

EDİTÖR PROF. DR. MAHPEYKER YÖNSEL

PLASTİK SANATLAR

Alanında Uluslararası
Güncel Yaklaşımlar

Haziran 2026

SERÜVEN
YAYINEVİ



RESİM



HEYKEL



SERAMİK



FOTOĞRAF



GRAFİK
SANATLAR



ÇAĞDAŞ
SANAT



DİJİTAL
SANATLAR



Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Haziran 2026

ISBN • 978-625-8810-38-7

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruyenyayinevi.com

e-mail: seruyenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

PLASTİK SANATLAR ALANINDA ULUSLARARASI GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

EDİTÖR **PROF. DR. MAHPEYKER YÖNSEL**

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

ANADOLU HALILARINDA ÖLÜMÜ SİMGELEYEN BİR MOTİF
OLARAK HAYAT AĞACI: GELENEKSEL ANLAMI VE YÖRESEL
UYGULAMALARI 1

Mehmet DOĞAN

Fatih DAŞDEMİR

BÖLÜM 2

SANATTA GÖÇ LİTERATÜRÜ VE GÜNCEL AKADEMİK
YAKLAŞIMLAR: 2020 SONRASI PERSPEKTİFLER 21

HAMİDE VURAL

BÖLÜM 3

NESNELERİN MEKÂNDAKİ KOREOGRAFİSİ: DAS TRIADISCHE
BALLETT'TE BEDEN, KOSTÜM VE HAREKET 57

Murat Benan YILDIZ

BÖLÜM 4

MALEVİÇ SEMBOLİZMİ: İKONA'DAN SİYAH KARE'YE..... 71

Zanna ABASOVA



ANADOLU HALILARINDA ÖLÜMÜ SİMGELEYEN BİR MOTİF OLARAK HAYAT AĞACI: GELENEKSEL ANLAMI VE YÖRESEL UYGULAMALARI

“ ”

Mehmet DOĞAN¹

Fatih DAŞDEMİR²

1 Yüksek Lisans, Milli Eğitim Bakanlığı, Kars, Türkiye. E-mail: mehmetkahta0225@hotmail.com, ORCID ID: [0000-0002-2441-5687](https://orcid.org/0000-0002-2441-5687)

2 Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, Kars, Türkiye. E-mail: fatihdasdemirr@gmail.com, ORCID ID: [0000-0002-2012-4102](https://orcid.org/0000-0002-2012-4102)

Giriş

Halı dokuma eserleri, belli bir sosyokültürel ortamda meydana geldikleri için ve halıyı dokuyanın bu ortam dolayısıyla sahip olduğu düşüncesini, dini inancını, sosyal grubun sahip olduğu zihniyet yapısını, toplumsal yaşam içindeki statü ve roller gibi birtakım değerleri gösteren ayna misali malzemelerdir. Halı eserlerindeki motifler, biçimsel çağrışımlarla kendi sembolliğini, üzerinde yer aldığı nesne ile bütünleştirerek ona manevi bir derinlik ve özgünlük kazandırmanın yanı sıra o eşyaya bir kimlik kazandırmaktadır (Mülayim, 1998).

Anadolu dokuma kültürü, tarih boyunca yalnızca bir zanaat alanı değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın, inançların ve sembolik düşüncenin aktarıldığı önemli bir kültürel ifade biçimi olmuştur. El dokuması halılar, üretildikleri çevrenin sosyal yapısını, inanç sistemlerini ve dokuyucunun kişisel duygu dünyasını görünür kılan birer kültürel belge niteliği taşır. Halılarda kullanılan motifler ise bu dünyayı anlamlandırmaya yarayan sembolik göstergelerdir. Motiflerin biçimsel çeşitliliği kadar taşıdıkları anlamlar da halıların kültürel değerini belirleyen temel unsurlardan biridir (Gürsu, 1988).

Bu bağlamda hayat ağacı motifi, Türk halı sanatında hem eski Türk inanç sistemlerinden beslenen köklü bir sembol hem de Anadolu'nun farklı yörelerinde çeşitli biçimlerde yorumlanan önemli bir kültürel göstergedir. Mitolojik kökenlere sahip olan hayat ağacı; yaşam, ölüm, yeniden doğuş, bereket ve kozmik düzen gibi kavramların ortak bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle motif, yalnızca dekoratif bir unsur olmanın ötesinde, dokuyucunun varoluşa, dünyaya ve öte-dünya tasavvuruna ilişkin düşüncelerinin dokuma yüzeyinde somutlaşmış hâlidir (Ateş, 2000).

Anadolu halılarında hayat ağacı motifinin kullanım biçimleri incelendiğinde, motifin her yörede farklı bir kompozisyon, stil veya anlam katmanı kazandığı görülmektedir. Bazı yörelerde motif, kozmik eksen ve öte-dünya bağlantısını temsil ederken; bazı yörelerde ölmüş ataların ruhlarına, koruyucu güçlere veya soy devamlılığına gönderme yapmaktadır. Bu çeşitlilik, hayat ağacının Anadolu'nun kültürel yapısı içinde hem ölüm hem yaşam temasını bir arada barındıran çok katmanlı bir sembol hâline geldiğini göstermektedir.

Bu çalışma, “Anadolu Halılarında Ölümü Simgeleyen Bir Motif Olarak Hayat Ağacı” başlığı doğrultusunda, söz konusu motifin geleneksel anlamını, tarihsel kökenlerini ve farklı yörelerdeki kullanım biçimlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, hayat ağacının Anadolu dokuma geleneğinde ölüm kavrayışını nasıl sembolleştirdiğini ortaya koymak; motifin kültürel, mitolojik ve ikonografik boyutlarını bilimsel bir çerçevede değerlendirmektir.

Araştırma yöntem olarak literatür taraması, ikonografik çözümleme ve karşılaştırmalı motif incelemesi tekniklerine dayanmaktadır. Bu doğrultuda farklı yörelere ait halı örnekleri, sanat tarihi ve etnografya kaynaklarıyla birlikte değerlendirilmiş; motifin biçimsel özellikleri, sembolik içeriği ve yöresel varyantları analiz edilmiştir.

Elde edilen bulgular, Anadolu halılarında ölüm temasını simgeleyen en önemli motiflerden birinin Hayat Ağacı olduğunu göstermektedir. Hayat ağacı, Türk inanç sisteminin en eski dönemlerinden itibaren yaşam–ölüm döngüsünü, varoluşun sürekliliğini ve ruhun yolculuğunu temsil eden temel sembollerden biridir. Bu motifin halı yüzeyinde farklı biçimlerde karşımıza çıkması, ölüm olgusunun kültürel hafızada tek boyutlu bir anlamla sınırlanmadığını; aksine yaşama tutunma, yeniden doğuş, ölümsüzlük arzusu ve ruhun metafizik yolculuğu gibi çok katmanlı bir düşünce evreniyle ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır. Anadolu’nun farklı yörelerinde karşılaşılan hayat ağacı örnekleri incelendiğinde, bazılarının daha kozmolojik bir düzeni yansıttığı; bazılarının ise bireysel kayıpların, yas süreçlerinin veya ölümle yüzleşme biçimlerinin sembolik bir yorumu olarak dokunduğu görülmektedir. Bu çeşitlilik, motifin hem biçimsel hem de anlam açısından zaman içinde zenginleştiğine ve her coğrafyada farklı sosyo-kültürel dinamiklerle yeniden üretildiğine işaret etmektedir.

Bu yönüyle çalışma, hayat ağacı motifinin Türk dokuma sanatındaki sembolik ağırlığını yalnızca estetik bağlamda değil, aynı zamanda ölümle ilgili kültürel kabullerin, inanç sistemlerinin ve ritüel pratiklerinin görsel bir dili olarak değerlendirerek ele almaktadır. Motifin halı üzerinde konumlandırılışı, dalların yönü, ağacın katmanları ve eşlik eden diğer semboller (koçboynuzu, bereket işaretleri, kuş figürleri vb.), dokuyucunun ölüm karşısındaki tutumuna dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Bu açıdan hayat ağacı, Anadolu halılarında ölüm temalı sembolik düzenin merkezinde yer alan hem koruyucu hem yol gösterici nitelikte bir kültürel işarettir. Çalışma, bu motifin geçmişten günümüze nasıl bir anlam dönüşümü geçirdiğini, halk inançlarıyla kurduğu bağlantıları ve dokuyucunun bireysel deneyimleriyle nasıl bütünleştiğini ortaya koyarak geleneksel dokuma kültürüne ilişkin daha derinlikli bir perspektif sunmaktadır. Sonuç olarak, hayat ağacının ölüm temasını yalnızca simgeleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda yaşamın devamlılığına dair bir umut, metafizik bir rehberlik ve kültürel bir direnç noktası olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı temel alınarak hazırlanmış olup, Anadolu halı sanatında “hayat ağacı” motifinin tarihsel kökenini, sembolik anlamını ve yöresel uygulamalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın ilk aşamasında konuya ilişkin sanat tarihi, etnografya, mitoloji ve dokuma kültürü literatürü taranmış; motiflerin tarihsel gelişimi, kullanım bağlamı

ve sembolik yönleri hakkında mevcut bilgiler değerlendirilmiştir. Bu literatür incelemesi, hayat ağacının yalnızca bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda kültürel ve inanç temelli bir sembol olduğunu ortaya koyan temel çerçeveyi oluşturmuştur.

Anadolu'nun farklı bölgelerinden seçilen halı örnekleri üzerinden motif analizleri yapılmıştır. Halıların teknik özellikleri, kompozisyon düzenleri ve motiflerin stilize biçimleri incelenerek hayat ağacı motifinin hangi bağlamlarda ve hangi varyasyonlarla kullanıldığı belirlenmiştir. Bu süreçte hem müzelerde kayıtlı halı örneklerinden hem de literatürde yer alan yöresel dokuma kataloglarından yararlanılmıştır.

Hayat ağacı motifinin Milas, Çanakkale, Kırşehir-Mucur, Sivas Zara, Uşak, Adıyaman, Konya Lâdik ve Niğde Fertek gibi çeşitli yörelerdeki uygulamaları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Yöreler arasındaki biçimsel farklılıklar, motifin ifade ettiği sembolik anlamın yerel kültürle nasıl ilişkilendiği ve zaman içinde nasıl dönüştüğü üzerine yorumlanmıştır. Bu karşılaştırma, motifin Anadolu coğrafyasında ortak bir sembol olmakla birlikte, her yörede farklı bir kültürel belleğe ve estetik anlayışa göre yeniden üretildiğini göstermektedir.

Son aşamada elde edilen tüm veriler bütüncül bir yapı içinde yorumlanmış; hayat ağacı motifinin Anadolu halılarındaki yeri, ölüm temasıyla ilişkisi, kültürel işlevi ve sembolik katmanları değerlendirilmiştir. Böylece çalışma hem motifin tarihsel kökenini hem de günümüze ulaşan yöresel örnekleri üzerinden anlam dünyasını açıklamayı amaçlamıştır.

Anadolu Halı Sanatında Hayat Ağacı Motifi ve Ölüm Teması

Halı dokuma geleneğinde üreticinin duygu, düşünce ve yaşam deneyimlerini görsel bir dile dönüştüren unsurların başında motifler gelmektedir. Dokuma yüzeyine işlenen bu şekiller, yalnızca dekoratif amaç taşımayıp aynı zamanda bir ifade aracı olarak işlev görmektedir. Her bir motif, dokuyucunun kimliğini, kültürel birikimini ve yaşadığı çevrenin toplumsal hafızasını yansıtan sembolik anlamlar barındırmaktadır. Bu nedenle motif, halı ve kilimin kompozisyon yapısını oluşturan temel estetik bir unsur olmasının yanı sıra, üreticinin sözsüz iletişim kurma biçimidir. Semboller ve motifler, çoğu zaman ilk bakışta görünen biçimlerinin ötesinde derin anlamlar taşımakta; farklı kültürlerde farklı çağrışımlar uyandırarak geniş bir anlam evreni ortaya koymaktadır (Aksoy, 2008).

Türk dokuma sanatının en önemli kültürel miraslarından biri olan halı, yalnızca bir zanaat ürünü değil, aynı zamanda yazılı tarih öncesi dönemlerden günümüze uzanan görsel bir hafıza niteliğindedir. Geleneksel el dokumalarında iletişimin temel taşı niteliğindeki motifler, dokuyucunun sözlü ifade yerine

dokuma yüzeyi aracılığıyla kendini anlatmasını sağlayan sembolik göstergelerdir. Bu motifler, biçimsel olarak sade görünseler bile, kültürün en eski dönemlerinden itibaren nesilden nesle aktarılan inanç ve düşünce sistemlerini içinde barındırır. Yüzyıllar boyunca motif ve kompozisyon düzenleri, toplumun inanç yapısına, kültürel ritüellerine ve yaşam pratiklerine bağlı olarak şekillenmiş; zaman içinde çok az değişikliklerle günümüze kadar ulaşarak güçlü bir süreklilik göstermiştir (Balcı, 2012).

Bu süreklilik, motiflerin kültürel kimliği yansıtan en güçlü göstergelerden biri olduğunu ortaya koymaktadır. Türk halılarında kullanılan motifler, belirli anlamlar yüklenerek gelenekselleşmiş bir üslup içinde biçimlendirilmiştir. Özellikle Anadolu'da halı dokuyan kadınlar, yaşadıkları sosyal çevreyi, ekonomik koşulları, mutluluk ve keder gibi duygusal durumları soyut ya da somut motiflerle ifade etmişlerdir. Bu bakımdan halı, sadece bir zemin örtüsü değil, dokuyanın yaşadığı hayatın sembolik bir temsilidir. Kadının zihninde şekillenen olaylar, gözlemleri veya kültürel deneyimleri halının yüzeyine motif aracılığıyla aktarılır; böylece her motif, bir anlatının görsel karşılığı hâline gelir. Türk halılarına özgünlük kazandıran temel özellik de bu sembolik anlatım biçimidir. Motifler aracılığıyla halıya yüklenen ruh, eserin yalnızca estetik bir obje olmasının ötesine geçmesini sağlar; onu kültürel bir metin hâline dönüştürür (Genç, 2012).

Türk halı sanatında yer alan motiflerin içerikleri incelendiğinde, ölüm ve ölüm sonrası yaşama ilişkin birçok sembolik unsurun varlığı dikkat çekmektedir. Geleneksel halı ve kilimlerde bu temanın farklı biçimlerde işlendiği; kimi zaman ölümü kabullenişin, kimi zaman ölümsüzlük arzusunun, kimi zaman huzurun, kimi zaman ise huzursuzluk ve korkuların motiflere yansıdığı görülmektedir. Bu motifler yalnızca ölüm olgusunu anlatmakla kalmaz, aynı zamanda toplumun ölüm karşısındaki zihinsel tutumunu, metafizik yönelimlerini ve kültürel duyarlılıklarını da gözler önüne serer. Bu bağlamda, ölüm temasını içeren motiflerin hem sembolik hem de kültürel açıdan zengin bir anlam dünyasına sahip olduğu; dokuyucunun yaşam deneyimlerinin, inanç sisteminin ve kültürel hafızasının bu motiflere yön verdiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Türk halı sanatı, ölüm kavrayışının geleneksel motif diliyle bütünleştiği önemli bir kültürel ifade alanı olarak değerlendirilebilir (Aslanapa, 2005).

Türk topluluklarında çok eski dönemlerden itibaren görülen en yaygın inanışlardan biri, ağacın ya da belirli ağaç türlerinin kutsal kabul edilmesidir. Mevsimler boyunca kendini yenileyebilmesi, uzun ömürlü yapısı ve doğayla kurduğu güçlü bağ nedeniyle ağaç, Türk kültüründe hayatın, ölümsüzlüğün ve sonsuzluğun sembolü olarak değerlendirilmiştir (Arslan, 2014). Hayat ağacına ilişkin inanış ve semboller yalnızca Türk kültürüyle sınırlı olmayıp dünya mitolojilerinin büyük bir bölümünde de yer bulmuştur (Ergun, 2008). Türk

topluluklarında kutsal sayılan ağaç türleri ise yaşanan bölge ve kültürel yapıya bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir (Çetin, 2012).

Anadolu Selçuklu döneminde farklı sanat eserlerinde rastlanan hayat ağacı tasvirlerinin kökeni Orta Asya kültürlerine uzanmaktadır. İslamiyet öncesi inanç sistemlerinden olan Şamanizm’de de hayat ağacı önemli bir sembol olup dünyanın merkezi olarak kabul edilmiş; Şamanın yer ile gök arasında kurduğu bağlantının aracı olarak görülmüştür (Çetin, 2012). Antik kültürlerde de benzer şekilde her ağacın bir tanrıyla ilişkilendirildiği; örneğin defnenin Apollon’u, meşenin ise Jüpiter’i temsil ettiği bilinmektedir (Hançerlioğlu, 2000). Zerdüş inancında ise ağaç sağlık, iyileşme ve şifa kaynağı olarak kabul edilmiştir (Gülensoy, 1989).

Hayat ağacı, gövdesi ve dallarıyla dikey bir kozmik düzeni sembolize eder. Kökleri yeraltına, gövdesi yeryüzüne, üst dalları ise gökyüzüne uzanarak evrenin üç katmanını birbirine bağlayan bir eksen görevi görür. Bu yönüyle hem yaşamın sürekliliğini hem de insanoğlunun metafizik dünya ile kurduğu ilişkiyi temsil eden en güçlü sembollerden biridir. Servi, zeytin, incir, meşe, nar, hurma, kayın gibi pek çok ağaç farklı kültürlerde hayat ağacının karşılığı olarak düşünülmektedir. Anadolu motif geleneğinde ise “can ağacı” olarak da bilinen hayat ağacı, ölümsüzlük düşüncesiyle özdeşleştirilmiştir (Megap, 2018). Aynı zamanda gençlik, bereket ve yenilenmenin sembolü olarak da değerlendirilmiştir (Ağaç, 2015). Çeşitli inanışlarda çiçeği, meyvesi ve sürekli yenilenen yapısıyla hayatın her evresine dokunan bir güç olarak görülmesi, ağaca karşı özel bir ilgi ve saygının doğmasına neden olmuştur (Belli, 1982).

En eski çağlardan itibaren varlığını sürdüren ağaç kültü, Türk toplumlarında özellikle ölümsüzlük düşüncesiyle ilişkilendirilmiştir. Ölümünden sonraki yaşama dair inancın bir yansıması olarak hayat ağacı motifi, Anadolu’daki mezar taşlarında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu motifin Şamanizm kökenli olduğu; Şamanın yeraltı ve gökyüzü arasındaki yolculuğunda hayat ağacını bir merdiven olarak tasavvur ettiği bilinmektedir (Erbek, 2002).

Ongun hayvan figürlerinden sonra Türkler tarafından en yaygın kullanılan sembollerden biri olan hayat ağacı, ebedilik ve ölümsüzlük düşüncesinin somut bir anlatımıdır (Gülensoy, 1989; Deniz, 2000). “Her daim yeşil, çiçekli ve meyveli ağaç” tasavvurunun ifadesi olan hayat ağacı, ebedi gençliğin ve ölümsüzlüğün kaynağı olarak görülmüştür (Ergun, 2004). Türkler, tarih boyunca çeşitli ağaçlara farklı anlamlar yüklemiş; onları hem koruyucu hem aracı hem de bereket getirici unsurlar olarak kabul etmiştir. Bu inançların etkisiyle “ağaç dikmenin sevap olduğu” anlayışı İslamiyet öncesi dönemlerden itibaren toplum yaşamında yer edinmiş ve günümüze kadar kültürel bir alışkanlık olarak varlığını korumuştur (Arslan, 2014).

