü*. (C. Üster, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi. 10 20, 2021 tarihinde alındı
- Uhri, A. (2010). *Anadolu'da Ölümün Tarihöncesi*. İstanbul: Ege. 10 15, 2021 tarihinde alındı
- Warburg, A. (1995). *Images from the Reagion of the Pueblo Indias of North America*. (M. P. Steinberg, Çev.) Cornell University Press. 03 30, 2022 tarihinde alındı
- Woodfield, R. (2021). *Art History as Cultural History Warburg's Projects*. Routledge. 03 25, 2022 tarihinde alındı
- Preziosi, D. (2009). *Art of Art History : Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press. 03 30, 2022 tarihinde alındı

Dergi ve Makaleler

- Cornell, U. (2022). *Cornell University*. 03 14, 2022 tarihinde Cornell University Web Sitesi: <https://museum.cornell.edu/exhibitions/norman-daly-civilization-llhueros-and-other-works> adresinden alındı
- Coşkun, C. (2010). Michel Foucault:Özne ve İktidar. Türkiye: Atatürk Üniversitesi. 03 10, 2022 tarihinde alındı
- Fındık, O. (2017). *Pişmiş Toprak Malzeme ile Form Üretimi ve Uygulama (Yüksek Lisans)*. İzmir, Türkiye: Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü (basılmamış yayın).
- Fındık, O. (2021). Onur Fındık ve üretim pratiği. (Z. Buğurcu, Röportaj Yapan)
- P. McGowan, E. (1995). Tomb Marker and Turning Post: Funerary Columns in the Archaic Period. *American Journal of Archaeology*, 99(4), 615-632.

- Jensen, M. (2017). *Archaic Modernism and Spanish Poetry, 1898–1975. Archaic Modernism and Spanish Poetry, 1898–1975*. The Pennsylvania State University.
- Kuru, A. Ş. (2017). "Yetişkinler için Hayalet Öyküleri" Aby Warburg ve Pathosformel Sanat Tarihi. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(19), 4. 09 07, 2021 tarihinde alındı
- Noe, Y. (2015). *Das Nachleben der Antike bei Aby Warburg. Eine Analyse zur Veränderung der Pathosformel. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*.
- Sims, L. S. (2002). *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*. University of Texas Press. 03 05, 2022 tarihinde alındı
- Slochow, H. (1970). *Mythopoesis: Mythic patterns in the Literary Classics* (1 b.). Wayne State University Press. 03 20, 2022 tarihinde alındı
- Stalker, M. (2019). *Jackson Palooock and the Native American Shaman*. California, Amerika: California State University. 03 10, 2022 tarihinde alındı
- Tekin, N. (2010). *Andre Malraux'nun Hayali Müzesinin Çağdaş Sanat Politikaları ve Güncel Sanat Projeleri Açısından Önemi*. (S. R. Atay, Dü.) İzmir, Türkiye: Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi (Basılmamış Yayın). 09 10, 2021 tarihinde alındı

İnternet Kaynakları

- Arkeolojik Haber*. (2019). *Arkeolojik Haber*: <https://www.arkeolojikh Haber.com/haber-arkeologlar-fransada-23000-yillik-venus-heykelcigi-buldu-24102/> adresinden alınmıştır
- artnet. (2022). *artnet/Calude Cahun*. 12 25, 2021 tarihinde artnet: <http://www.artnet.com/artists/claude-cahun/> adresinden alındı
- Bayram, T. (2016, Nisan 14). *Arkeofili*. 10 5, 2021 tarihinde Arkeofili.com.: <https://arkeofili.com/chauvet-magarasi-sanilandan-10-000-yil-daha-eski-olabilir/> adresinden alındı
- Beauvais-Lyons-Leonardo. (1991). *The First Multimedia Exhibition in the Genre of Arkeological Fiction*. 03 16, 2022 tarihinde civilizationofllhueros: <https://civilizationofllhueros.org/wp-content/uploads/2020/12/Norman-Daly-and-Beauvais-Lyons-Leonardo-1991.pdf> adresinden alındı
- Bienal İKSV*. (2022). *Bienal İKSV*: <https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/norman-daly> adresinden alınmıştır
- Cargocollective*. (2022). <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade-eng/the-fish> adresinden alınmıştır
- civilizationofllhueros*. (2022). *civilizationofllhueros*: <https://civilizationofllhueros.org/narrative/introduction/> adresinden alınmıştır
- Civilizationsofllhueros*. (2022). *Civilizationsofllhueros*: <https://civilizationofllhueros.org/narrative/ceremonies-and-rituals/> adresinden alınmıştır