Türk kültüründe hayat ağacı genellikle kayın ağacı ile özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle kayın, Türk topluluklarında en değer verilen ağaçlardan biri hâline gelmiştir. Özellikle Şamanlar, ayinlerinde kayın ağacına büyük önem atfetmiş, ritüeller sırasında onu mutlaka yanlarında bulundurmışlardır. Şamanist mitolojiye göre kayın ağacı, Tanrı Ülgen ve Umay tarafından gökten indirilen kutsal bir varlık niteliği taşımaktadır (Çoruhlu, 2002). Bazı Türk boylarında kayın ağacı yalnızca törenlerde kullanılan bir unsur olmanın ötesine geçmiş, doğrudan kutsal bir varlık olarak görülmüştür. Yapraklarının altında kut barındırdığına inanılan bu ağaca adaklar sunulduğu bilinmektedir (İnan, 1987).

Hayat ağacı motifi Anadolu'da hemen tüm el sanatlarında yer edinmiştir. Mimari yapılarda, ahşap oymacılığında, çinide, dokumalarda, cam sanatında, tezhip ve minyatürde, hatta edebiyat ve müzikte bile bu sembolün izleri görülmektedir. Servi ağacı ise uzun boyu ve ışığa yönelen yapısıyla hayat ağacı kompozisyonlarında sıkça tercih edilen bir türdür (Erbek, 2002).

Halı ve kilimlerde genellikle stilize biçimde tasvir edilen hayat ağacı, sonsuz yaşam düşüncesini temsil eder. Bu motif, ölümden sonraki yaşama ve ölümsüzlüğe dair kadim inançların bir yansımasıdır. Tarihöncesi dönemlerden itibaren taş, ahşap ve kil gibi pek çok malzemeye işlenen hayat ağacı, aynı zamanda bireyi ve toplumu kötülüklerden koruduğuna inanılan tılsımlı bir sembol görevi de üstlenmiştir (Esin, 2004).

Hayat ağacı, eski dönemlerde doğurganlık ve bereketle ilişkilendirilmiş; özellikle dokuma ürünlerinde üretkenliği temsil eden bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır (Ateş, 2000). Mezar taşlarında ve bazı dokumalarda görülen servi motifi ise uzun ömürlü yapısı nedeniyle ölümsüzlüğü, ruhun yücelişini ve ölümden sonraki hayatı simgelemektedir (Eberhard, 2000). Efsanelerde servi ağacının konuştüğundan, insanoğlunun uzun yaşama arzusunu temsil ettiğinden ve özgürlük ile ebediyeti simgelediğinden bahsedilmektedir (Yıldırım, 2008).

Hayat ağacının en önemli özelliklerinden biri, adının da çağrıştırdığı üzere, gençlik ve ölümsüzlüğün simgesi olmasıdır. Tarih boyunca insanların şifa ve iyileşme için bitkilere başvurmuş olması, bu sembol ile ölümsüzlük arasında bağ kurulmasına neden olmuş olabilir. İnsanoğlunun uzun yaşam ve sonsuzluk arayışı, birçok kültürde hayat ağacıyla özdeşleşmiştir. Nitekim mucizevi bitkiler ve ölümsüzlük arayışlarının temelinde çoğu zaman “hayat ağacı” temasının bulunduğu bilinmektedir. Genellikle ulaşılması güç bir merkezde yer aldığına inanılan bu kutsal ağaç, sadece seçilmiş kişilerin meyvesini yiyebileceği ilahi bir kaynağı temsil eder (Ergun, 2004).

Bu bulgular, Anadolu halılarındaki motiflerin yüzeysel bir süsleme niteliği taşımadığını; aksine sosyal yaşamdan inanca, bireysel duygulardan kolektif hafızaya kadar geniş bir kültürel birikimin taşıyıcısı olduğunu göstermektedir.

Motiflerin uzun yıllar boyunca korunmuş olması, kültürel kodların dokuma geleneği aracılığıyla aktarımında halıların ne derece önemli bir rol üstlendiğini de ortaya koymaktadır.

Türk halı sanatının kökeni, tarihin bilinen en eski düğümlü halısı olan Pazırık Halısı'na kadar uzandığı için geniş bir zaman dilimini kapsamakta ve bu nedenle birçok bilimsel tartışmanın odağında yer almaktadır. Bu uzun tarihsel serüvene rağmen, geçmişten günümüze aktarılan motif ve desenlerin kökenleri, anlam dünyaları ve sembolik nitelikleri üzerine yapılan araştırmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Ancak mevcut çalışmalar, bazı motiflerin belirli inançları, kültürel kabulleri, geleneksel düşünce yapılarını ve hatta batıl inanışları sembolize ettiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu durum, halı ve kilimlerin sadece teknik birer dokuma ürünü değil, aynı zamanda inanç sistemlerinin görsel birer yansıması olduğunu göstermektedir.

Anadolu'da dokunan halı ve kilimler, özellikle kırsal bölgelerde kadınların duygu dünyasını ifade ettiği sembolik bir alan niteliği taşımıştır. Dokuyucular, sevinçlerini, özlemlerini, beklentilerini, korkularını ve içinde bulundukları ruh hâlini motifler aracılığıyla halıya adeta nakşetmiş; böylece halı, sözsüz bir iletişim aracına dönüşmüştür. Bu ürünler, yalnızca kullanım amacıyla değil, taşıdıkları sembolik mesajlarla da değer kazanmış; bireysel ve toplumsal hafızanın aktarımında işlevsel bir rol üstlenmiştir.

Bu bağlamda, Anadolu halı ve kilimlerinin taşıdığı sembolik anlamların en dikkat çekici unsurlarından biri de hayat ağacı motifidir. Yaşam-ölüm döngüsünü, kozmik düzeni, soyun devamını ve kutsal âleme geçişi simgeleyen bu motif, Türk kültüründe olduğu gibi dokuma geleneğinde de merkezi bir konuma sahiptir. Çalışmanın bu bölümünde, hayat ağacı motifinin mitolojik ve kültürel temelleri açıklanarak Anadolu dokumacılığındaki sembolik işlevi değerlendirilmiş; ardından motifin farklı yörelerde nasıl biçimlendirildiği, hangi kompozisyon düzenleri içinde yer aldığı ve dokuyucular tarafından nasıl yorumlandığı örnek halılar üzerinden incelenecektir. Böylece, motifin hem ortak kültürel bir sembol olarak taşıdığı anlam hem de yöresel dokuma geleneklerine göre kazandığı biçimsel çeşitlilik ayrıntılı olarak ortaya konulacaktır.

Resim 1'de görülen Milas halısındaki hayat ağacı motifi, geleneksel inanışlarda ölümsüzlüğü, cennete erişişi ve soyun kesintisiz biçimde devamını temsil eden güçlü bir sembol niteliğindedir. Motifin dikey kompozisyonu hem yaşamın sürekliliğini hem de insan neslinin kuşaktan kuşağa aktarılan düzeni simgeler. Halk kültüründe bu anlayış, çoğu zaman soyağacı veya soy kütüğü kavramlarıyla ilişkilendirilerek toplumsal hafızanın, aile kökeninin ve kuşaklar arası bağların önemine dikkat çeker (Balcı, 2012).

Milas halılarında yer alan hayat ağacı motifinin dallanma biçimi, dalların sayısı ve yönü gibi biçimsel ayrıntılar, yalnızca estetik bir tercih değildir; aynı zamanda motifin taşıdığı sembolik anlamın güçlenmesine katkıda bulunur. Dalların yukarıya doğru genişleyen yapısı, iyilik, bereket ve hayatın yükselişini temsil ederken, gövdenin sağlam ve tek bir eksende yükselmesi ise köklerin sağlamlığına ve kültürel devamlılığa işaret etmektedir. Bu çerçevede Milas yöresi dokumalarında kullanılan hayat ağacı hem bireysel yaşam döngüsünü hem de toplumsal sürekliliği bütüncül bir anlatımla bir araya getirmekte; dokuyucunun inanç dünyasını, kültürel belleğini ve yaşama dair beklentilerini görsel bir dile dönüştürmektedir.



Resim 1: *Milas Halısı (Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Kataloğu Cilt:2)*

Resim 2’de Çanakkale yöresi halısında, iki geniş kenar suyunun çevrelediği kırmızı zeminli mihrabın içerisinde dikey konumda yerleştirilmiş iki adet hayat ağacı motifi görülmektedir. Bu yerleşim düzeni, motifin halı kompozisyonundaki merkezî ve kutsal konumunu güçlendirmektedir. Mihrabın içindeki kırmızı zemin, geleneksel sembolizmde çoğu zaman yaşam gücünü, bereketi ve ilahi kudreti temsil ederken, bu zemin üzerine işlenen hayat ağacı figürleri yaşam–ölüm döngüsünün kutsal bir çerçevede ele alındığını göstermektedir.

Bu çerçevede Resim 2’deki halı, yalnızca estetik bir bezeme örneği değil; aynı zamanda yöre halkının yaşam, ölüm, devamlılık ve kutsallık kavrayışlarını bir arada sergileyen önemli bir kültürel belge niteliği taşımaktadır. Motifin

mihrap içinde konumlandırılması ise hayat ağacına yüklenen kutsal anlamı güçlendirerek, dokuyucunun inanç dünyasının haliya yansımaları açık biçimde ortaya koymaktadır.



Resim 2: Çanakkale Halısı (Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Kataloğu Cilt:2)

Resim 3'te Kırşehir Mucur yöresine ait bir seccade halı görülmektedir. Halının mavi zeminli mihrabı, kompozisyonun merkezinde yer alarak dikkat çekici bir derinlik etkisi oluşturur. Mihrabın alt bölümünü oluşturan sandık kısmında ise krem rengi zemin üzerine işlenmiş, altı daldan meydana gelen bir hayat ağacı motifi bulunmaktadır. Motifin bu şekilde dallara ayrılması, yörede hayat ağacına yüklenen bereket, çoğalma ve yaşamın sürekliliği gibi sembolik anlamları güçlendirmektedir. Kompozisyonu çevreleyen üç ince kenar suyu, halının çerçeve etkisini belirginleştirirken düzeni, bütünlüğü ve sınır kavramını vurgular. Renk tercihleri incelendiğinde kırmızı, krem ve mavi tonlarının hâkim olduğu görülmekte; bu renklerin birlikteliği hem geleneksel Anadolu seccadelerinde sıkça rastlanan klasik bir uyumu yansıtmakta hem de motiflerin seçilen zemin üzerinde daha belirgin görünmesini sağlamaktadır. Bu özellikleriyle söz konusu halı, Mucur yöresine özgü teknik ve estetik özellikleri korurken aynı zamanda hayat ağacının taşıdığı sembolik anlamları da güçlü bir biçimde görünür kılmaktadır.



Resim 3: *Mucur Halısı (Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Kataloğu Cilt:2)*

Resim 4'te Sivas Zara yöresine ait halıda koyu mavi çift mihraplı zeminin alt ve üst sandık bölümünde, açık mavi renkli zemin üzerine yerleştirilen hayat ağacı motifi farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Motifin bu örnekteki yorumunda, dalların daha belirgin bir şekilde yukarı doğru yönelmesi ve gövdenin sade bir biçimde stilize edilmesi dikkat çekmektedir. Sivas yöresine özgü bu yaklaşım, hayat ağacının hem koruyucu hem de yaşamı sürdürmeye yönelik anlamını güçlendirmektedir. Ayrıca çift mihrap düzeninin içinde konumlandırılmış olması, motifin manevi niteliğini ön plana çıkarmakta; yaşam, ölüm ve yeniden doğuş döngüsünün ibadet mekânı estetiği ile bütünleşmesini sağlamaktadır. Renk tercihindeki koyu ve açık mavi tonların birlikte kullanımı ise huzuru, sürekliliği ve metafizik anlamları çağrıştırarak hayat ağacının sembolik etkisini artırmaktadır.



Resim 4: Zara Halısı (Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Kataloğu Cilt:2)

Resim 5'te Uşak yöresine ait, renk ve motif düzeni bakımından oldukça sade ve karakteristik bir üslup sergileyen bir halı görülmektedir. Krem renkli çift mihrap düzenine sahip olan bu halının merkezinde, simetrik biçimde yükselen bitkisel dallardan oluşan bir hayat ağacı motifi yer almaktadır. Motifin sade fakat dengeli kurgusu, Uşak dokumacılığının yalın fakat anlam yüklü estetik anlayışını yansıtmaktadır. Dalların yukarı doğru ritmik bir düzenle ilerlemesi, geleneksel sembolizmde hayat ağacına yüklenen yaşam, diriliş ve süreklilik kavramlarını güçlendirmekte; halının genel kompozisyonu içinde motifin belirleyici bir odak noktası hâline gelmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle Uşak halısındaki hayat ağacı motifi, hem bölgesel dokuma geleneğinin izlerini taşımakta hem de motifin kültürel anlam katmanlarını görsel bir sadelik içinde sunmaktadır.



Resim 5: *Uşak Halısı (Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Kataloğu Cilt:2)*

Resim 6'da Adıyaman yöresinin karakteristik örneğini gösteren halıda, lacivert zemin üzerinde üst üste üç adet krem renkli madalyonun yer aldığı görülmektedir. Bu madalyonların her biri, kompozisyonun hem ritmini hem de bütünlüğünü sağlayan belirgin bir merkez unsuru olarak tasarlanmıştır. Madalyonların iç kısmında yer alan dulavratotu motifinden yükselen hayat ağacı, yöreye özgü bir üslupla geometrik bir anlayışla biçimlendirilmiştir. Motifin yatay çizgiler üzerinde açan stilize çiçeklerle desteklenmesi, yaşamın döngüsellliğini ve düzenliliğini ifade eden sembolik bir anlatım sunmaktadır. Hayat ağacının dallarının geometrik formda verilmesi, Adıyaman dokumalarının geleneksel stilizasyon anlayışıyla uyumludur. Bu yönüyle motif hem bitkisel kökenini korumakta hem de halının genel kompozisyonuna uygun bir biçimde soyutlanmış bir estetik karakter taşımaktadır. Söz konusu düzenleme, dokuyucunun hem doğaya hem de yaşamın kutsallığına ilişkin algısını yansıtmakta; aynı zamanda bölgenin dokuma geleneğinde hayat ağacının nasıl yorumlandığına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu özellikleriyle Adıyaman yöresi halısındaki hayat ağacı motifi, hayat-ölüm döngüsünün kültürel hafızada nasıl estetize edildiğini gösteren özgün bir örnek niteliği taşımaktadır.



Resim 6: Adıyaman Halısı (Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Kataloğu Cilt:2)

Resim 7’de Konya Lâdik yöresine ait halıya bakıldığında, sarı zeminli geniş kenar suyunun kırmızı renkli ana zemini çevrelediği görülmektedir. Geleneksel Lâdik halılarında sık karşılaşılan bu renk düzeni hem kompozisyona hareket katmakta hem de motiflerin belirginleşmesini sağlamaktadır. Kırmızı zeminli mihrabın alt bölümünde yer alan lale motifi, bölge dokumalarının karakteristik özelliklerinden biri olup, çoğu zaman bereket, yeniden doğuş ve kadınlığın sembolü olarak yorumlanmaktadır. Oldukça sade tutulmuş olan ana zeminde hayat ağacı motifi alışılmış biçimlerinden farklı bir düzenlemeyle karşımıza çıkmaktadır. Motifin sade bir biçimde ele alınması, Lâdik halılarında görülen yalın fakat anlam yüklü kompozisyon anlayışını desteklemektedir. Bu yorumlama biçimi, hayat ağacının yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil, aynı zamanda yaşamın döngüsünü, evrenin düzenini ve insanın varoluşsal yolculuğunu simgeleyen kültürel bir anlatı olarak halıya yansıdığını göstermektedir.



Resim 7: *Lâdik Halısı (Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Kataloğu Cilt:2)*

Resim 8’de Niğde Fertek yöresine ait halıda, geniş bir kenar suyunun kırmızı zeminli mihrabı çevrelediği görülmektedir. Mihrabın sandık bölümünde yer alan hayat ağacı motifi, kırmızı zemin üzerine altı ayrı formda düzenlenmiş olup oldukça belirgin bir kompozisyon ortaya koymaktadır. Motifin gövdesinden simetrik biçimde çıkan dallar hem yöreye özgü estetik anlayışı hem de hayat ağacının geleneksel anlam dünyasını yansıtan bir yapıdadır. Bu düzenleme, Fertek dokumalarının karakteristik sade fakat anlam yüklü motif kullanımını göstermekte; aynı zamanda dokuyucunun yaşam, bereket ve süreklilik gibi kavramlara verdiği kültürel değeri de görselleştirmektedir. Bu nedenle söz konusu halı, Niğde yöresinde hayat ağacının nasıl yorumlandığını belgeleyen önemli örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.



Resim 8: Niğde Halısı (Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Kataloğu Cilt:2)

Sonuç

Bu çalışma, Anadolu dokuma kültüründe ölüm temasının en köklü ve en güçlü sembollerinden biri olan hayat ağacı motifini farklı yörelere ait halı örnekleri üzerinden inceleyerek motifin anlam katmanlarını, kültürel derinliğini ve biçimsel çeşitliliğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Literatür incelemeleri ile ikonografik çözümlemelerin birlikte ele alınması sonucunda, hayat ağacının Türk halı sanatında yalnızca dekoratif bir unsur olmadığı; aksine yaşam–ölüm döngüsünü, ölümsüzlük arayışını, soyun devamını, kutsal düzeni ve kozmik eksenı simgeleyen çok katmanlı bir sembol olduğu belirlenmiştir. Bu yönüyle motif, dokunan her halıda hem bireysel duyguların hem de kolektif kültürel hafızanın görsel bir ifadesi hâline gelmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen Milas, Çanakkale, Kırşehir-Mucur, Sivas Zara, Uşak, Adıyaman, Konya Ladik ve Niğde Fartek yörelerine ait halılar, motifin yüzyıllardır süren sürekliliğine rağmen biçimsel açıdan önemli farklılıklar gösterdiğini ortaya koymuştur. Milas halısındaki güçlü dikey yapı motifin kozmik eksen ve ölümsüzlük temasını vurgularken; Çanakkale'deki çift mihraplı düzen, ibadet alanıyla motif arasında sembolik bir bağ kurmaktadır. Mucur halısındaki altı dallı sade hayat ağacı, seccade formunun gerektirdiği sembolik bütünlüğe uyum sağlamakta; Zara örneğinde motif çift mihraplı düzen içinde daha yatay ve genişleyen bir forma bürünmektedir. Uşak yöresinde

bitkisel dallarla kurulan yalın ve simetrik hayat ağacı sade renk tercihleriyle birleşirken; Adıyaman halısında madalyonlar içinde geometrik çiçek açan dallar daha kapalı, ritmik ve bölümlenmiş bir yapı ortaya koymaktadır. Konya Ladik halısında sade zemin üzerinde serbest bir yorum tercih edilmiş, Niğde Fertek halısında ise motif altı kez tekrarlanarak çoğalan bir yaşam anlayışına gönderme yapılmıştır. Bu çeşitlilik, motifin Anadolu'da yalnızca bir süsleme bileşeni olarak değil, her yörenin kendi kültürel belleğiyle yeniden şekillenen bir anlatım aracı olarak kullanıldığını göstermektedir.

Yapılan analizler, farklı yörelere ait örneklerde hayat ağacının üslup, kompozisyon ve renk açısından değişime uğrasa da motifin temel anlam çekirdeğinin sabit kaldığını ortaya koymuştur. Bu sabit çekirdek, yaşamın sürekliliği, soyun devamı, ölüm sonrası diriliş, koruyuculuk, kutsal âlem ile yeryüzü arasındaki bağ ve kozmik düzen gibi temalardan oluşmaktadır. Farklı yörelerdeki biçimsel yorumların değişkenliği ise motifin yaşayan bir kültürel unsur olduğuna ve dokuyucunun yaşadığı coğrafya, estetik tercihleri, inanç yapısı ve teknik becerisiyle birlikte yeniden anlam kazandığına işaret etmektedir. Böylece hayat ağacı, hem ortak Türk kültürünün değişmeyen sembollerinden biri olmayı sürdürmekte hem de her yörede farklı bir hikâyeyi anlatma potansiyeline sahip dinamik bir motif karakteri göstermektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma Anadolu halı dokuma kültüründe hayat ağacının ölüm temasının en önemli taşıyıcısı olduğunu ve halıların sembolik dilinde merkezi bir rol üstlendiğini ortaya koymuştur. İncelenen örnekler, motifin estetik bir öge olmanın ötesinde, dokuyucunun yaşama bakışını, ölüm karşısındaki kabullenişini, umut arayışını ve kültürel kimliğini halı yüzeyine aktaran güçlü bir kültürel ifade biçimi olduğunu göstermektedir. Hayat ağacı motifi, bu yönüyle Anadolu'nun hem ortak kültürel belleğini hem de yöresel dokuma geleneklerini bir araya getiren köklü ve çok katmanlı bir sembol niteliği taşımakta; Türk halı sanatının anlam dünyasını zenginleştiren en önemli unsurlardan biri olarak varlığını sürdürmektedir.

Kaynakça

- Ağaç, S., & Sakarya, M. (2015). Hayat ağacı sembolizmi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Çalışmalar Dergisi, (IntJCSS)*, 1 (1), 1-14. <https://izlik.org/JA98AE84MY>
- Aksoy, M. (2008). Kültür sosyolojisi açısından halı-kilim sanatı ve etnografik eserlerdeki damgaların dili. İçinde 38. ICANAS Kongresi, Maddi Kültür Bildirileri (Cilt 1, ss. 91-115). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Arslan, S. (2014). Türklerde ağaç kültü ve “hayat ağacı”. *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1), 59-71. <https://doi.org/10.20860/ijoses.27650>
- Aslanapa, O. (2005). *Türk halı sanatının bin yılı*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Ateş, M. (2000). *Mitolojiler ve semboller: Ana tanrı ve doğurganlık sembolleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Balcı, N. (2012). Türk halı sanatında mitolojik kaynaklı bazı motifler. *Arış Dergisi*, 8, 38-51. <https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.38>
- Belli, O. (1982). Urartularda hayat ağacı inancı. *Anadolu Araştırmaları Sanat Tarihi Dergisi*, 8, 237-246. İstanbul. <https://iupress.istanbul.edu.tr/journal/anar/article/urartularda-hayat-agaci-inanci?id=821564>
- Çetin, S. (2012). *Anadolu Selçuklu dönemi (geometrik yıldız, hayat ağacı, nar ve rumi) motiflerinin heykel sanatı bağlamında yorumlanması* (Tez No: 320513). [Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Eberhard, W. (2000). *Çin simgeleri sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Esin, E. (2004). *Türk sanatında ikonografik motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Genç, M. (2012). *Günümüz halı tasarımlarında gelenekten faydalanma kriterleri. Halıcılık ve Kilimcilik Programının Sorunları ve Çözüm Önerileri Çalıştay Bildirileri* (Nisan). T.C. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Ayvacı Meslek Yüksekokulu.
- Gülensoy, T. (1989). *Orhun'dan Anadolu'ya Türk damgaları*. İstanbul: TDAV Yayınları.
- Gürsu, N. (1988). *Türk dokumacılık sanatı: Çağlar boyu desenler* (1. baskı). İstanbul: Redhouse Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya inançları sözlüğü*. İstanbul.
- İnan, A. (1987). Türk folklorunda Simurg ve Geruda. *Makaleler ve İncelemeler I*. Ankara.

- Mülayim, S. (1998). *Tanımsız figürlerin ikonografisi, Türk soylu halkların halı, kilim ve cicim sanatı* (Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 27-31 Mayıs Kayseri), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı-DÖSİM, (2006). *Geleneksel el sanatları*. Ankara.
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı. (2018). *El sanatları teknolojisi*. Ankara.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars mitolojisi sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.



SANATTA GÖÇ LİTERATÜRÜ VE GÜNCEL AKADEMİK YAKLAŞIMLAR: 2020 SONRASI PERSPEKTİFLER

“ ”

HAMİDE VURAL¹

¹ Doktor Öğretim Üyesi, Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı,
ORCID: 0000-0001-6417-2379

Giriş

Göç, insanlık tarihinin en köklü ve en dönüştürücü deneyimlerinden biridir. Antik çağlardan günümüze kadar farklı coğrafyalarda yaşanan gönüllü veya zorunlu göçler, yalnızca demografik hareketler olarak değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal üretimlerin temel belirleyicileri olarak karşımıza çıkmıştır. Bu nedenle göç, yalnızca siyaset biliminin, sosyolojinin veya ekonomi politikaların konusu değil; aynı zamanda sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve müzecilik gibi disiplinlerin de merkezinde yer alan bir olgudur.

2020 sonrası dönemde göç literatürünün kazandığı yeni ivme, küresel krizlerle doğrudan bağlantılıdır. Covid-19 pandemisi, iklim değişikliğinin tetiklediği ekolojik göçler, bölgesel savaşlar, mülteci krizleri ve uluslararası kimlik tartışmaları, sağlık politikaları, sınır kapatmaları, ve dijital gözetim mekanizmaları ile doğrudan ilişkilendirmiş bu da göçün akademik ve sanatsal literatürde yeniden ele alınmasına yol açmıştır. Bu durum, sanatçılar ve akademisyenler için hem yeni bir bellek alanı hem de eleştirel bir üretim zemini oluşturmuştur. Bu süreçte üretilen pek çok güncel enstalasyonda, göçmen işçilerin toplumsal görünmezliğinin sıklıkla boş mekânlar ve terk edilmiş nesneler gibi görsel metaforlar aracılığıyla yansıtıldığı gözlemlenmektedir. Yani bir başka ifade ile göç, yalnızca yer değiştirme değil, aynı zamanda görünürlüğü ve görünmezliğin estetik-politik tartışması olarak yeniden sorgulanarak yorum kazanmıştır.

Kaya'ya (2024) göre, insanlık tarihindeki göç hareketleri Antik çağlara kadar uzansa da konunun bilimsel bir zemine taşınması 19. yüzyılda Ravenstein'in (1885) 'The Laws of Migration' çalışmasıyla gerçekleşmiştir. Bu yaklaşıma göre göç, temelde ekonomik refah arayışıyla şekillenen ve az gelişmiş bölgelerden gelişmiş merkezlere doğru aşamalı olarak gerçekleşen bir hareketliliktir (Kaya, 2024, s. 150-151).

Türkiye özelinde, Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana toplumsal dinamikleri en çok dönüştüren unsurun göç hareketleri olduğu ifade edilmektedir; zira 1950'li yıllarda tarımın makineleşmesiyle başlayan kırdan kente göç ve 1960'larda Almanya'ya yönelen işçi akımları hem ekonomik hem de kültürel yapıda köklü dönüşümlere yol açan temel dinamiklerdir (Çelebi Erol, 2020, s. 401-402).

2020 sonrası göç, yalnızca sınırların değil mekânsal özgürlüklerin de sorgulandığı bir dönem olmuştur. Bu bağlamda sanat, göçün çok katmanlı deneyimlerini görünür kılan en güçlü ifade biçimlerinden biri olarak öne çıkar. Özellikle küresel krizlerin ve pandeminin yarattığı izolasyon sürecinde, göçmen işçilerin yaşadığı toplumsal görünmezliğin; güncel enstalasyonlarda sıklıkla "boş mekânlar" ve "terk edilmiş eşyalar" gibi görsel imgeler üzerinden

temsil edildiği görülmektedir. Bu tür sanatsal pratikler, göç deneyiminin mekansal kırılmalarını, aidiyet arayışlarını ve sınır politikalarının birey üzerindeki etkilerini toplumsal ve duygusal boyutlarıyla görünür kılar.

Sanat alanında göçün temsilleri, hem bireysel hikâyelerin hem de kolektif hafızanın taşıyıcılarıdır. Diaspora sanatçılarının üretimleri, göçmen bedenlerin görünürlük mücadelesi, kolektif hafızanın sanatsal araçlarla aktarımı ve aidiyet meselelerinin farklı estetik dillerle yorumlanması, çağdaş göç literatüründe merkezi bir yer edinmiştir. Sarıaşlan'ın (2018) da vurguladığı gibi, "sanatçılar göçü yalnızca temsil etmez, aynı zamanda göçün kültürel anlamlarını yeniden üretirler" (s. 91-106). Bu disiplinler arası etkileşim, göçmen sanatçıların üretimlerinin yalnızca estetik birer nesne olarak değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliğin izlerini taşıyan ve bu sürece tanıklık eden birer "toplumsal belge" niteliğiyle değerlendirilmesine olanak tanımaktadır.

Bu bölümün temel amacı, 2020 sonrası göç literatüründe öne çıkan akademik ve sanatsal yaklaşımları disiplinler arası bir çerçevede değerlendirmektir. Feminist perspektiflerden figüratif resim analizlerine, müze pratiklerinden seramik sanatına, diaspora kimlik çalışmalarından bibliyografik derlemelere kadar farklı temalar ele alınarak göçün çok boyutlu yapısı ortaya konulacaktır. Burada özellikle sanat merkezli bir yaklaşım benimsenecek; ancak sosyal bilimlerin literatürüyle kurulan bağlar da göçün anlaşılmasında kritik bir rol oynayacaktır. Bulgular ve tartışma bölümünde bu temalar, hem ulusal hem de uluslararası sanatçıların işleri üzerinden detaylı karşılaştırmalarla güçlendirilecektir.

Göç ve sanat ilişkisi, ilerleyen bölümlerde detaylandırılacağı üzere temsil (representation) kavramı üzerinden de okunabilir. Bu bağlamda sanat, göçmen deneyimlerinin yalnızca görselleştirilmesi değil, aynı zamanda göçün kültürel anlamlarının yeniden inşası anlamına gelir. Mehmet Başbuğ'un figüratif tabloları, Eva Funderburgh'un seramik işleri, Mona Hatoum'un yerleştirmeleri, Shirin Neshat'ın fotoğraf ve videoları ya da Ai Weiwei'nin belgeselleri göçün çok katmanlı temsil biçimlerine örnektir. Bu sanatçılar aracılığıyla göçün hem bireysel hem de kolektif boyutları sanatsal dillerle tartışmaya açılmaktadır.

Feminist göç araştırmaları, göçün toplumsal cinsiyet boyutunu açığa çıkararak literatüre önemli bir katkı yapmıştır. Bu bağlamda, özellikle küresel krizler sonrası daha da belirginleşen göçmen kadınların görünmeyen emeği, göç sürecinin en vazgeçilmez ancak çoğu zaman en az fark edilen katmanlarından biri olarak değerlendirilmelidir. Bu sosyo-ekonomik gerçeklik, sanat alanında da güçlü bir karşılık bulur; örneğin Nil Yalter'in *Exile is a Hard Job* (1983) adlı işinde olduğu gibi göçmen kadınların görünmeyen emeği ve bedensel mücadeleleri sıklıkla estetik bir direniş formuna dönüştürülür.



Resiml 1: Nil Yalter, *Exile is a Hard Job* (1983). Kaynak: Sanatçı Arşivi (nilyalter.com)

Diaspora ve transnasyonal kimlik çalışmaları ise göçün parçalanmış ve çok katmanlı kimlik yapısını ortaya koyar. Cohen (2008) diasporayı “modern çağın en yaygın kimlik biçimlerinden biri” olarak tanımlar. Bu bağlamda diaspora kimliği, tek bir aidiyetin reddedilerek çoklu aidiyetlerin aynı anda yaşanması durumu olarak da tarif edilebilir. Sanatta bu çoklu aidiyet, Hatoum’un *Homebound* (2000) yerleştirmesinde veya Neshat’ın *Women of Allah* serisinde açıkça görülür. Bu eserler, göçmen kimliğin hem köken ülkeye hem de yeni coğrafyalara bağlı çok katmanlı doğasını temsil eder. Bu noktada; nar, incir ve zeytin gibi göç motifleri de, diaspora bağlamında çok katmanlı aidiyetleri sembolleştiren güçlü birer görsel dil sunmaktadır.



Resim 2: Mona Hatoum’un *Homebound* (2000) yerleştirmesi .Kaynak: Tate Collection. Fotoğraf: Tate Archive.



Resim 3: Shirin Neshat, *Women of Allah* serisi (1993–1997). Kaynak: MoMA Koleksiyonu. Fotoğraf: MoMA Archive.

Müzeler de göçün kolektif hafızadaki yerini görünür kılan mekânlar haline gelmiştir. Londra'daki Migration Museum'da 2021'de düzenlenen Departures sergisi, göçmenlerin bireysel hikâyelerini istatistiklerin ötesine taşıyarak kamusal alanda görünür kılmıştır. Benzer şekilde, İstanbul'daki Göçün Hafızası sergisi de göçün sanat aracılığıyla kolektif bir hafıza mekânına dönüştürülebileceğini göstermiştir.



Resim 4: *Departures* sergisinden görünüm, Migration Museum, Londra (2021). Kaynak: Potts, (2022). 'Departures' at the Migration Museum, London.

Seramik sanatında ise göç temsilleri, kırılğanlık ve yeniden inşa süreçlerini görünür kılar. Funderburgh'un eserleri, göçün parçalanma ve yeniden şekillenme süreçlerini seramiğin malzeme doğasıyla ilişkilendirir. Bu yönüyle seramik, göçün metaforik anlatımı için güçlü bir araçtır. Özellikle seramikte

kullanılan nar ve zeytin motifleri, hem kırılğanlığı hem de direnci temsil ederek ekolojik göç tartışmalarıyla bağ kurmaktadır.



Resim 5: Eva Funderburgh, "Hut", Woodfired porcelains, 2010. Kaynak: (<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1616486874.pdf>)

Aynı diğer çalışmalar gibi bibliyografik çalışmalar da göç literatürünün genişlemesini ve boşluklarını gözler önüne sermektedir. Bu tür çalışmalar, göçün sanatla ilişkisini görünür kılmak açısından da kritik önemdedir. Bulgular ve tartışma bölümünde bu boşlukların nasıl doldurulduğu ayrıntılı örneklerle gösterilecektir.

Bu bağlamda, bu çalışma, 2020 sonrası göç literatürünü sanat merkezli bir perspektifle ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, çağdaş sanatta göçün nasıl temsil edildiğini; bu temsillerin bellek, kimlik ve aidiyet bağlamında nasıl anlamlar ürettiğini incelemektir. Bu doğrultuda çalışma, göçün sanatta yalnızca tematik bir konu olarak değil; tanıklık üreten, kolektif bellek oluşturan ve egemen anlatılara karşı eleştirel bir karşı hafıza alanı kuran bir pratik olarak ele alındığı varsayımına dayanmaktadır.

Bu varsayımdan hareketle çalışmanın temel tez önermesi şu şekilde formüle edilmektedir: 2020 sonrası dönemde sanat, göçü yalnızca temsil eden bir alan olmaktan çıkararak; göçmen deneyimlerini görünür kılan, bireysel anlatıları kolektif belleğe dönüştüren ve politik, estetik ve etik düzlemlerde karşı-hafıza üreten aktif bir bilgi alanına dönüşmüştür. Bu tez doğrultusunda sanat, göç literatüründe yalnızca destekleyici bir örnek alanı değil; araştırmanın yöntemsel ve kavramsal bir bileşeni olarak ele alınmaktadır.

Bu çerçevede çalışma; figüratif resim, seramik sanat, yerleştirme, video ve belgesel pratikleri ile müze sergilerini inceleyerek, göçün sanatsal temsillerini disiplinler arası bir bağlamda değerlendirmektedir. Feminist yaklaşımlar, di-

aspora çalışmaları, ekolojik göç tartışmaları ve sosyolojik okumalar ise, bağımsız teorik alanlar olarak değil; sanatsal temsilleri destekleyen ve derinleştiren kavramsal arka planlar olarak ele alınmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

1.1 Göç ve Temsil

Göç, yalnızca bir mekânsal hareket değil; kimliklerin, aidiyetlerin ve toplumsal belleklerin yeniden kurgulandığı çok boyutlu bir süreçtir. Bu bağlamda “temsiller” meselesi göç literatüründe kritik bir rol oynar.

Stuart Hall’un (1997) ifadesiyle, temsiller, gerçekliğin basit yansımaları değil, toplumsal anlam üretiminin bizzat kendisidir. Hall’un temsil yaklaşımından hareketle, göç gibi karmaşık toplumsal olgular sanat ve medya aracılığıyla temsil edildiğinde yeni anlamlar kazanmaktadır; bu bağlamda göçmenler salt birer nesne olarak değil, kültürel anlam üretiminin öznesi olarak da bu temsillerin parçasıdır. Bu bağlamda sanatsal temsiller, göçmen deneyimlerini pasif biçimde betimlemek yerine, bellek, kayıp ve aidiyet kavramları üzerinden eleştirel bir anlam üretim alanı oluşturmaktadır.

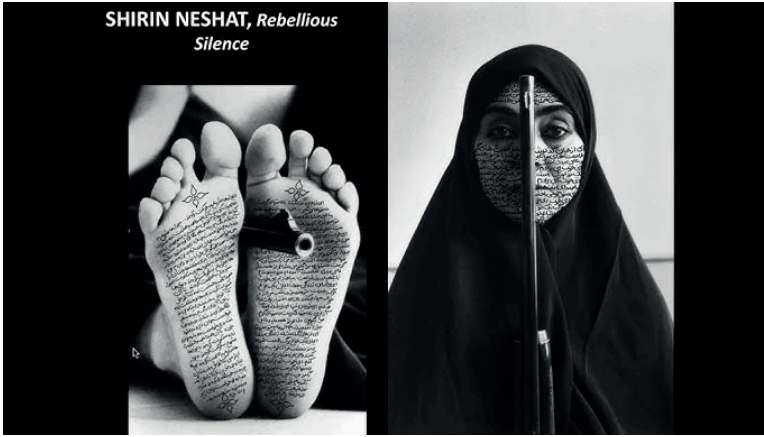
Bireylerin alıştıkları çevreyi terk etmesi psikolojik olarak sarsıcı bir süreç yaratsa da, göçmenlerin yeni gittikleri toplumun yaşam biçimine uyum sağlama süreçleri kendi kökleriyle yeni değerleri sentezleyerek melez bir kültürün doğmasına zemin hazırlamaktadır (Çelebi Erol, 2020, s. 400).

Hall’un temsil teorisini diaspora sanatıyla birlikte düşündüğümüzde, göçün sanattaki temsillerinin çoğu zaman bir “karşı-hafıza” oluşturduğunu söylemek mümkündür. Mona Hatoum’un Map (1999) adlı eserinde cam boncuklardan yapılmış dünya haritası, göçmenlerin kırılmalı ve dağınıklık deneyimlerini temsil eder. Sanatçı, eserini açıklarken şöyle der: “Harita, sabit sınırların bir yanılsama olduğunu, göçün dünyayı sürekli yeniden şekillendirdiğini gösterir” (Hatoum, 2000, s. 112).



Resim 6 : Mona Hatoum, *Map*, 1999. Cam boncuklardan dünya haritası. (Kaynak: Tate Archive).