- Cramer, C., & Grant, K. (2016). *Smarthistory*. Russian Neo-Primitivism: Natalia Goncharova and Mikhail Larionov: <https://smarthistory.org/russian-neo-primitivism-goncharova-larionov/> adresinden alınmıştır
- Cramer, C., & Grant, K. (2016). *Smarthistory*. 03 08, 2022 tarihinde Russian Neo-Primitivism: Natalia Goncharova and Mikhail Larionov: <https://smarthistory.org/russian-neo-primitivism-goncharova-larionov/> adresinden alındı
- Daly, N. (2021). *civilizationofllhueros/literature and liturgi*. 10 8, 2021 tarihinde civilizationofllhueros: <https://civilizationofllhueros.org/narrative/literature-and-liturgi/> adresinden alındı
- Daly, N. (2021). *The Civilization of Llhuros Music*. 12 15, 2021 tarihinde The Civilization of Llhuros: <https://civilizationofllhueros.org/media/music/> adresinden alındı
- Daly, N. (2021, 12 15). *The Civilization of Llhuros Norman Daly *Biography of Norman Daly*. The Civilization of Llhuros: <https://civilizationofllhueros.org/about-the-artist/norman-daly/> adresinden alınmıştır
- Daly, N. (2022). *Civilization of Llhuros/mathematics-and-science*. 3 24, 2022 tarihinde mathematics-and-science: <https://civilizationofllhueros.org/mathematics-and-science/> adresinden alındı
- Daly, N. (2022). *Civilization of Llhuros/the-decline*. 03 20, 2022 tarihinde Civilization of Llhuros: <https://civilizationofllhueros.org/narrative/the-decline/> adresinden alındı
- Daly, N. (2022). *civilizationofllhueros*. 03 16, 2022 tarihinde civilizationofllhueros: <https://civilizationofllhueros.org/narrative/ceremonies-and-rituals/> adresinden alındı
- Daly, N. (2022). *Norman Daly*. 03 16, 2022 tarihinde Norman Daly: <https://normandaly.com/galleries/mythical-animals-1947-49/> adresinden alındı
- Daly, N. (2022). *The Civilization of Llhuros*. 03 15, 2022 tarihinde The Civilization of Llhuros: <https://civilizationofllhueros.org/narrative/art/> adresinden alındı
- Daly, N. (2022). *The Civilization of Llhuros/phallic*. 03 20, 2022 tarihinde The Civilization of Llhuros: <https://civilizationofllhueros.org/narrative/phallic-preoccupations/> adresinden alındı
- Daly, N. (2022). *The Civilization of Llhuros/stilt-walkers*. 03 18, 2022 tarihinde The Civilization of Llhuros: <https://civilizationofllhueros.org/stilt-walkers/> adresinden alındı
- Daly, N. (tarih yok). *civilizationofllhueros.literature and liturgi*. 10 8, 2021 tarihinde civilizationofllhueros: <https://civilizationofllhueros.org/narrative/literature-and-liturgi/> adresinden alındı
- Daly, N. (tarih yok). *The Civilization of Llhuros Music*. The Civilization of Llhuros: <https://civilizationofllhueros.org/media/music/> adresinden alınmıştır
- Dickson, A. (1961). White Museum of Art Catalog. A.D. *White Exhibition Catalog – 1961 – Norman Daly*. New York, Amerika: Cornel University. 03 18, 2022 tarihinde Norman Daly : A.D. White Exhibition Catalog – 1961 – Norman Daly adresinden alındı