Göç ve temsil ilişkisinde dikkat çeken bir başka nokta ise görsel sanatların “sessiz anlatılar” üretme kapasitesidir. Sanat eserleri, çoğu zaman akademik metinlerin ulaşamadığı duygusal boyutları açığa çıkarır. Shirin Neshat’ın *Women of Allah* (1993–1997) serisi, göçmen kadınların hem kimlik çatışmalarını hem de kültürel aidiyet sorunlarını beden üzerinden temsil eder. Bu eserler, göçmen bir kadının hem geçmişe bağlılığını hem de geleceğe yönelik yabancılığını aynı anda yansıtan güçlü birer görsel ifadedir.



Resim 7 : Shirin Neshat, *Rebellious Silence* (*Women of Allah* serisinden), 1994. Fotoğraf üzerine mürekkep. Kaynak: MoMA Koleksiyonu. Fotoğraf: MoMA Archive

1.2. Ekolojik Göç ve Sanatsal Temsiller

Göç tartışmaları iklim krizi ve ekolojik göç perspektifinde değerlendirildiğinde, ekolojik temalar göç literatüründe giderek daha görünür hale gelmiştir. Özellikle kuraklık, orman yangınları ve deniz seviyesindeki yükselme, göçün yalnızca siyasi ve ekonomik değil, ekolojik boyutunu da açığa çıkarmıştır. Sanatçılar bu yeni göç biçimlerini, doğa ve kültür arasındaki kırılgan ilişkileri sorgulayan eserlerle temsil etmektedir. Bu çerçevede, Akdeniz coğrafyasındaki güncel sanat pratiklerinde yer bulan yanmış zeytin dalları veya kurumuş nar motifleri gibi görsel öğelerin; hem ekolojik yıkımı hem de göçün kaçınılmazlığını simgeleyen güçlü birer metafor olarak öne çıktığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda ekolojik göç, bu çalışmada bağımsız bir teori alanı olarak değil, sanatsal temsillerde kullanılan sembolik ve malzeme temelli anlatımları destekleyen bir arka plan olarak ele alınmaktadır.

1.3. Diaspora ve Transnasyonal Kimlik

Diaspora kavramı, göç literatüründe en tartışmalı ve üretken kavramlardan biridir. Robin Cohen (2008) diasporayı yalnızca zorunlu göçlerle değil, gönüllü göç, iş göçü ve kültürel göç süreçlerini de kapsayan daha geniş bir çerçevede ele alır. Ona göre, “diaspora” modern çağda giderek çoğalan bir kimlik biçimidir; göçmenler ne tamamen kökensel bağlarını kaybeder ne de tamamen yeni kimliklere asimile olurlar.

2020 sonrası literatürde diaspora kavramı transnasyonalizmle birlikte ele alınmaya başlanmıştır. Güncel yaklaşımlar, göçmen kimliklerin “çift yönlü bir hareket” içinde olduğunu gösterir: Bir yandan köken ülke ile bağlar sürdürülürken, diğer yandan yaşanan ülkenin kültürel kodlarıyla yeni bağlar kurulmaktadır. Bu çift yönlü aidiyet, diaspora kimliklerinin parçalanmış ve çok katmanlı doğasını ortaya koyar. Başka bir deyişle diaspora kimliği, tek bir aidiyetin reddi değil; çoklu aidiyetlerin aynı anda yaşanmasıdır.

Sanat pratiklerinde diaspora; kimlik, bellek ve aidiyet meseleleri üzerinden görünür hale gelir. Kavramsal çerçevede de değinildiği üzere Mona Hatoum’un *Homebound* (2000) yerleştirmesi, diasporik kimliğin hem güvenlik hem de yabancılık boyutlarını temsil ederken; eserdeki elektrik kablolarıyla çevrili ev objeleri aidiyetin kırılganlığını ve belirsizliğini güçlü bir metafor olarak sunar (Hatoum, 2001, s. 119).

Almanya’daki çağdaş sanat ortamında ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların temsiliyet süreçleri incelendiğinde, bu sanatçıların küresel ve kompleks kimlikler olarak görülmek yerine, sıklıkla belirli bir göç zamanına indirgendikleri ve diasporanın kısıtlı mekânına hapsedildikleri görülmektedir. Bu isimlerin çok katmanlı kimlikleriyle ele alınmaktan ziyade salt birer göç

figürü olarak diasporik kalıplara sıkıştırıldıkları dikkat çekmektedir. Şiray'ın (2013) araştırmasına göre, çokkültürlülüğü savunan Alman kültür politikaları ile postkolonyal eğilimlerin baskın olduğu sanat piyasası birbirini besleyen bir dinamikle işler; bu yapı, göçmen sanatçıları kendi köken kültürlerine hapsederek onlardan sürekli olarak etnik, dinsel veya cinsel farklılıklarını sahnelemelerini bekler (Şiray, 2013, s. ii-6).

Ai Weiwei'nin *Human Flow* (2017) belgeseli de diasporayı küresel ölçekte temsil eden önemli işlerden biridir. Sanatçı, 23 ülkeden göçmen görüntülerini bir araya getirerek göçün küresel bir sorumluluk olduğunu vurgular. Bu eser, diasporanın yalnızca bireysel bir kimlik değil, aynı zamanda küresel ölçekte insani bir mesele olduğunu göstermektedir.

Türkiye kökenli diaspora sanatçılarının işleri de bu tartışmaya katkı sunar. Nar, balık ve at gibi sembollerle hem köken ülkeye hem de yeni coğrafyalara göndermeler yapar. Bu tür semboller, diaspora kimliğinin görsel sanatlarda somutlaştığı güçlü araçlardır denilebilir.

Bu çalışmada diaspora kavramı, bağımsız bir teorik tartışma alanı olarak değil, sanatsal temsillerde kimlik ve bellek üretimini açıklayan tamamlayıcı bir çerçeve olarak ele alınmaktadır.

1.4. Feminist Perspektifler

Feminist göç çalışmaları, göçün toplumsal cinsiyet boyutunu açığa çıkaran ve özellikle kadınların deneyimlerini görünür kılan en önemli teorik çerçevelerden biridir. Göç, yalnızca ekonomik ya da mekânsal bir yer değiştirme süreci değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği, bedenlerin farklı şekillerde konumlandığı bir süreçtir. Bu nedenle feminist perspektifler, göç literatürünü sadece çeşitlendirmekle kalmaz, aynı zamanda göçün duygusal, bedensel ve toplumsal katmanlarını kavramsallaştırmayı mümkün kılar.

Göç araştırmalarında kadını göz ardı eden eril perspektif, Mirjana Morokvasic'in (1984) "Göçmen Kuşlar Aynı Zamanda Kadındır" başlıklı makalesiyle önemli bir kırılma yaşamıştır. Söz konusu çalışmada kadınların göç hareketlerinde sadece eşlikçi değil, ekonomik ve demografik dinamikleri belirleyen temel aktörler olduğu vurgulanırken; bu eylemin arkasında boşanma veya aile içi şiddet gibi cinsiyete özgü zorlukların yattığı belirtilmiştir (Kaya, 2024, s. 153-154).

Pandemi sonrası dönemde feminist araştırmaların önemi daha da artmıştır. Bu süreçte göçmen kadınların görünmeyen emeği, göç sürecinin vazgeçilmez ancak çoğu zaman en az fark edilen katmanlarından biri olarak değerlendirilmelidir. Özellikle bakım emeği, temizlik ve sağlık hizmetlerinde çalışan

göçmen kadınlar, küresel krizlerin görünmeyen kahramanları haline gelmiştir. Bu gerçeklik, sanatta da karşılık bulmuştur. Nil Yalter'ın *Exile is a Hard Job* (1983) adlı işi, göçmen kadınların sürgün ve emek mücadelelerini beden üzerinden temsil eder. Yalter, bir röportajında “Göçmen beden, hem bireysel hem de kolektif bir hafızanın taşıyıcısıdır” diyerek bu temsili güçlendirmiştir (Yalter, 1984, s. 15).

Shirin Neshat'ın işleri de feminist perspektifin sanat aracılığıyla görünür hale geldiği örneklerdendir. Sanatçının *Turbulent* (1998) videosunda, bir erkek ve bir kadının şarkı söyleme biçimleri arasındaki kontrast, cinsiyet temelli sınırları dramatik biçimde gözler önüne serer. Neshat, göçmen bir kadın sanatçı olarak hem köken ülkesindeki baskıları hem de yeni yaşam alanlarındaki kimlik mücadelelerini işlerken; göçmen kadının yalnızca kayıplarını değil, aynı zamanda yaratıcılığını ve direnişini de çarpıcı bir biçimde görünür kılmaktadır.



Resim 8 : Shirin Neshat, *Turbulent* (1998), video enstalasyon. Kaynak: Sanatçı Arşivi.

Bazı araştırmacılar göçmen kadınların deneyimlerini duygusal haritalar üzerinden değerlendirerek, göçün yalnızca sosyo-ekonomik değil, aynı zamanda duygusal bir süreç olduğunu vurgular. Bu yaklaşım, sanat eserlerindeki beden temsilleriyle doğrudan ilişkilidir. Neshat'ın *Women of Allah* (1993–1997) serisindeki portreler, kadın bedenlerini hem kimlik çatışmasının hem de kültürel aidiyetin sahnesi olarak sunar.



Resim 9 : Shirin Neshat, Women of Allah Series (1993–1997). Kaynak: MoMA Koleksiyonu. Fotoğraf: MoMA Archive

Sonuç olarak feminist perspektif, göç literatürünü toplumsal cinsiyet boyutuyla derinleştirmiş; sanat aracılığıyla göçmen kadınların görünmez hikâyelerini görünür kılmıştır. Feminist sanatçılar, kadınların göç deneyimlerini yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda bedensel, duygusal ve kültürel katmanlarla birlikte yorumlamış; böylece göçün temsilde güçlü bir karşı-hafıza yaratmışlardır.

Bu çalışmada feminist perspektif, göçün sanatsal temsillerinde beden ve emek ilişkilerini görünür kılan tamamlayıcı bir kavramsal araç olarak kullanılmaktadır.

1.5. Sanat ve Göçün Kesişim Noktaları, Bellek ve Karşı Hafıza

Sanat, göçün yalnızca istatistiksel verilerle açıklanamayacak boyutlarını görünür kılan en güçlü ifade alanlarından biridir. Göçmenlerin bireysel ve kolektif hafızalarında yer eden parçalanmış deneyimler, sanatın sunduğu sembolik olanaklarla estetik bir dile kavuşarak toplumsal birer belgeye dönüşmektedir. Bu perspektiften bakıldığında sanat; göçün kültürel, politik ve insani katmanlarını disiplinler arası bir düzlemde bir araya getirerek, bu karmaşık süreci anlamlandırmada ve egemen anlatılara karşı bir karşı-hafıza alanı inşa etmede vazgeçilmez bir köprü işlevi görmektedir

Güncel sanat pratiklerinde mülteci krizini nesneler üzerinden ele alan Issam Kourbaj, “Kaybedilen Başka Bir Gün” adlı enstalasyonunda mülteci kamplarını anımsatan yanmış kibritlerle Suriye’deki yıkımın her bir kayıp gününü belgelerken; Bruno Catalano Les Voyageurs serisindeki yarım bırakılmış bronz figürler ve valizlerle göçün yarattığı aidiyet kaybını ve telafisi mümkün olmayan yarım kalmışlık hissini somutlaştırmaktadır. Benzer şekil-

de Mohamed Hafez, “Desperate Cargo” gibi çalışmalarında bavullar içerisine yerleştirdiği minyatür savaş ve yıkım sahneleriyle, Ortadoğu’daki göçebe yaşamların ve kaybolan canların sesini Batı dünyasında kavramsal bir boyutta yeniden anlamlandırarak göçün sosyo-politik bir panoramasını sunmaktadır (Kurtoğlu ve Çeken, 2023, s. 104-108).

Girgin’e (2024) göre ise çağdaş sanatçılar, yerinden edilme olgusunu betimlerken bavul, valiz ve çanta gibi nesneleri sınırları aşmanın ve ötekileşmenin somut göstergeleri olarak işlemektedir. Bu nesneler salt eşya taşıma işlevinden sıyrılarak; göçmenin hedefine varamaması, kök salma ihtiyacı, geçmişe özlem ve yalıtılmışlık gibi durumları imleyen metaforlara dönüşür. Caniaris, Togu, Leonard ve Börüteçene gibi isimlerin üretimlerinde görülen bu kullanım tarzı, modernitenin getirdiği yer değiştirme pratiklerini sorgularken mültecilerin içsel ve bedensel travmalarını da görünür kılar. Özellikle Börüteçene’nin yerleştirmelerinde belleği koruma motivasyonu ile öne çıkan bu eşyalar, genel bağlamda yerinden edilmiş insanların yeni bir yaşam alanı inşa etme çabasını ve aidiyet arayışını temsil eden anahtar görsel araçlar olarak konumlanmaktadır (Girgin, 2024, s. 112-115).

Göçün güncel sanat pratiklerindeki sembolik dili, göstergebilimsel bir okumayla ele alındığında, sanatçıların yalnızca bir yer değiştirmeyi değil, mülteci statüsünden kaynaklanan öteki olma ve etiketlenme (stigma) süreçlerini ifşa ettikleri görülmektedir. Mollaoğlu’nun (2023) çözümlemesine göre, Halil Altındere’nin “Köfte Airline”s çalışması mültecileri dışlayan aidiyetçi politikalara mizahi bir eleştiri getirirken; Ai Weiwei’nin “kauçuk bot enstalasyonu” mülteci krizini bir insanlık sorunu olarak tanımlayarak küresel bir farkındalık yaratmayı amaçlar. Ancak Mollaoğlu’nun göstergebilimsel okumasına göre Weiwei’nin bu pratiği, mülteci probleminin uluslararası platformda çözümden uzak aldatıcı görüntülerle servis edilmesine ve konunun seyirlik bir teşhir ürünü konumuna indirgenmesine yönelik eleştirel bir anlam taşımaktadır (Mollaoğlu, 2023, s. 319-324).

Sanatın dijital ve kamusal alandaki potansiyeli, göçmenlerin yaşadığı travmaları görünür kılarak süregelen evrensel duyarsızlığı sorgulamaktadır. Tammam Azzam, Bon Voyage serisinde savaştan hasar görmüş bina imgelelerini Batı metropollerinin silüetlerine dijital ortamda yerleştirerek, Suriye trajedisine karşı sergilenen tepkisizliği ifşa ederken; Bruno Catalano’nun Gezinler dizisindeki tamamlanmamış heykeller, anavatanı terk etmenin getirdiği aidiyet kaybını somutlaştırmaktadır. Bu eserler, göçün salt fiziksel bir yer değiştirmenin ötesinde, bireyin geride bıraktığı köklerinin yarattığı boşluğu yeni yaşam pratikleriyle tamamlama sürecini temsil etmektedir (Mollaoğlu, 2023, s. 325-330).

Çağdaş sanatta göç olgusunun temsili, yalnızca fiziksel yer değiştirmeyi değil, aynı zamanda bireyin toplumsal sistem içindeki varlık ve yokluk mücadelesini de şeffaflık ve nesne kullanımı üzerinden tartışmaya açar. Parsıl ve Kılıç'ın (2024) analizine göre, Claudia Casarino "Üniforma" adlı yerleştirmesinde tülün şeffaf yapısından yararlanarak mültecilerin toplumsal alandaki görünmezliğini ve sürekli denetim altında tutulmalarını psikolojik bir dışlanmışlık metaforuyla yansıtırken; Guy Wouete Göç Yolunda adlı eserinde tel örgüler, atılmış ayakkabılar ve pet şişeler kullanarak göçmenlerin en temel yaşamsal haklarından olan suya ulaşamamalarını trajik bir kompozisyonla vurgulamaktadır. Bu sanatsal pratikler, göçün yarattığı travmaları estetik birer tanıklığa dönüştürerek, sanatın toplumsal sorunlar ve kamusal mekânla kurduğu etkileşimi etik ve politik bir düzlemde yeniden yapılandırmaktadır (Parsıl ve Kılıç, 2024, s. 8-13).

Göç temasının güncel sanatsal üretimlerindeki ifade biçimleri, farklı disiplinlerin bir araya getirildiği çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Bu süreçte sanatçılar; çeşitli estetik araçlara, mekânsal dönüşümlere ve alışılmışın dışında kompozisyonlara başvurarak göçün bireyin ruhsal durumu, toplumsal aidiyeti ve gündelik yaşantısı üzerindeki sarsıcı etkilerini estetik zeminde yeniden inşa etmektedirler (Dede, 2025, s. 798).

Sanat ve göçün kesişim noktalarına bakıldığında; kesişim noktalarından biri figüratif resimlerdir. Mehmet Başbuğ'un "Göç Edenler" (2019) adlı tablosu, belirsiz ufka doğru yürüyen figürlerle göçün hem bedensel yorgunluğunu hem de umut arayışını temsil eder. Sanatçının bu eseri, figüratif dilin sunduğu imkânlarla göçün yalnızca mekânsal bir değişim değil, aynı zamanda görsel bir "duygusal arşiv" niteliği taşıdığını kanıtlamaktadır. Bu tabloda figürlerin duruşu ve ufuk çizgisi, göçmenlerin geride bırakılan ile ulaşılması beklenen arasındaki gerilimli eşliğini estetik bir tanıklığa dönüştürür.

Seramik sanatı da göçün metaforik boyutlarını açığa çıkaran bir başka kesişim noktasıdır. Çağdaş seramik formları, kırılğan yüzeylerde göçün parçalanma ve yeniden inşa süreçlerini başarıyla yansıtmaktadır. Seramiğin doğası gereği hem kırılğan hem de yeniden şekillenebilir olması, göçmenlik deneyiminin parçalanma ve yeniden var olma süreçlerini yansıtan son derece güçlü bir metafor olarak öne çıkmaktadır.



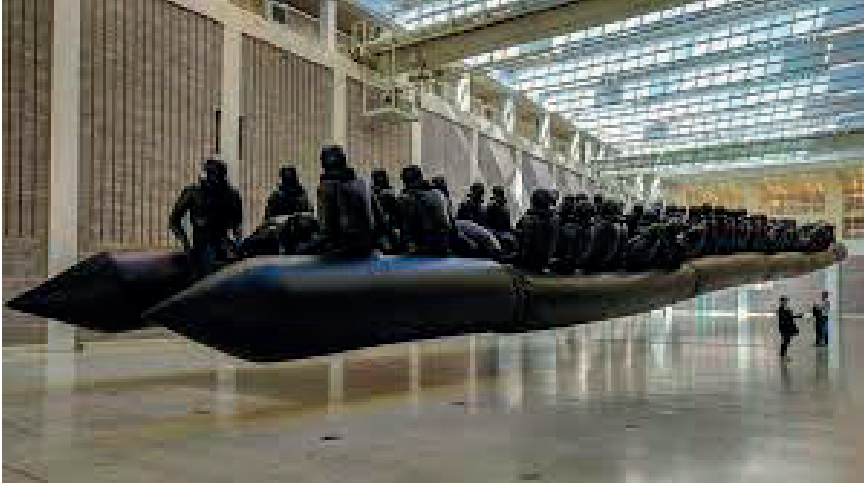
Resim 10: Eva Funderburgh, “Walker”, 2016. Kaynak: Dilay, 2021

Müzeler de sanat ve göçün kesiştiği önemli mekânlardır. Londra’daki Migration Museum, 2021’deki “Departures” sergisinde göçmen hikâyelerini kamusal alana taşıyarak, göçün bireysel ve kolektif hafızadaki yerini görünür kılmıştır. Bu tür sergiler, müzeleri göçmen hikâyelerinin aktarıldığı dinamik birer kolektif hafıza mekânına dönüştürmektedir.



Resim 11 : Departures sergisinden görünüm, Migration Museum, 2021. Kaynak: Potts, (2022). ‘Departures’ at the Migration Museum, London.

Uluslararası sanatçılar ise göçün sanatsal temsillerine politik bir boyut da katmıştır. Ai Weiwei’nin “Law of the Journey” (2017) adlı devasa şişme bot enstalasyonu, göçmenlerin kırılganlığını dramatik bir biçimde sergiler. Shirin Neshat’ın portreleri göçmen kadınların beden politikalarını görünür kılarken, Mona Hatoum’un yerleştirmeleri aidiyet ve yabancılık arasındaki gerilimi temsil eder. Bu sanatçılar aracılığıyla sanat, göçün estetik boyutlarının ötesinde insani ve politik bir tartışma zemini hâline gelir.



Resim 12: Ai Weiwei, Law of the Journey (2017), PVC enstalasyon. National Gallery Prague (Prag Ulusal Galerisi)

Bu bağlamda sonuç olarak sanat ve göçün kesişim noktaları, figüratif resimlerden seramik işlere, müze sergilerinden uluslararası enstalasyonlara kadar geniş bir alanı kapsar denilebilir. Bu kesişimler, göçün çok boyutlu yapısını estetik ve politik bağlamlarda görünür kılarak literatüre önemli katkılar sağlamaktadır. Bu bağlamda sanat, göç literatüründe yalnızca temsil edilen bir alan değil; anlam üreten, sorgulayan ve karşı hafıza kuran bir Pratik olarak ele alınmalıdır.

Göç gibi evrensel bir olgu, sanatı yerel boyuttan evrensel boyuta taşıyarak farklı coğrafyalarda yaşayan sanatçıların ortak bir kavramsal dilde buluşmasını sağlamaktadır. Kurtoğlu ve Çeken'in (2023) belirttiği üzere, toplumsal olaylara kayıtsız kalamayan sanatçı, yaşadığı dönemin bir aynası ve görsel kaynağı olma niteliğiyle, özellikle 2000 yılı sonrasındaki güncel sanat pratiklerinde estetik beğeniden ziyade mesajı ön plana çıkaran eleştirel bir anlayış benimsemiştir. Bu yaklaşım, yaşanan insani dramların sanatsal mekâna taşınarak küresel bir farkındalık yaratılmasına ve izleyicinin bu travmatik süreçlerle empati kurmasına olanak tanır (Kurtoğlu ve Çeken, 2023, s. 98-107).

1.6. 2020 Sonrası Akademik Yaklaşımlar

2020 sonrası göç literatürü, sanat ve sosyal bilimler arasındaki kesişim alanlarının daha yoğun incelendiği bir döneme işaret etmektedir. Bu dönemde disiplinler arası yaklaşımların ön plana çıktığı; sanat tarihi, sosyoloji, kültürel çalışmalar, feminist teori ve müzecilik alanlarının giderek daha fazla eşgüdmlü olarak ele alındığı bütüncül bir akademik eğilim gözlemlenmektedir. Bu yönelim, göçün yalnızca demografik veya ekonomik bir mesele olmadığını; aynı zamanda kültürel ve estetik bir deneyim olarak da okunabileceğini göstermektedir.

Güncel sanat yapıtlarının göç krizini anlamlandırma ve çözüm üretme süreçlerinde başvurduğu disiplinler arası estetik pratikler, bu karmaşık olguyu yalnızca tematik bir konu olmaktan çıkarıp güçlü bir anlatım alanına dönüştürmektedir. Dede'nin (2025) belirttiği üzere, güncel sanat yapıtlarının sahip olduğu bu yüksek anlatım gücü; farklı tekniklerin ve sosyal bilim verilerinin harmanlandığı disiplinler arası bir yaratıcılıktan kaynaklanmakta, böylece göç meselesi küresel ölçekte objektif bir bakış açısıyla estetik zemine taşınmaktadır (Dede, 2025, s. 798-818).

Sanat sosyolojisi, bu bağlamda göç çalışmalarına alternatif arşivler sunmaktadır. Sanat eserleri, göçün karmaşık sosyolojik boyutlarını görünür kılan ve bu sürece tanıklık eden temel toplumsal belgeler olarak kabul edilmelidir. Bu perspektif, figüratif resimlerden seramik sanatına, müze sergilerinden dijital sanat pratiklerine kadar geniş bir üretim alanının göç literatürüne dâhil edilmesini sağlamıştır.

Pandemi süreci, göç çalışmalarında sağlık, mekânsal sınırlamalar ve görünmez emek meselelerini öne çıkarmıştır. 2020 sonrası göçün yalnızca sınırların değil, aynı zamanda mekânsal özgürlüklerin de sorgulandığı bir dönem olmuştur. Bu bağlamda sanat eserleri, pandeminin göçmenler üzerindeki etkilerini temsil eden önemli araçlara dönüşmüştür. Özellikle bu süreçte üretilen güncel enstalasyonlarda karşımıza çıkan boş mekânlar ve terk edilmiş eşyalar gibi görsel imgelerin, göçmen işçilerin toplumsal görünmezliğini yansıtan güçlü birer metafor olarak öne çıktığı gözlemlenmektedir. 2020 sonrası akademik yaklaşımlarda öne çıkan bir başka alan, duygulanım (affect) çalışmalarıdır. Duygulanım çalışmaları göçmenlerin deneyimlerinin yalnızca sosyo-ekonomik bağlamda değil, aynı zamanda duygusal bir süreç olarak ele alınması gerektiğini öne sürer. Bu teori, özellikle kadın sanatçıların beden temsilleriyle ilişkilendirilmiştir. Örneğin Shirin Neshat'ın Turbulent (1998) videosu, göçmen kadınların duygusal ve bedensel mücadelelerini görünür kılarak duygulanım kuramının sanattaki yansımalarına örnek teşkil eder. Duygulanım çalışmalarının bir uzantısı olarak sanat, bireyin yaşadığı mekânsal ve duygusal değişimlere tanıklık eden temel bir araçtır.

Ceylan'ın (2025) vurguladığı üzere yalnızlık, göçmen sanatçı için yalnızca bir yoksunluk hali değil; aksine sanatçının kendi yaşantısıyla bütünleşerek yapıtlarında zengin bir ifade aracı haline gelen yaratıcı bir süreçtir. Dolayısıyla sanatsal üretim, yerinden edilme ve yalnızlık olgularının yol açtığı psikolojik ve toplumsal yansımaları somutlaştıran etkili bir mecraya dönüşmektedir (Ceylan, 2025, s. ii). Yalnızlık, modern çağın bir gerçeği olarak yalnızca bireysel bir psikolojik durum değil, aynı zamanda kolektif yapı içinde deneyimlenen sosyolojik bir olgudur. Süleymanlı ve diğerlerinin (2020) belirttiği üzere, modernite ile gelen bireyselleşme süreci, gelenek ve köklerinden kopan göçmeni

yalnızlık deneyimine mahkum etmektedir. Bu süreçte göçmenler, iç dünyalarına yabancılaşarak ayrıldıkları ülkedeki kimlikleri ile yeni topraklarda inşa ettikleri kimlikleri arasında bir çatışma yaşarlar. Bu köksüzlük hissi, göçmenin toplumsal uyum süreçlerini zorlaştırarak ontolojik güvenini derinden sarsan bir yalnızlık deneyimine dönüşmektedir (Süleymanlı vd., 2020, s. 270-277)

Dijital sanat da bu dönemde göç literatürüne yeni açılımlar getirmiştir. Sanal gerçeklik (VR) ve dijital enstalasyonlar, göçmenlerin deneyimlerini doğrudan izleyiciye aktarabilen etkileşimli alanlar sunmaktadır. Örneğin, “Clouds Over Sidra” (2015) adlı sanal gerçeklik filmi, bir Suriyeli mülteci çocuğun kamp deneyimini izleyiciye birebir yaşatır. Bu tür çalışmalar, sanatın göç literatüründeki rolünü yalnızca estetik değil, deneyimsel bir boyuta da taşımaktadır (UNVR, 2016).



Resim 13 : Clouds Over Sidra (2015), VR filminden sahne. Kaynak: UNVR (2016).

Bu bağlamda 2020 sonrası akademik yaklaşımların göçün farklı boyutlarını disiplinler arası yöntemlerle ele aldığı sonucuna varılmıştır. Feminist teoriler göçün toplumsal cinsiyet boyutlarını, sanat sosyolojisi göçmenlerin üretimlerini toplumsal belgeler olarak, duygulanım çalışmaları göçün duygusal haritalarını, dijital sanat ise göçün deneyimsel boyutlarını görünür kılmıştır. Bu çerçevede sanat, göç literatüründe yalnızca bir temsil aracı değil, aynı zamanda araştırmanın yöntemsel bir bileşeni haline gelmiştir.

Göç literatüründe bibliyografik çalışmalar, alanın genişlemesini ve çeşitlenmesini takip etmenin en somut yollarından biridir. Göç literatürü, son on yılda yalnızca sayıca değil, yöntem ve içerik açısından da çeşitlenmiştir. Bu durum göç araştırmalarının artık yalnızca demografik ve politik yönlerde değil, kültürel ve sanatsal boyutlarda da yoğunlaştığını göstermektedir.

Aynı zamanda bibliyografik derlemeler, sanat ve göç çalışmalarındaki boşlukları da görünür kılar. Çağdaş sanatta göçün sosyolojik bir olgu olarak ele alınmasının literatürde hâlâ kısıtlı kalması, sanat ve sosyal bilimlerin keşiminde daha fazla derinlemesine araştırmaya ihtiyaç duyulduğunu ortaya

koymaktadır. Toplumsal cinsiyet temelli göç araştırmaları literatürde önemli bir yer tutmakla birlikte; bu çalışmaların sanat disiplinleriyle bağlarının sistematik bir şekilde kurulması halen geliştirilmeye açık bir alandır. Nitekim Kaya'nın (2024) da işaret ettiği üzere, kadınların göç deneyimlerinin sanatsal yansımalarının incelenmesi bu karmaşık olguyu anlamada kritik bir rol oynamaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada, 2020 sonrası göç literatürünü sanat merkezli yaklaşımlar çerçevesinde incelemek ve sanat ile sosyal bilimler arasındaki disiplinler arası kesişimleri ortaya çıkarmak amacıyla nitel bir araştırma tasarımı benimsenmiştir. Creswell'in (2013) de belirttiği üzere nitel araştırma; çoklu veri kaynaklarının derinlemesine analiz edilerek tümevarımsal yollarla temalar oluşturulmasına olanak tanıyan bir yaklaşımdır (Creswell, 2013, s. 45-47). Bu bağlamda çalışmada, hem akademik veri tabanları (Web of Science, Scopus, TR Dizin) üzerinden yayımlanmış makale, kitap bölümü ve raporları hem de sergi kataloqları, müze yayınları ve eleştirel sanat yazılarını incelemeye dahil edilmiştir.

Çalışmada veri kaynakları üç katmanda sınıflandırılmıştır:

1. Akademik yayınlar: 2020 sonrası yayımlanan ve göç-sanat ilişkisini inceleyen makaleler, kitap bölümleri ve derlemeler.

2. Sanat pratikleri: Ulusal ve uluslararası sanatçıların üretimleri, sergi katalogları ve müze arşivleri. Bu bağlamda özellikle Mona Hatoum, Shirin Neshat, Ai Weiwei, Nil Yalter gibi sanatçıların eserleri ve Türkiye kökenli diaspora sanatçılarının üretimleri değerlendirilmiştir.

3. Nar, incir ve zeytin gibi göçün metaforik anlatılarında karşılaşılan semboller, eserlerin kavramsal arka planını destekleyici unsurlar olarak metne dâhil edilmiştir.

Seçim kriterleri, çalışmanın odaklanmasını sağlamak amacıyla üç başlık altında belirlenmiştir:

Göçün doğrudan temsiline yer veren eserler (ör. göçmen figürleri, bellek mekânları, diaspora kimliği). Göçü dolaylı semboller üzerinden anlatan eserler (ör. nar, incir, zeytin gibi kültürel ve ekolojik motifler). 2020 sonrası ulusal ve uluslararası sergilerde yer almış veya kataloglarla belgelenmiş sanat üretimleri.

Çalışmanın analiz yöntemi, Erwin Panofsky'nin (1972) ikonografi ve ikonoloji yaklaşımına dayanır. Bu çerçevede eserler, yalnızca biçimsel özellikleri üzerinden değil, aynı zamanda kültürel bellek (Assmann, 2011; Erll, 2011) ve

temsiliyet teorisi (bkz. Hall, 1997) ışığında yorumlanmıştır. Böylelikle sanat eserleri, göçün sosyo-kültürel, politik ve estetik boyutlarını birlikte açımlayan görsel belgeler olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmanın sınırlılığı, 2020 sonrası döneme odaklanmasıdır. Bu tarihsel çerçeve, hem pandeminin göç literatürüne getirdiği yeni açılımları hem de ekolojik göç, dijital temsil ve feminist yaklaşımların yoğunlaşmasını görünür kılmaktadır. Bununla birlikte, daha önceki dönemlere ait sanat eserleri yalnızca karşılaştırmalı bir bağlam sunmak amacıyla kullanılmıştır.

Bu çalışmanın yönteminde, disiplinler arası literatür taramasını ikonografik ve sosyolojik analizle birleştirerek, göçün güncel sanatsal temsillerini bütüncül bir şekilde ele almak hedeflenmiştir.

Bulgular Ve Tartışma

Bu bölümde göçün sanat alanındaki temsilleri. Disiplinler arası bir çerçevede ele alınmaktadır. Bulgular, feminist yaklaşımların ve çok katmanlı göçmen kimliğinin estetik dilde nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir. Tartışma ise toplumsal cinsiyet kuramlarının göç literatürüne getirdiği katkıları ve bu deneyimlerin diaspora, aidiyet ve kültürel bellek bağlamındaki sanatsal işlevlerini kapsamaktadır.

2.1. Cinsiyet ve Feminist Yaklaşımlar

Göç araştırmaları, uzun yıllar boyunca “toplumsal cinsiyet” olgusunu ikincil bir unsur olarak ele almış; göçmenlerin deneyimlerini çoğunlukla ekonomik, politik ya da demografik parametreler üzerinden değerlendirmiştir. Ancak 20. yüzyılın sonlarından itibaren feminist teorilerin yükselişi, göç literatüründe köklü bir paradigma dönüşümünü beraberinde getirmiştir. Bu dönüşümle birlikte göçün yalnızca erkek işgücü hareketliliği ya da savaş-mütecilik deneyimleriyle sınırlı olmadığı; kadınların ve farklı toplumsal cinsiyet kimliklerinin özgün göç deneyimlerinin de merkeze alınması gerektiği ortaya konmuştur.

Feminist yaklaşımlar, göçü sadece “yer değiştirme” eylemi olarak değil, aynı zamanda “toplumsal cinsiyet ilişkilerinin” yeniden tanımlandığı bir süreç olarak kavrar. Göç eden kadınlar için iş gücü piyasasına katılımın yeni fırsatlar oluşturabildiği; ancak bununla birlikte aile içi rollerin yeniden inşası, bakım emeğinin dağılımı ve kültürel kimliğin yeniden müzakere edilmesi gibi süreçlerin de bu dönüşüme eşlik ettiği görülmektedir. Bu bağlamda feminist göç çalışmaları, göçmen kadınların görünürlüğü artırırken, onların deneyimlerini hem bireysel hem de kolektif boyutlarda görünür kılan analitik bir zemin sunmaktadır.

Sanat alanındaki feminist yaklaşımlar, göçmen kadınların ve emeğini ve kimliklerini görünür kılmış, aynı zamanda göçün sınıfsal ve toplumsal cinsiyet boyutlarını da açığa çıkarmıştır. Örneğin Nil Yalter, 1970’li yıllarda gerçekleştirdiği Göçmen Kadınlar serisi eserlerinde, göçmen emeğini kadın bedeni üzerinden işlemiştir. Benzer biçimde Shirin Neshat’ın *Women of Allah* (1993–1997) serisi, İslam coğrafyasında kadının konumunu diaspora, kimlik ve göç bağlamında tartışmaya açmıştır. Fotoğraf karelerindeki kadın figürleri hem kutsallık hem de politik kimlik taşıyarak göçmenliğin cinsiyetlendirilmiş doğasını vurgulamaktadır.

Örneğin Mona Hatoum’un performans ve yerleştirmeleri; göçmen kadın bedeninin kırılğanlığını ve evsizlik deneyimini görünür kılarken, aidiyetin ve bedensel hafızanın estetik yollarla nasıl yeniden inşa edilebileceğini sorgulayan çarpıcı birer örnek olarak değerlendirilmelidir. Bu sanatçılar, feminist bakış açısının göç literatürüne kattığı en önemli boyutlardan biri olan bireysel deneyimlerin kolektif bellekle buluşturulmasını sanat alanında somutlaştırmışlardır.

Gülsün Karamustafa, Balkon (1982) gibi çalışmalarında yorgan, kilim ve örtü formundaki ev eşyalarını kullanarak göç ve aidiyet kavramlarını sorgular. Sanatçı, sıradan eşyalar aracılığıyla yerinden edilmiş bireylerin kent yaşamındaki uyum çabalarını ve kadınların toplumsal hayatta maruz kaldığı cinsiyetçi rolleri eleştirel bir dille tasvir etmektedir (Kaya, 2024, s. 159).

Sanatçının 1991 tarihli “Kuryeler” adlı yerleştirmesi ise, Yugoslavya göçü sırasında çocuk yeleklerinin içine gizlenen nesneler üzerinden kişisel ve kolektif belleği sorgular; bu boş yelekler, göç sürecinin çocuklar üzerindeki travmatik etkisini ve kayıp duygusunu izleyiciye doğrudan duyumsatan birer sembolik bedene dönüşmektedir (Çelebi Erol, 2020, s. 402-403).

Feminist göç sanatında özellikle iki kavramsal odak öne çıkmaktadır: beden ve mekân. Beden, göç sürecinde sınırların, yasaların ve toplumsal normların kesiştiği bir alan haline gelirken; mekân, göçmen kadınların aidiyet ve dışlanma arasında sürekli salındığı bir bağlamı işaret eder. Göçmen kadınların bedenleri çoğu zaman hem politik bir söylemin nesnesi hem de sanat aracılığıyla özneleşen bir temsil alanıdır. Örneğin, göçmen işçi kadınların sanatsal temsilleri, yalnızca emeğin görünmezliğini değil, aynı zamanda göçmenliğin kadınlık deneyimi üzerinden yeniden nasıl tanımlandığını da çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak feminist yaklaşımlar, göç ve sanat çalışmalarına hem eleştirel bir perspektif hem de alternatif estetik temsiller kazandırmıştır. Bu bölüm, göçün toplumsal cinsiyetle iç içe geçmiş çok boyutlu doğasını vurgulayarak, feminist sanatın hem bireysel hikâyeleri hem de kolektif bellekleri görünür kılmadaki önemini ortaya koymaktadır.

2.2. Figüratif Sanatta Göç

Figüratif sanat, göçün bireysel ve kolektif deneyimlerini beden, jest ve yüz ifadeleri üzerinden temsil eden güçlü bir araçtır. Bu tabloda Başbuğ'un figüratif dilinde yorgun bedenler ve belirsiz ufuk çizgisi, göçün duygusal yükünü yansıtan temel görsel öğelerdir.

Başbuğ'un resimlerindeki figürler, belirsiz bir ufka doğru yürürken göçün belirsizlik, kayıp ve umut gibi çok katmanlı duygularını taşır. Bu tür eserler, göçün istatistiksel verilerle açıklanamayacak duygusal boyutlarını görünür hale getirir. Hall'un (1997) temsil teorisine göre, bu figürler yalnızca göçmenlerin hikâyesini anlatmaz; aynı zamanda göçün kültürel anlamlarını da yenisinden üretir.