- Digital Kunsthaus.* (2022, Nisan 20). *Digital Kunsthaus:* <https://digital.kunsthhaus.ch/dadaismus/en/dada-on-paper#!artwork/marcel-janco-chant-negre> adresinden alınmıştır
- Enstitute, T. W. (tarih yok). *Aby Warburg Bilderatlas Mynemosyne Virtuel Exhibition.* 04 15, 2022 tarihinde The Warburg Enstitute: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition> adresinden alındı
- etimolojiturkce.* (2021, 12 09). *etimolojitürkçe:* <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/arkaik> adresinden alınmıştır
- Garrard, R. (2022). *Rachel Garrard.* 20 11, 2021 tarihinde Rachel Garrard Web Sitesi: <https://www.rachelgarrard.com/#5> adresinden alındı
- Garrard, R. (tarih yok). *Rachel Garrard.* 3 15, 2023 tarihinde Rachel Garrard Web Sitesi: <https://rachelgarrard.com/bio> adresinden alındı
- Garrard, R. (tarih yok). *Rachel Garrard.* 3 22, 2023 tarihinde Rachel Garrard Web Sitesi: <https://rachelgarrard.com/works/metamorphosis-of-the-first-form> adresinden alındı
- Garrard, R. (tarih yok). *Rachel Garrard.* 2022 tarihinde Rachel Garrard: <https://rachelgarrard.com/works/invocations> adresinden alındı
- GNAP. (tarih yok). 03 17, 2022 tarihinde GNAP Web Sitesi: <https://www.gnap.info/de/was-ist-gnap> adresinden alındı
- Günseli Baki, Y. T. (2021). *Sarı Denizaltı / Hiçbir şey Olmadığında.* 12 10, 2021 tarihinde Sarı Denizaltı: <https://www.saridenizalti.com/hicbirseyolmad%C4%B1g%C4%B1nda> adresinden alındı
- HKV. (2022). *Haus der Kulturen der Welt:* https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php adresinden alınmıştır
- İKSV, B. (2019). *bienal iksv /sanatçılar/Norman Daly.* 10 15, 2021 tarihinde bienal iksv: <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/norman-daly> adresinden alındı
- Jaillet(Edytem), S. *Chauvet Mağarası.* 12 15, 2021 tarihinde https://www.researchgate.net/figure/The-cave-paintings-of-the-Chauvet-Cave-are-among-the-oldest-and-most-spectacular-in-the_fig11_280848112 adresinden alındı
- Kristin Hjellegjerde.* (2022). <https://kristinhjellegjerde.com/artists/71-rachel-garrard/overview/> adresinden alınmıştır
- Kültürportali.* (2022, Ocak 16). *Kültürportali:* <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/gobeklitepe> adresinden alınmıştır
- Lafon, P. C. (2021). *Vidéo. Qui était Paulette Nardal, mise à l'honneur ce mardi par Google ?* 03 10, 2022 tarihinde Sodouest.Fr: <https://www.sudouest.fr/culture/google-lui-rend-hommage-ce-mardi-qui-etait-paulette-nardal-6544584.php> adresinden alındı

Manifold. (2018). *Manifold*: <https://manifold.press/yeryuzu-beden-sanati-ana-mendieta-nin-silueta-lari> adresinden alınmıştır

Mansfield, N. (2020). *Subjectivity*. Londra, İngiltere: Routledge. 04 5, 2023 tarihinde alındı

MoMA. (2022). MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/34666> adresinden alınmıştır

MOMA. (2022). <https://www.moma.org/collection/works/79766> adresinden alınmıştır

Nechvatal, J. (2018, Şubat 15). 03 03, 2022 tarihinde Hyperallergic: <https://hyperallergic.com/425850/the-dadaists-fevered-dreams-of-africa/> adresinden alındı

Norman Daly. (tarih yok). 03 19, 2022 tarihinde Norman Daly Web Sitesi: <https://normandaly.com/biography/> adresinden alındı

Rachel Garrard. (2016). <https://www.rachelgarrard.com/#6> adresinden alınmıştır

The New York Times. (2020). *The New York Times*: <https://www.nytimes.com/2020/05/14/arts/design/aby-warburg-memory-atlas.html> adresinden alınmıştır

yatooi.com. (2021). [yatooi.com/Onur Fındık](http://yatooi.com/63193). 10 14, 2021 tarihinde yatooi.com: <http://yatooi.com/63193> adresinden alındı

yatooi.com. (tarih yok). [yatooi.com](http://yatooi.com/63193). 10 14, 2021 tarihinde yatooi Web Sitesi: <http://yatooi.com/63193> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Zekiye Buğurcu

Lisans: 2014 -Dokuz Eylül Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim- İş Bölümü

Lise:2001- Dr. Osman Yaşar Sağlık Meslek Lisesi

Sergiler

2015- Closed Box /K2 Güncel Sanat Merkezi– Mentor: Stefan Bohnenberger

2016- Camus Buradaydı – Karma Sergi /K2 Güncel Sanat Merkezi

Sergiler: 2017 -Dülgerin Ağacı Deneysel Film- İzmir Fil Festivali, Ankara Afsad Film Festivali

2017- İzmir Treanali/Port İzmir 4 Simber Atay Kuratörlüğünde Quatuor Elementa Projesi

2018- Manifesto – Karma Sergi / K2 Güncel Sanat Merkezi

2018-Mahal -Karma Sergi / Kemeraltı Kamusal Alanda Güncel Sanat Sergisi

2018- Hafıza Mekanları – Karma Sergi / D.EÜ. G.S.F Nafi Güral Sanat Galerisi

2019- Daire Projesi Konuk Sanatçı Programı / İstanbul Hasköy Yün İplik

Fabrikası - Mentor: İnci Eviner

2021- Gezintiler Zamanı – İzmir Poetik / Dijital sergi

2021- Mahal Aura- Kültür için Alan Projesi Sanat Direktörlüğü / Galeri A

2021- Hiçbir Şey Olmadığında – Kùltür İçin Alan Projesi / atı Sanat Alanı

2022- The Nature of Cities Festival- Time of Strolls ‘ let there be a miracle – Video Art