Güncel göç krizlerini ele alan Temür Köran ise, Göç (2015) adlı eserinde Suriye'deki çatışmaların yarattığı evrensel yıkımı, güçlü fırça darbeleri ve canlı renk paletiyle estetik bir dile dönüştürmektedir. Sanatçı bu eserde, göçün özellikle kadınlar üzerinde yarattığı bilinmezlik hissini ve aileyi koruma yükünü merkeze alarak insan odaklı bir anlatım sunmaktadır (Kaya, 2024, s. 162)

Uluslararası ölçekte figüratif sanatın göç temsillerine bakıldığında, Mona Hatoum'un eserleri dikkat çeker. *Measures of Distance* (1988) adlı video işinde sanatçı, annesinden gelen mektupları Arapça yazılarla görüntülerin üzerine bindirerek, göçmen kimliğin parçalanmışlığını figüratif ve yazılı bir anlatıyla birleştirir. Hatoum, "Göçmen kimliği, parçalanmış mektuplar gibi okunur; hiçbir zaman bütünüyle bir araya gelmez" (Hatoum, 1990, s. 77) der.

Shirin Neshat'ın portreleri de göçün figüratif temsilleri açısından önemli örneklerdir. Sanatçının *Women of Allah* serisinde kadın figürlerinin yüzleri ve bedenleri üzerine yazılmış Farsça şiirler, göçmen kimliğin hem bedensel hem de kültürel katmanlarını temsil eder. Bu tür figüratif yaklaşımlar, göçün yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda bedensel ve duygusal bir süreç olduğunu gösterir.

Türkiye özelinde, göçün figüratif sanatta temsilleri 1980 sonrası dönemde yoğunlaşmıştır. Özellikle işçi göçleriyle ilgili resimlerde göçmen bedenler, çoğu zaman hem kırılğan hem de dirençli figürler olarak resmedilmiştir. Bu durum, göçün toplumsal bellek üzerindeki etkisini görselleştirir.

Yine Türkiye'de bu hattın erken ve etkili örnekleri Nuri İyem'in kentleşme dalgası sırasında resmettiği Anadolu kadın portrelerinde belirgindir; yüzlerdeki melankoli ve bakışlardaki bekleyiş, kırsaldan kente göçün yarattığı yabancılaşmayı figüre yükler. Neşet Günal'ın işçi ve emek temsilleri, sınıfsal göçün beden üzerindeki izlerini anatomik bir gerçekçilikle açığa çıkarırken; Mehmet Başbuğ'un Göç Edenler dizisi belirsiz ufuk, akışkan kompozisyon ve yürüyüş

hareketiyle “gidecek yer” ve “geride bırakılan yer” arasındaki gerilimli eşiği sahneler.

Türk resim sanatında Nedim Günsür, Yeşil Tren / İstanbul-Frankfurt gibi eserleriyle 1960’lı yılların ardından hız kazanan işçi göçü olgusunu ele almış; tren istasyonlarını merkezine alan bu çalışmalarında, bilinmeze giden insanların yaşadığı çaresizlik ve direnç duygularını yalın ve etkili bir kompozisyonla resmetmiştir (Kaya, 2024, s. 158-159).

Seçkin Aydın ise “Babaanemi Taşıyamam, Ayrıca Onu Ne Yiyebilirim Ne De Giyebilirim” (2015) adlı yerleştirmesinde, 1990 sonrasında Güneydoğu Anadolu’da yaşanan zorunlu köy boşaltma kararlarının aile tarihindeki yansımaları pestilden yapılmış bir kostüm üzerinden somutlaştırarak, temel yaşamsal ihtiyaçlarından mahrum bırakılan bireylerin maruz kaldığı sarsıcı süreçleri sanatsal bir ifadeye dönüştürür (Çelebi Erol, 2020, s. 403-404).

Uluslararası bağlamda Halil Altındere ise figüratif dilin politik potansiyelini güncel göç krizine bağlar: mülteci çocuk figürleri üzerinden hem korunmasızlığı hem de oyun/umut uzamını aynı kare içinde yan yana getirir. Linda Nochlin’in (1994) altını çizdiği üzere, figüratif temsil sadece görünür olanı değil, görünmezi yani iktidar yapılarını ve yapısal şiddeti beden aracılığıyla ifşa edebilir. Göç temsillerinde bu, jest ile bakışın politikleşmesi; bedenin ise sınır, statü ve aidiyet müzakerelerinin sahasına dönüşmesi demektir.

Mona Hatoum’un “Measures of Distance” (1988) işi, figürü parçalı yazı katmanlarıyla örerek bedenin okunmasını daima eksik ve ertelenmiş kılar; bu eksiklik hissi diaspora kimliğinin süregelen parçalanmışlığını estetize eder. Shirin Neshat’ın Women of Allah serisinde ise yüz ve eller, metin ve motiflerle birlikte “bedensel arşiv”e dönüşür; figür, hem hafızayı hem de direnişi taşır. Bu okuma, Stuart Hall’un (1997) temsil kuramıyla birleştiğinde, figüratif sanatın göçü yalnızca görüntülemekle kalmadığını; onun kültürel anlamlarını yeniden üreten bir aygıt olduğunu teyit eder.

1980 sonrası Türkiye resminde işçi göçü, konut-varoş mimarisi ve kent çevresi imgeleriyle birlikte düşünülür: kalabalık figür grupları, sıkışık kadraj ve ağır palet, göçün bedensel yorgunluğunu ve toplumsal gerilimini ton değerleri üzerinden hissettirir. Aynı eksen, fotoğraf ve videoda yakın plan portrelerle (yarım-çeyrek profil, doğrudan bakış) “tanıklık” estetiğine evrilir; portrelenen göçmen, anonim bir istatistik olmaktan çıkar, öznelliğini geri kazanır.

Bu çerçevede figüratif sanat, üç işlevi aynı anda üstlenir:

1. Belgeleme: Beden ve jest üzerinden göçün duygulanımsal arşivini çıkarır.
2. Eleştiri: Görünmez kılınan yapısal şiddeti figür dilinde sahneye çağırır.

3. Onarım: Travma ile umut, kayıp ile yeniden kuruluş arasında bir görsel müzakere alanı açar.

Böylece figüratif sanat, yalnızca estetik bir kategori değil; sosyolojik ve politik bir anlatı rejimi olarak göç yazınına tamamlar. Bölüm boyunca değinilen sanatçılar (İyem, Günel, Başbuğ; Hatoum, Neshat, Altındere) figürün esnekliğini kullanarak göçün hem kişisel hem kolektif yüzünü aynı görsel yüzeyde buluşturur.

2.3. Müzelerde Göç Söylemleri

Göç, yalnızca sanat eserlerinde değil; aynı zamanda müze mekânlarında da temsil edilmektedir. Müzeler, göçün toplumsal bellek içindeki yerini görünür kılan ve göçmen hikâyelerini kolektif hafıza alanlarına dönüştüren aktif mekânlar hâline gelmiştir. 2021’de Londra’daki Migration Museum’da düzenlenen Departures sergisi, göçün tarihsel ve güncel boyutlarını aynı mekânda buluşturmuştur. Sergi kataloğunda şu ifadeler yer alır: “Göçmenlerin ayrılma ve varış motivasyonlarını anlamak, onların bireysel hikayelerini daha iyi kavramamıza yardımcı olur mu? (Potts, 2022). Potts, bu yaklaşım bireysel tanıklıkları merkezine alarak göçmenlerin hikayelerini daha derinlemesine anlamayı ve empatiyi arttırmayı hedeflemektedir (s.1).

Müzelerde göç söylemleri, yalnızca Batı’da değil, farklı coğrafyalarda da gündeme gelmektedir. Örneğin, Almanya’daki ulusal tarih ve kültür müzeleri; göçmenlerin ev-yabancılik ikilemlerini çok katmanlı anlatılarla sunarak, göçün tarih boyunca Almanya’nın kültürel kimliğini nasıl şekillendirdiğini tartışmaya açan güncel sergilere ev sahipliği yapmaktadır. Aynı şekilde, Paris’teki Cite Nationale de L’Histoire de l’Immigration, göçün Fransa kimliğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu kalıcı koleksiyonlarla görünür kılmıştır (Green, 2018).

Türkiye’de ise göç temalı sergilerin sayısı artmaktadır. İstanbul’daki SALT Galata’da 2021’de gerçekleştirilen “Göçün Hafızası” sergisi, arşiv belgeleri, sanat eserleri ve göçmenlerin sözlü anlatılarını bir araya getirerek müzelerin hafıza mekânı işlevini güçlendirmiştir. Bu tür sergiler, göçün yalnızca akademik tartışmalarda değil, aynı zamanda kamusal alanda da görünür kılındığını göstermektedir. Ayrıca Ankara’daki Göç Müzesi, göçün Anadolu’daki tarihsel boyutunu ve çağdaş yansımalarını bir arada sunarak yerel hafıza politikalarının önemli bir aktörü haline gelmiştir.

Müzelerde göç söylemleri, aynı zamanda politik bir boyut taşımaktadır. Kavramsal çerçevede değinilen Stuart Hall’un (1997) temsil teorisinden hareketle; müze sergileri gerçekliğin pasif yansımaları değil, aksine göçün kültürel anlamlarının ve toplumsal boyutunun yeniden üretildiği politik tartışma alan-

larıdır. Bu bağlamda müze sergileri, göçün hangi yönlerinin öne çıkarılacağı ve hangi yönlerinin görünmez kılınacağına karar vererek göçün kültürel anlamlarını da yeniden üretir.

İşte tüm verilere dayanarak denilebilir ki; müzelerde göç söylemleri yalnızca geçişin belgelenmesi değil; aynı zamanda güncel politikaların, kültürel kimlik tartışmalarının ve toplumsal bellek mücadelelerinin merkezinde yer almaktadır. Göç temalı sergiler, sanat ve sosyal bilimlerin kesişiminde, ziyaretçilerin empati kurmalarını sağlayan güçlü bir deneyim alanı yaratmaktadır.

2.4. Seramik Sanatında Göç

Seramik, göçün metaforik temsillerinde sıkça kullanılan bir malzemedir. Seramik sanatının kırılğan ama aynı zamanda yeniden şekillendirilebilir doğası, göçmen deneyimlerinin görsel bir karşılığıdır. Bu bağlamda çağdaş seramik formları (örneğin Eva Funderburgh'un barınma ve ev kavramını sorguladığı işleri); göçün travmatik kırılmalarını ve sonrasındaki yeniden inşa süreçlerini seramiğin doğasında var olan bu zıtlıklar üzerinden görünür kılmaktadır. Bu tür eserlerde seramik, göç olgusunun kendisi gibi hem kırılğanlık hem de dayanıklılık arasındaki gerilimi somutlaştırarak, yerinden edilmenin estetik bir tanıklığını sunmaktadır.



Resim 14: Eva Funderburgh, "Hut", Woodfired porcelains, 2010. Kaynak: Sanatçı Arşivi

Seramik sanatında göç teması, yalnızca bireysel sanatçıların işlerinde değil, güncel kolektif sergilerde de sıklıkla görünürlük kazanmaktadır. Bu bağlamda çağdaş seramik pratiklerinde toprak ve kil; tıpkı göçmenlerin hikâyeleri gibi sürekli hareket halinde olan, yer değiştiren, kırılan ve onarılarak yeniden bir araya gelen güçlü birer metafor olarak değerlendirilmektedir.

Türkiye'de de seramik sanatında göç teması öne çıkmaktadır. Özellikle genç kuşak sanatçılar, göçmenlik deneyimlerini seramik formlar üzerinden

ifade etmektedir. Göçmen kuşlar, parçalanmış ev figürleri, kırık nar ve balık formları bu temsiller arasında sıkça kullanılan motiflerdir. Bu eserler, hem geleneksel sembolleri (nar, balık, at) hem de çağdaş biçimleri birleştirerek göçün kültürel ve sanatsal boyutlarını görünür kılar.

Seramik eserlerin bir diğer güçlü yönü, malzemenin doğrudan toprakla ilişkisinden kaynaklanır. Göçmenlik deneyimi, köklerin sökülüp başka bir toprağa taşınmasını içerdiğinden, seramik sanatındaki formlarda bu yerinden edilme ve yeniden kök salma metaforunu görsel olarak somutlaştırır. Örneğin, göçmen sanatçıların işlerinde çatlamış ama onarılmış yüzeyler göçün yarattığı kırılmaları ve sonrasında gelen yeniden inşa sürecini simgeler.

Ayrıca, Japon seramik sanatındaki kintsugi geleneği (kırıkların altından onarılması), göçün travmalarını estetik bir direnç noktasına dönüştüren çağdaş bir metafor olarak seramik literatüründe tartışılmaktadır. Bu bağlamda göçmen sanatçılar, kırıkları saklamayan, aksine görünür kılan seramikleriyle hem bireysel hem de kolektif belleği yeniden inşa etmektedirler.

2.5. Türkiye’den Sanatçı Örnekleri

Türkiye’de seramik sanatını göç; bellek ve aidiyet bağlamında ele alan sanatçılar arasında “Hamiye Çolakoğlu” dikkat çekmektedir. Çolakoğlu’nun seramik çalışmalarında, geleneksel Anadolu sembolleri ile çağdaş formlar birleşerek göçün kültürel sürekliliği görünür kılınır.

Özellikle parçalanmış ve yeniden birleştirilmiş seramik yüzeyler, göçmenlik deneyimindeki kayıpları ve yeniden inşa sürecini simgeler (Çolakoğlu, 2015).

Benzer şekilde Ayla Ersoy ve Füsun Çağlayan gibi çağdaş seramik sanatçıları da göç temalı sergilerde eserleriyle yer almış, nar ve zeytin dallarını seramik yüzeylere işleyerek göçün sembolik meyvelerini yeniden yorumlamışlardır. Bu sanatçılar, hem Anadolu’nun kadim sembollerini yaşatmış hem de göçün modern anlamlarını seramik aracılığıyla görünür kılmıştır.

Yani seramik sanatındaki göç temsilleri; kırılmalık, dayanıklılık, yerinden edilme, yeniden inşa ve bellek kavramlarını bir araya getirerek göçün en güçlü görsel metaforlarından birini sunar denilebilir. Hem bireysel sanatçılar hem de uluslararası sergiler, seramiği göçün çok katmanlı anlamlarını görünür kılan evrensel bir dil olarak kullanmaktadır.



Resim 15: Hamiye Çolakoğlu, Göç Serisi, 2015. Seramik yüzey üzerine geleneksel motifler. İstanbul Modern KoleksiyonuKaynak: serfed.com (2025)

2.6. Diaspora ve Transnasyonal Kimlik

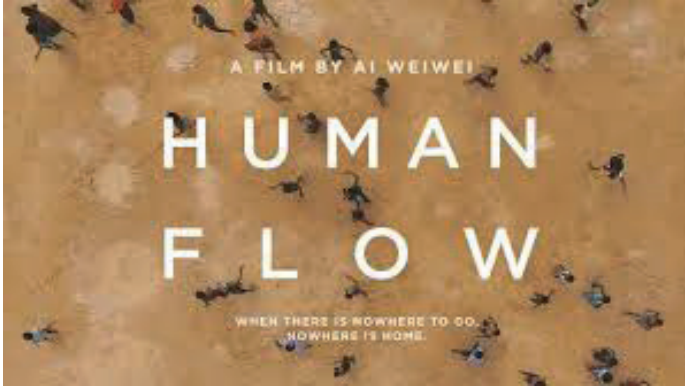
Diaspora kavramı, göç literatüründe en çok tartışılan başlıklardan biridir. Cohen (2008), diasporayı yalnızca zorunlu göçlerin değil, aynı zamanda gönüllü ve kültürel göç biçimlerinin de kapsandığı geniş bir çerçeve olarak tanımlar. Ona göre, “diaspora modern çağın en yaygın kimlik biçimlerinden biridir”.

William Safran (1991) ise diasporayı, köken ülkesinden uzak yaşayan toplulukların, anavatanla duygusal ve kültürel bağlarını sürdürdükleri bir kimlik formu olarak tarif eder. Safran’ın bu kavramsallaştırmasından hareketle, diasporanın sanatsal temsiller bağlamında yalnızca demografik değil, aynı zamanda kültürel ve estetik bir kategori olarak da işlev gördüğü söylenebilir (s. 83-84).

Sanat pratiklerinde diaspora, kimlik, bellek ve aidiyet meseleleri üzerinden görünür hale gelir. Mona Hatoum’un *Homebound* (2000) yerleştirmesi, diasporik kimliğin hem güvenlik hem de yabancılık boyutlarını temsil eder. Hatoum, bu eserle ilgili şunları söylemiştir:

“Diaspora kimliği, aynı anda hem içeride hem dışarıda olma halidir. Ev dediğimiz şey, çoğu zaman en büyük yabancıliğin mekânıdır” (Hatoum, 2001, s. 119). Eserdeki elektrik kablolarıyla çevrili ev objeleri, aidiyetin kırılganlığını ve belirsizliğini güçlü bir metafor olarak sunar.

Ai Weiwei’nin *Human Flow* (2017) belgeseli de diasporayı küresel ölçekte temsil eden önemli işlerden biridir. Sanatçı, 23 ülkeden göçmen görüntülerini bir araya getirerek göçün küresel bir sorumluluk olduğunu vurgular. Weiwei filminden çıkarımla Göçmenlerin hikâyeleri aslında hepimizin hikâyeleridir; çünkü göç, modern dünyanın ortak kaderidir denilebilir. Aynı zamanda bu iş, diasporanın yalnızca bireysel kimlik değil, aynı zamanda küresel ölçekte insani bir mesele olduğunu gösterir.



Resim 16: Ai Weiwei, *Human Flow* (2017), belgesel filminden kare. Kaynak: Participant Media.

Sanat alanında göçün temsilleri, hem bireysel hikâyelerin hem de kolektif hafızanın taşıyıcılarıdır. Sariaslan'ın (2018, s. 92-93) da tartışmalarından hareketle, sanatçıların göçmenlik deneyimini yansıtan üretimlerinin yalnızca tematik birer temsil nesnesi değil, aynı zamanda göçün kültürel anlamlarını ve çok katmanlı kimlikleri yeniden inşa eden aktif birer pratik olduğu söylenebilir.

Türkiye kökenli diaspora sanatçılarının üretimlerinde bu semboller (nar, balık, at) yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda geçmiş ile bugün, köken ile yeni coğrafya arasında transnasyonal bir bellek köprüsü kuran güçlü birer görsel anlatıdır.

2.7. Sanat ve Sosyolojik Yaklaşımlar

Göç, sosyolojik bir olgu olarak sanat literatüründe giderek daha fazla yer bulmaktadır. Bu bağlamda sanat eserleri; göçün karmaşık sosyolojik boyutlarını, bireysel tanıklıkları ve kültürel dönüşümleri görünür kılan, egemen anlamlara karşı eleştirel birer alternatif arşiv niteliği taşımaktadır. Sanatın sunduğu bu görsel ve kavramsal arşivler, göçü yalnızca istatistiksel bir veri olmaktan çıkararak, toplumsal gerçeklikle etik ve politik bir düzlemde ilişki kuran aktif bir bilgi alanına dönüştürmektedir.

Bu yaklaşım, sanat eserlerinin yalnızca estetik objeler değil, aynı zamanda toplumsal belgeler olarak okunabileceğini gösterir. Figüratif resimler, seramik işler ve müze sergileri, göçün sosyolojik boyutlarını görselleştiren birer belge işlevi görür.

Sanat sosyolojisi ayrıca göçmenlerin kültürel üretimlerini anlamak açısından da önemlidir. Göçmen sanatçıların üretimleri, yeni toplumsal bağların kurulmasına, kimliklerin yeniden inşasına ve kolektif hafızanın aktarımına

katkı sunar. Bu nedenle, sanat sosyolojisi göç literatürüne kritik bir katkı sağlamaktadır.

Özellikle 1970’li yıllardan itibaren kente göç edenlerin gecekondulaşmalarında yarattıkları yaşam pratikleri, arabesk ve kitsch kavramları eşliğinde Türkiye çağdaş sanatında yabancılaşma ve kimlik çatışmalarını irdeleyen önemli bir ara geçiş kültürü olarak işlenmiştir (Çelebi Erol, 2020, s. 401-402)

Sanat sosyolojisinin göç literatürüne sunduğu katkı, Pierre Bourdieu’nun kültürel alan ve habitus kavramlarıyla da ilişkilendirilebilir. Palabıyık’ın (2011) Bourdieu sosyolojisi üzerinden aktardığı çerçeveden hareketle; göçmen sanatçılar, yeni kültürel alanlarda üretim yaparken hem geçmiş tecrübeleriyle şekillenen kendi habitus’larını beraberlerinde taşırlar hem de girdikleri yeni sosyal alanın dinamiklerine uyum sağlarlar (Palabıyık, 2011, s. 127-136). Bu teorik yaklaşım, göçün sanattaki temsillerini yalnızca bireysel ve öznel deneyimlerle değil, aynı zamanda nesnel toplumsal yapılarla da ilişkilendirmeyi mümkün kılar.

Almanya bağlamında son dönemde öne çıkan “Leitkultur” (hâkim kültür) tartışmaları, kültürel aidiyeti sabit bir kavrama dönüştürerek azınlık kültürlerinin egemen yapıdan yalıtılması gerektiği fikrini güçlendirmektedir; bu yaklaşım entegrasyonu, yabancı’nın ancak asimile olmasıyla gerçekleşebilecek bir süreç olarak kurgular. Şiray’ın (2013) sosyolojik okumasına göre, Alman kültür politikaları ve sanat kurumları, Batılı olmayan tüm kimlik kalıplarını ‘öteki’ kategorisine indirgemekte ve bu farklılıkları egzotik birer tüketim nesnesi olarak sanat piyasasına sunmaktadır. Bu dışlayıcı çerçeve, söz konusu sanatçıları kendilerine dayatılan etiketleri kabullenme veya bunlarla mücadele etme arasında gidip gelen yeni ifade yöntemleri aramaya itmektedir (Şiray, 2013, s. 4-5).

Ayrıca kültürel bellek çalışmaları da göçün sosyolojik yönlerini sanat aracılığıyla görünür kılar. Assmann’ın (2011) kültürel bellek kuramından hareketle, sanat eserlerinin bireysel hafızayı kolektif bir anlatıya dönüştürme potansiyeli taşıdığı söylenebilir. Bu teorik altyapı bağlamında, göçmen sanatçıların kullandığı nar, incir, balık veya zeytin gibi semboller de yalnızca estetik tercihler olarak değil, aynı zamanda kolektif belleğin aktarım araçları olarak değerlendirilmelidir.

Örneğin, Nil Yalter’in *Exile is a Hard Job* (1983) yerleştirmesi, göçmen bedenini hem bireysel hem de kolektif bir hafıza nesnesi haline getirir. Benzer şekilde, Ai Weiwei’nin *Law of the Journey* (2017) yerleştirmesi, göçmen deneyimlerini küresel bir sosyolojik olguya dönüştürür. Bu eserler, sanatın yalnızca bireysel ifade değil, aynı zamanda toplumsal belgeleme işlevi gördüğünü de kanıtlar.

Ferhat Özgül, “Bir Göçün Çok Yönlü Analizi” (1996) enstalasyonunda kırsal kültürü simgeleyen güveç kaplarını ve güncel gazete kupaşlarını kulla-

narak, topraktan kopan göçmenlerin megapollere akın etme sürecini ve bu sürecin doğurduğu yersiz-yurtsuzlaşma gibi sonsuz sorunlar zincirini sosyo-politik bir perspektifle ele almıştır (Çelebi Erol, 2020, s. 404-405).

Sanat sosyolojisi perspektifinden göçmen sanatçıların üretimleri, hem kişisel deneyimlerin dışavurumu hem de kolektif hafızanın taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir. Ceylan'ın (2025) belirttiği gibi, yerinden edilme ve yalıltılmışlık deneyimlerinin sanatsal pratiklerdeki yansımaları, toplumsal belleğin aktarım süreçlerinde ve kimliklerin yeniden şekillenmesinde sanatın estetik ve toplumsal algıyı değiştirme potansiyelini görünür kılmaktadır (Ceylan, 2025, s. ii-iii).

Göçmen yalnızlığıyla baş etme süreçlerinde dini faaliyetler ve sosyal destek ağları koruyucu birer faktör olarak öne çıksa da, dil yetersizliği ve mekânsal ayrışma toplumsal entegrasyonun önündeki en büyük engellerdir. Özellikle Kovid-19 pandemisiyle birlikte derinleşen maddi sorunlar ve gelecek kaygısı, göçmenlerin yalnızlık düzeylerini belirgin şekilde artırmış; bu süreçte hane içi iş yükünün ve psikolojik şiddet riskinin yükselmesi göçün travmatik boyutlarını daha da derinleştirmiştir (Süleymanlı vd., 2020, s. 287). Sanatın sunduğu sosyolojik belgeler ise, bu tür kriz dönemlerinde göçmenlerin yaşadığı sessiz izolasyonu ve aidiyet arayışını görünür kılarak toplumsal hafızanın onarılmasına ve alternatif birer arşiv oluşturulmasına katkı sunmaktadır.

Sonuç olarak, sanat ve sosyolojik yaklaşımlar birlikte düşünüldüğünde, göç yalnızca bireysel bir yolculuk değil, aynı zamanda toplumsal bir deneyim, bir hafıza aktarımı ve bir kültürel üretim alanı olarak kavramsallaştırılabilir denilebilir.

Sonuç

Bu çalışma, 2020 sonrası göç literatürünü sanat merkezli bir perspektifle ele alarak, göçün çağdaş sanatta yalnızca tematik bir konu değil; tanıklık, bellek üretimi ve eleştirel temsil alanı olarak nasıl yeniden yapılandığını ortaya koymuştur. Pandemi, iklim krizi, zorunlu yerinden edilme ve küresel eşitsizlikler gibi kırılma anları, göçü hem akademik hem de sanatsal bağlamda daha görünür ve tartışılır hâle getirmiştir. Bu bağlamda sanat, göç literatüründe destekleyici bir örnek alanı olmanın ötesine geçerek, bilgi üreten, sorgulayan ve karşı-hafıza kuran bir pratik olarak konumlanmıştır.

Çalışmanın bulguları, 2020 sonrası sanatsal üretimlerde göç temsillerinin belirli ortak eksenler etrafında yoğunlaştığını göstermektedir. Figüratif sanatta göç, bedenin yorgunluğu, hareket hâli ve belirsizlik duygusu üzerinden temsil edilerek, istatistiksel anlatıların soyutluğunu aşan deneyimsel bir alan sunmuştur. Mehmet Başbuğ'un figüratif resimlerinde görülen belirsiz ufuk, Mona

Hatoum'un parçalanmış mekân kurguları ve Shirin Neshat'ın beden üzerine yazılı görsel anlatıları; göçmen deneyiminin yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda bedensel ve duygusal bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Bu temsiller, Stuart Hall'un (1997) temsil kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, göçün sanatta pasif bir yansıtma değil; kültürel anlam üretimi süreci olarak ele alındığını doğrulamaktadır.

Feminist yaklaşımlar, göçün sanatsal temsillerinde belirleyici bir derinlik kazandırmıştır. Göçmen kadın bedeninin sanat aracılığıyla görünür kılınması, göç literatüründe uzun süre ihmal edilen toplumsal cinsiyet boyutunun hem akademik hem de estetik düzlemde yeniden düşünülmesine olanak tanımıştır. Nil Yalter'in göçmen kadın emeğini beden üzerinden ele alan çalışmaları ve Shirin Neshat'ın kadın bedenini hem kimlik hem de direniş alanı olarak konumlandıran üretimleri, göçün yalnızca yer değiştirme değil; beden, emek ve hafıza ilişkileriyle örülü bir süreç olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle feminist sanat pratikleri, göç literatürüne eleştirel ve tamamlayıcı bir katkı sunmaktadır.

Seramik sanatına ilişkin bulgular, göçün kırılmalık ve yeniden inşa metaforlarıyla güçlü biçimde temsil edildiğini ortaya koymuştur. Seramiğin kırılabilir ama onarılabilir doğası, göçmen deneyiminin parçalanma ve yeniden var olma hâllerini somutlaştıran bir anlatı zemini sunmaktadır. Eva Funderburgh'un çalışmaları ve çağdaş seramik üretimlerde sıkça kullanılan nar, incir ve zeytin motifleri; göçün kültürel süreklilik, kırılmalık ve aidiyet boyutlarını bir arada düşünmeye imkân tanımaktadır. Bu bağlamda seramik, göç literatüründe yalnızca estetik bir ifade alanı değil; malzeme üzerinden bellek üreten bir anlatı biçimi olarak öne çıkmaktadır.

Migration Museum'da düzenlenen Departures sergisi, Deutsches Historisches Museum'daki göç temalı sergiler ve Türkiye'de gerçekleştirilen Göçün Hafızası gibi örnekler, müzelerin göçü yalnızca tarihsel bir olgu olarak değil; güncel, politik ve insani bir mesele olarak ele aldığını göstermektedir. Bu bağlamda, Potts'un (2022, s. 2) da işaret ettiği gibi kişisel hikâyelerin sergileme pratiklerine dâhil edilmesi, göçün istatistiksel anlatılarla sınırlı kalmasının önüne geçerek izleyicide empati uyandırmaktadır.

Diaspora ve transnasyonal kimlik bağlamında elde edilen bulgular, çağdaş sanatta aidiyetin sabit değil; çoklu ve akışkan biçimlerde temsil edildiğini ortaya koymuştur. Mona Hatoum'un yerleştirmeleri ve Ai Weiwei'nin Human Flow belgeseli, diasporayı küresel ölçekte bir insani sorumluluk alanı olarak ele alırken; Türkiye kökenli diaspora sanatçılarının sembolik anlatımları, köken ile yeni mekânlar arasında kurulan bellek köprülerini görünür kılmıştır. Bu temsiller, diaspora kimliğinin yalnızca kayıp üzerinden değil; süreklilik ve yeniden kurulum üzerinden de okunabileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, 2020 sonrası dönemde sanatın göç literatüründe yöntemsel ve kavramsal bir bileşen hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Sanat, göçün yalnızca sonuçlarını betimleyen bir alan değil; göçmen deneyimlerini görünür kılan, bireysel anlatıları kolektif belleğe dönüştüren ve egemen söylemlere karşı eleştirel bir karşı-hafıza üreten bir pratik olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle sanat, göç çalışmalarında disiplinler arası etkileşimin en üretken alanlarından birini oluşturmaktadır.

Gelecekte, özellikle dijital sanat pratiklerinin, yeni malzeme kullanımlarının ve deneyimsel anlatı biçimlerinin, göçün sanatsal temsillerini daha da çeşitlendireceği öngörülmektedir. Bu bağlamda sanat ve sosyal bilimler arasındaki etkileşim, göç literatürünün hem teorik hem de estetik açıdan derinleşmesine katkı sunmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Ai, W. (2017). *Human Flow [Film]*. Participant Media.
- Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge University Press.
- Ceylan, B. (2025). Kültürel ve Toplumsal Yansımalarıyla Sanatın Göçü ve Yalnızlık İlişkisinin Sosyolojik Açıdan Değerlendirilmesi (Yüksek Lisans Tezi). Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Cohen, R. (2008). Global diasporas: An introduction (2.bs.). New York, NY. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203928943>
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3.bs.). Los Angeles. CA:Sage.
- Çelebi Erol, C. (2020). Göçün Öteki Yüzü: Türkiye Çağdaş Sanatında Göç Olgusu. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(47), 400-407. doi: 10.7816/ulakbilge-08-47-02.
- Çeken, B., & Kurtoglu, S. (2023). Göç Olgusunun Çağdaş Sanat Yapıtlarına Yansımaları. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 98-113. <https://izlik.org/JA29ER54JT>
- Dede, E. (2025). Göç Temasının Anlatımında Çağdaş Sanatçıların Disiplinlerarası Yöntemlerle Yaratıcı Pratikleri. *Art-e Sanat Dergisi*, 18(36), 798-818. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1658434>
- Girgin, F. (2024). Çağdaş Sanatta Göç ve Yerinden Edilme Temasının Temsili Olarak Bavul, Valiz ve Çanta. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (DÜSBED)*, 37, 112-143. <https://doi.org/10.15182/diclesosbed.1451415>
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London:Sage.
- Kaya, B. (2024). Göç Yollarında Kadın: Sanatın Dilinde Göç ve Çağdaş Sanattaki Yansımaları. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (DÜSBED)*, 36, 149-163.
- Mollaoğlu, S. (2023). Göçün Güncel Sanat Pratiklerine Yansıması. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 315-332. <https://doi.org/10.18026/cbayarsos.1229110>
- Nochlin, L. (1994). *The body in pieces: The fragment as a metaphor of modernity*. Thames & Hudson.
- Palabıyık, A. (2011). Pierre Bourdieu sosyolojisinde “habitus”, “sermaye” ve “alan” üzerine. *Liberal Düşünce*, 16(61-62), 121-141.
- Parsıl, Ü., ve Kılıç, A. G. (2024). Sanatsal İmgeleme Küresel Bir Boyuttan Bakmak Perspektifinde Göç Teması. *Özgür Yayınları*, 1-18. <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub882.c3610>
- Panofsky, E. (1972). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York, NY: Harper & Row.

- Potts, A. (2022). 'Departures' at the Migration Museum, London. *Third Text Online*, 1-8.
- Safran, W. (1991). Diasporas in modern societies: Myths of homeland and return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 1(1), 83-99. <https://doi.org/10.1353/dsp.1991.0004>
- Süleymanlı, E., Çaylak, M., Ath, C., Akdağ, Z. S., & Değirmenci, S. (2020). Göçmen Yalnızlığının Sosyo-Psikolojik Açısından Değerlendirilmesi. *Sosyologca*, 18-19, 269-291.
- Sarıaslan, L. (2018). The art of migration: Contemporary visual artists beyond the boundaries of Turkey. *Mobile Culture Studies. The Journal* 4, 91-106 <https://doi.org/10.25364/08.4:2018.1.7>
- Şiray, B. (2013). *Çağdaş Sanat Çalışmalarında Kimlik Temsili ve Kültür Politikaları Etkisi: Almanya'da İkinci Kuşak Göçmen Sanatçılar* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- UNVR. (2016). *Clouds Over Sidra: A virtual reality film*. United Nations Virtual Reality Series.
- Yağcı Turan, M. M., & Çelik, R. (2025, Ağustos). *Shirin Neshat'ın Rebellious Silence eserinde beden, yazı ve ifade biçimleri [Araştırma makalesi]*. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 145-155.

Resimler Listesi

- Resim 1:** Nil Yalter, Exile is a Hard Job (1983). Kaynak: Sanatçı Arşivi (nilyalter.com)
- Resim 2:** Mona Hatoum'un Homebound (2000) yerleştirmesi. Kaynak: Tate Collection. Fotoğraf: Tate Archive
- Resim 3:** Shirin Neshat, Women of Allah serisi (1993-1997). Kaynak: MoMA Koleksiyonu. Fotoğraf: MoMA Archive
- Resim 4:** Departures sergisinden görünüm, Migration Museum, Londra (2021). Kaynak: Migration Museum, Departures Sergi Kataloğu
- Resim 5:** Eva Funderburgh, "Hut", Woodfired porcelains, 2010. Kaynak: (<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1616486874.pdf>)
- Resim 6:** Mona Hatoum, Map, 1999. Cam boncuklardan dünya haritası. Kaynak: Tate Archive
- Resim 7:** Shirin Neshat, Rebellious Silence (Women of Allah serisinden), 1994. Fotoğraf üzerine mürekkep. Kaynak: MoMA Koleksiyonu. Fotoğraf: MoMA Archive
- Resim 8:** Shirin Neshat, Turbulent (1998), video enstalasyon. Kaynak: Sanatçı Arşivi
- Resim 9:** Shirin Neshat, Women of Allah Series (1993-1997). Kaynak: MoMA Koleksiyonu. Fotoğraf: MoMA Archive
- Resim 10:** Eva Funderburgh, "Walker", 2016. Kaynak: Dilay, 2021

Resim 11: Departures sergisinden görünüm, Migration Museum, 2021. Kaynak: Migration Museum (2021). Departures exhibition catalogue

Resim 12: Ai W., Law of the Journey (2017), PVC enstalasyon. National Gallery Prague Prag Ulusal Galerisi.

Resim 13: Clouds Over Sidra (2015), VR filminden sahne. Kaynak: UNVR (2016)

Resim 14: Eva Funderburgh, “Hut”, Woodfired porcelains, 2010. Kaynak: Sanatçı Arşivi

Resim 15: Hamiye Çolakoğlu, Göç Serisi, 2015. Seramik yüzey üzerine geleneksel motifler. İstanbul Modern Koleksiyonu. Kaynak: serfed.com (2025)

Resim 16: Ai , W., Human Flow (2017), belgesel filminden kare. Participant Media



NESNELERİN MEKÂNDAKİ KOREOGRAFİSİ: DAS TRIADISCHE BALLETT'TE BEDEN, KOSTÜM VE HAREKET

“ ”

Murat Benan YILDIZ¹

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

1. GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ilk çeyreği, Avrupa sanatında geleneksel temsil biçimlerinin sorgulandığı ve farklı disiplinler arasındaki sınırların yeniden tanımlandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal ve kültürel kırılmaların ardından ortaya çıkan avangard yaklaşımlar, sanatın yalnızca estetik üretim alanı değil; aynı zamanda yeni düşünme ve deneyimleme biçimlerinin araştırıldığı bir laboratuvar olarak görülmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte resim, heykel, tasarım, mimarlık ve sahne sanatları arasındaki geçişler giderek görünür hâle gelirken, beden, hareket ve mekân ilişkileri de yeniden ele alınmaya başlanmıştır.

Bu dönüşümün dikkat çekici örneklerinden biri, Oskar Schlemmer'in 1922 yılında sahnelenen *Das Triadische Ballett* adlı çalışmasıdır. Eser, dansı yalnızca koreografik bir etkinlik olarak ele almak yerine, beden, kostüm, renk, biçim ve mekân arasındaki ilişkileri yeniden kurgulayan bütüncül bir sahne tasarımı önermektedir. Geometrik hacimlerden oluşan kostümler dansçının hareket kapasitesini dönüştürürken, sahne üzerindeki varlıklar da klasik balenin anlatı ve karakter temelli figürlerinden uzaklaşarak farklı bir görsel ve fiziksel düzene işaret etmektedir. Schlemmer'in sahne çalışmalarında önemli bir yer tutan *Kunstfigur* kavramı, bu dönüşümün anlaşılmasında temel referans noktalarından biridir. Sanatçının yaklaşımında beden, yalnızca hareket eden bir özne olarak değil, mekânsal organizasyonun ve görsel kompozisyonun etkin bir bileşeni olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle *Das Triadische Ballett*'te karşılaşılan sahnesel oluşumlar; dansçı, kostüm ve hareket arasındaki sınırların belirsizleştiği, plastik ve performatif özellikleri aynı anda taşıyan hibrit yapılar olarak okunabilmektedir.

Bu çalışma, *Das Triadische Ballett*'i beden, kostüm ve hareket arasındaki ilişkiler üzerinden inceleyerek, Schlemmer'in sahne anlayışında koreografik yapının nasıl yeniden tasarlandığını tartışmayı amaçlamaktadır. Araştırmanın temel sorusu, söz konusu ilişkilerin sahne üzerindeki oluşumları nasıl dönüştürdüğü ve bu dönüşümün eserin mekânsal organizasyonu içerisinde nasıl anlam kazandıdığıdır. Bu doğrultuda çalışma, *Das Triadische Ballett*'i yalnızca dans tarihi ya da kostüm tasarımı bağlamında değil; avangard sahne düşüncesi içerisinde beden, hareketin ve nesnel biçimlerin yeniden örgütlendiği özgün bir deney alanı olarak ele almaktadır.

2. AVANGARD ZEMİNDEN KUNSTFİGUR'A: SCHLEMMER'İN BEDEN VE

MEKÂN DÜŞÜNCESİ

Avrupa sanat camiasında Birinci Dünya Savaşı neticesinde tecrübe edilen sosyo-kültürel kırılma, yaratıcı öznelerin yalnızca estetik temaları değil, doğrudan insan fiziğini ve sanatsal enstrümanları kavrayış biçimlerini

de kökten sarsan bir eşiğe zemin hazırlamıştır. Schlemmer'in bu tarihsel uğraktaki özgün konumunu doğru konumlandırabilmek adına, kendisinin geçirdiği plastik sanat eğitimi, temas kurduğu avangard toplulukları ve ardından Bauhaus çatısı altında somutlaştırdığı kuramsal birikimi bir süreklilik dahilinde okumak gerekmektedir. Nitekim sanatçının literatüre kazandırdığı *Kunstfigur* olgusu, bu entelektüel serüvenin ilk adımı değil, olgunlaşma evresinde ortaya çıkan rafine bir üründür.

Sanatçının biçimsel tasarım reflekslerini dönüştüren ilk önemli temas, 1911 yılındaki Berlin ziyareti esnasında gerçekleşmiştir. Dönemin dışavurumcu yayını *Der Sturm* etrafında kümelenen entelektüellerle kurulan bu diyalog, genç ressamın Picasso ve Derain'in öncülük ettiği Kübist akımla doğrudan bağ kurmasını sağlamıştır (Akt. Vázquez, 2019: 233). Söz konusu estetik karşılaşma, Schlemmer'in henüz öğrencilik yıllarında yakın bir dostuna "Sanat benim yegâne tutkumdur" sözleriyle ifade ettiği yaratım arzusunun (Akt. Larinow, 2017: 293), soyut ve köşeli bir tasarım diline evrilmesinin ilk kıvılcımı niteliğindedir. Cepheye çağırılmasıyla kesintiye uğrayan bu arayış, 1916 yılında askerlik vazifesinden aldığı kısa süreli izin döneminde ürettiği *Komposition auf Rosa* ve *Bild K* gibi insan anatomisini düz renk düzlemlerine ve yalın çizgilere indirgeyen kompozisyonlarında yeniden canlanmıştır (Akt. Larinow, 2017: 295). Paret'nin savaş dönemi estetik yönelimlerini tartıştığı çalışmasında vurguladığı üzere, bu süreçte ortaya çıkan biçimsel yalınlık savaşı doğrudan betimlemese de, insan bedenini organik bütünlüğünden kopararak parçalayan endüstriyel bir çağın yapısal izlerini bünyesinde barındırmaktadır (Akt. Paret, 2014: 172).

Savaş bittikten hemen sonra, 1919'da Walter Gropius tarafından Weimar'da kurulan Bauhaus, yaşanan bu kozmik parçalanmışlığı disiplinlerarası yeni bir bütünlük arayışıyla aşmayı hedefleyen kurumsal bir vizyon olarak belirmiştir. Gropius'un kaleme aldığı kuruluş manifestosunun kapağında Lyonel Feininger'e ait kübo-fütürist *Katedral* baskısının bulunması ve metinde bu metafora sığınılması; mimarlık, zanaat ve güzel sanatları tek bir çatı altında birleştirme idealinin ilanıdır (Akt. Paret, 2014: 174). Bununla birlikte Schlemmer'in kuruma entegrasyonu sancısız olmamıştır; zira kendisinin 1919 yılında Willi Baumeister ve Gottfried Graf ile birlikte kurduğu *Üecht-Gruppe*, Paul Klee'yi Stuttgart Akademisi bünyesine dahil etmeye çalışmış, fakat bu hamle muhafazakâr otoritelerin direnciyle karşılaştığı gibi basında Klee'ye yönelik antisemitik dozu yüksek saldırılara yol açmıştır (Akt. Dylewicz, 2014: 144). Bu tarihsel kesit, dönemin avangard eğilimlerinin sadece biçimsel bir yenilik arayışından ibaret olmadığını, kurumsal, politik ve toplumsal çatışma hatlarıyla ne denli iç içe geçtiğini açıkça ortaya koymaktadır. Schlemmer 1921'de Bauhaus kadrosuna dahil olduğunda ilk olarak duvar resmi ve taş heykel atölyelerinde sorumluluk üstlenmiş, 1923 yılına gelindiğinde ise sahne atölyesinin liderliğini devralarak okulun be-

den, mekân ve makine triadını deneysel olarak sınayabileceği performatif bir sahayı yönetmeye başlamıştır.

Bu pratik ve teorik sorgulamaların en nitelikli yazılı belgesi, sanatçının 1925 yılında yayımlanan *Mensch und Kunstfigur* (İnsan ve Sanat Figürü) başlıklı makalesidir. Schlemmer bu metinde canlı bedeni iki farklı işleyiş rejimi üzerinden çözümler: Bunlardan ilki, geometrik ve matematiksel olarak ölçülebilen rejimdir; insan bedeni kübik bir hacmin içine yerleştirildiğinde, uzuvlar ile mekân arasında rasyonel ve sabit oranlar saptanabilir. İkincisi ise nabız, soluk alıp verme ve sinirsel uyarılar gibi organizmanın kendi iç dinamiklerinden doğan, statik mekân algısını dinamik olarak sürekli yeniden üreten fizyolojik rejimdir. Sanatçının aynı çalışmada paylaştığı *Figur und Raumlineatur* ve *Egozentrische Raumlineatur* adlı eskizleri, söz konusu iki farklı algı rejiminin görselleştirilmiş şemalarıdır (Funkenstein, 2018: 211-212).

Sahne uzamında bu iki rejim arasındaki yapısal gerilimi dengeleyen ve rasyonel bütünlüğü kuran temel unsur ise kostümdür. Sanatçının üretim metodolojisine dair aktardığı kayıtlar bu önceliği açıkça doğrulamaktadır: Tasarım süreci ilk olarak figürün plastik formundan, yani kostümün sınırlarından başlamış; müzikal yapı bu forma sonradan dahil edilmiş ve nihai koreografik hareket ancak bu iki katmanın kesişim noktasında hayat bulabilmiştir (Schlemmer, 1989: 129; Akt. Vázquez, 2019: 238). Biçimsel sınırların nasıl tayin edildiğine dair en somut veriler ise Schlemmer'in 1915 tarihli günlük notlarında karşımıza çıkar: Bu sistemde insan gövdesi kareye, karın dairesel formlara, boyun ve kollar silindire, eklem noktaları küreye, burun ise üçgen morfolojisine denk gelecek şekilde yapılandırılmıştır (Shin, 2024: 471-472). Sanatçının kurumsal arşivinin de altını çizdiği üzere bu analitik yaklaşım, antik dönem stereometri ve geometri geleneğinin modern malzeme ve hareket mekanikleriyle yeniden üretilmesidir; nitekim aynı kaynakta bu kostümler doğrudan “gezgin mimariler” (*ambulant architectures*) olarak tanımlanmaktadır (Akt. The Oskar Schlemmer Theatre Archives, t.y.). Bahsi geçen geometrik bileşenleri bir arada tutan organizasyonel mantığı ise “üç” sayısı belirlemektedir; bu sayı Schlemmer için bireysel egonun sınırlarını ve ikili karşıtlıkların doğurduğu gerilimleri aşarak kolektif olana açılmanın matematiksel eşliğidir (Shin, 2024: 474-475).

Schlemmer'in bu multidisipliner arayışları dönemin sanat ikliminde yaşılmış bir çaba değildir. Sanatçının 1912 yılında dansçı Albert Burger ve Elsa Hötzel çiftiyle başlattığı ilk sahne denemeleri, doğrudan Dresden yakınlarındaki Hellerau ekolünden ilham almıştır. Émile Jaques-Dalcroze'un 1911'de temellerini attığı ritmik-müzikal eğitim merkezi ile bu merkez için çalışan sahne kuramcısı Adolphe Appia'nın beden, ışık ve mekânın eş zamanlı sentezine dayanan sahneleme vizyonu, Burger vasıtasıyla Schlemmer'in estetik dünyasına taşınmıştır (Akt. Dylewicz, 2014: 144-145). Tasarımın müzikal boyutu da

benzer bir deneysel yönelimle şekillenmiştir; 1912’de Stuttgart’ta deneyimledikleri Arnold Schoenberg’in atonal ve epizodik nitelikteki *Pierrot Lunaire* performansı, Burger’i besteciyle doğrudan temas kurmaya yöneltmiştir. Schoenberg’in mesafeli duruşu projeyi farklı bir besteciye yöneltmek zorunda bıraksa da, bu hamle eserin işitsel ve performatif ilişkileri en başından itibaren radikal bir zeminde aradığının somut bir kanıtıdır (Akt. García Vázquez, 2019: 237-238). Renk, işitme ve hareketin eş zamanlı düşünülmesi noktasında ise Kandinsky’nin 1912 tarihli *Der Blaue Reiter* Almanağı’nda neşredilen *Der gelbe Klang* (Sarı Ses) adlı sahne denemesi önemli bir zihinsel kaynak sunmuştur; burada renk ve ışık unsurlarının müzikal ritimle eş zamanlı ilerleyişi, farklı sanat dillerinin ortak bir içsel titreşim düzeyinde eritilebileceği fikrini beslemiştir (Lidwell, 2003: 92).

Das Triadische Ballett’in tarihsel süreçteki en doğrudan mukayese noktası ise, kendisinden beş yıl evvel, 1917’de Paris’te Sergei Diaghilev’in *Ballets Russes* topluluğu tarafından sahneye taşınan *Parade* balesidir. Jean Cocteau’nun librettosunu ürettiği, Erik Satie’nin müziklerini bestelediği ve Pablo Picasso’nun kübist kostüm-dekor tasarımlarını gerçekleştirdiği bu yapıtta yer alan üç “menajer” figürü, dansçının fiziksel eylemlerini büyük oranda bloke eden ahşap konstrüksiyonlar taşımaktadır (Akt. Cozzo, t.y.: 425-426). Guillaume Apollinaire’in bu eseri sunarken kullandığı “bir tür gerçeküstücülük” ifadesi disiplinlerarası yenilikçi bir senteze işaret etse de, *Parade*’deki üçlü yapı tematik bir rastlantıdan ibaret kalırken; Schlemmer’in dünyasında üç sayısı, eserin biçimsel, mekânsal ve zamansal organizasyonunun tamamını koordine eden kurucu bir strüktürel ilkedir (Akt. Cozzo, t.y.: 429). Bu metodolojik ayrışma, her iki eserin soluduğu avangard atmosferi değil, o atmosfere yön veren yapısal tasarım disiplinlerindeki derin felsefi farklılığı görünür kılmaktadır.

Tüm bu estetik arayışların yöneldiği ortak ufuk ise şüphesiz ki Romantik dönemin mirası olan *Gesamtkunstwerk* (bütünsel sanat eseri) ülküsüdür. Richard Wagner için bu ideal; dans, müzik ve şiirsel trajedinin tek bir drama içinde kaynaşması anlamına gelmekteyken (Akt. Dylewicz, 2014: 144), Schlemmer’in resmi arşivinin de *Das Triadische Ballett*’i doğrudan bu bütünsel sanat ideali bağlamında tanımlaması manidardır (Akt. The Oskar Schlemmer Theatre Archives, t.y.). Ancak Schlemmer’in pozisyonu Wagnerci yaklaşımdan kökten ayrışır; zira o, bu estetik bütünleşmeyi kapalı bir operatik yapının içine hapsedmek yerine, tasarım ilkelerini doğrudan doğruya sanatçının kendi gündelik yaşamına, mekân üretimine ve endüstriyel imalat süreçlerine yayan bütüncül bir yaşam ve üretim felsefesi olarak benimsemiştir. İşte bu doğrultuda, stereometrik geometri, kısıtlayıcı kostüm mimarisi, sayısal düzen ve dönemin disiplinlerarası avangard arayışları birbirine kenetlendiğinde *Kunstfigur*, tek bir sanatçının kişisel ve özgün fantezisi olmaktan çıkarak, modernitenin getirdiği krizlere sahne üzerinde yanıt arayan ortak bir estetik dilin Schlemmer’in elinde somutlaşan en rafine ve en korunaklı ifadesine dö-

nüşmektedir. Bu durum, bizi doğrudan doğruya söz konusu tasarım ilkelerinin *Das Triadische Ballett*'in sahnesele gerçeklğinde, renklerin ve üç boyutlu formların mekânsal organizasyonunda nasıl bir pratik karşılık bulunduğunu incelemeye yöneltmektedir.

3. DAS TRIADISCHE BALLETT: ÜÇLÜ YAPISAL DÜZEN VE KOSTÜMÜN STEREOMETRİSİ

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa sanat ortamında ortaya çıkan en belirgin eğilimlerden biri, insan bedeninin geleneksel temsil biçimlerinin yeniden sorgulanmasıdır. Endüstrileşmenin hızlanması, teknolojik araçların gündelik yaşama nüfuz etmesi ve savaşın yarattığı kitlesel yıkım, insanın modern dünya içindeki konumuna ilişkin yeni tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bu süreçte beden, yalnızca biyolojik bir varlık ya da estetik güzelliğin taşıyıcısı olarak değil; mekân, makine ve hareket ilişkileri içerisinde yeniden tanımlanması gereken bir problem alanı hâline gelmiştir. Fütüristlerin mekanik insan tahayyülleri, Rus Konstrüktivistlerinin üretim odaklı beden anlayışı ve Bauhaus çevresinde gelişen disiplinlerarası tasarım arayışları, söz konusu dönüşümün farklı görünümelerini oluşturmaktadır. Oskar Schlemmer'in *Das Triadische Ballett*'i de bu geniş tarihsel bağlam içerisinde değerlendirilmelidir.

Eserin temel organizasyon ilkesi, adından da anlaşılacağı üzere "triadik" bir yapıya dayanmaktadır. Schlemmer için üç sayısı yalnızca matematiksel bir değer değil, karşıtlıklar arasında denge kuran yapısal bir prensiptir. (Scheper, 1988: 234) Sanatçının çeşitli yazılarında ifade ettiği üzere birlik durağanlığı, ikilik çatışmayı temsil ederken; üçlü yapı yeni bir sentez ve denge olasılığı üretmektedir (Schlemmer, 1925/1961). Bu yaklaşım, *Das Triadische Ballett*'in bütün kurgusuna nüfuz etmektedir. Yapıtın üç bölümden oluşması, üç dansçı tarafından icra edilmesi ve dokuz ayrı sahne düzeninin üçlü bir sistem içerisinde örgütlenmesi tesadüf değildir. Burada sayı, biçimsel bir tercih olmanın ötesinde, sahne üzerinde kurulacak mekânsal ilişkilerin görünmez koordinat sistemine dönüşmektedir. Bu yaklaşımın izleri yalnızca yapısal düzlemde değil, renk organizasyonunda da açık biçimde gözlemlenmektedir. Sarı fon üzerinde kurgulanan ilk bölüm, komik ve oyunbaz bir atmosfer yaratırken; pembe tonlarının egemen olduğu ikinci bölüm daha törenselle ve dengeli bir karakter taşımaktadır. Siyah zemin üzerinde gerçekleşen son bölüm ise gizemli ve metafizik bir sahne dünyasına açılmaktadır (Funkenstein, 2018:165-179). Böylece renk, klasik sahne tasarımında olduğu gibi dekoratif bir unsur olmaktan çıkarak, koreografinin ruh hâlini belirleyen yapısal bir bileşen niteliği kazanmaktadır. Bu yaklaşımın kökenleri, Schlemmer'in yakından takip ettiği Kandinsky'nin renk ve ses ilişkileri üzerine geliştirdiği deneysel çalışmalarla da ilişkilendirilebilir. Özellikle *Der gelbe Klang* (Sarı Ses) adlı sahne denemesinde renklerin dramatik anlatıdan bağımsız olarak kendi başlarına anlam üretebilecekleri fikri savunulmuştur (Scheper, 1988: 241). *Das Triadische Bal-*

lett'te de benzer biçimde renk, anlatıyı destekleyen bir unsur değil, anlatının bizzat kendisini oluşturan unsurlardan biri hâline gelmektedir. Bu yaklaşım aynı zamanda Bauhaus içerisinde gelişen disiplinlerarası düşünce ortamının da bir yansımasıdır. Kandinsky'nin renk, ses ve hareket arasındaki ilişkileri araştıran deneysel çalışmaları ile Schlemmer'in beden ve mekân üzerine geliştirdiği sahne araştırmaları farklı disiplinlerden hareket etseler de ortak bir soruya yönelmektedir: Sanatsal deneyim, anlatıdan bağımsız biçimde yalnızca biçimsel ilişkiler üzerinden kurulabilir mi? Das Triadische Ballett'in renk sistemleri, geometrik kostümleri ve soyut hareket düzeni bu soruya sahne sanatları içerisinde verilmiş özgün bir yanıt olarak değerlendirilebilir.

Bu yapısal mantığın en görünür karşılığı ise kostümlerde ortaya çıkmaktadır. Schlemmer'in sahne tasarımına ilişkin düşüncesinde kostüm, hiçbir zaman yalnızca giyilen bir nesne değildir. Aksine, kostüm bedeninin mekânla kurduğu ilişkiyi yeniden düzenleyen aktif bir tasarım aracıdır. Sanatçının 1915 tarihli eskizlerinde geliştirmeye başladığı geometrik beden analizleri, Das Triadische Ballett'te somut karşılığını bulmaktadır. Bu analizlerde insan anatomisi; küre, silindir, koni ve küp gibi temel geometrik hacimlere ayrıştırılarak yeniden yorumlanmaktadır (Akt. Dylewicz, 2014: 145). Bu noktada Schlemmer'in yaklaşımı, modern sanat içerisindeki daha geniş bir geometrik soyutlama geleneğiyle ilişkilendirilebilir. Paul Cézanne'ın doğadaki tüm formların küre, koni ve silindir aracılığıyla okunabileceğine yönelik önerisi, daha sonra Kübist sanatçılar tarafından farklı biçimlerde geliştirilmiştir. Ancak Schlemmer'in katkısı, bu geometrik düşünceyi iki boyutlu resim yüzeyinden çıkararak sahne mekânına taşımasıdır. Kübizm'de parçalanmış figür, Das Triadische Ballett'te hareket eden bir hacme dönüşmektedir. Bu nedenle eser, yalnızca dans tarihi içerisinde değil, modern plastik sanatların sahne üzerindeki deneysel uzantılarından biri olarak da okunabilir.

Kostümlerin biçimsel kuruluşunda kullanılan stereometrik yaklaşım da bu dönüşümün temel araçlarından biridir. Stereometri, üç boyutlu geometrik cisimlerin uzamsal ilişkilerini inceleyen matematiksel bir alan olarak tanımlanmaktadır. (Scheper, 1988: 249) Schlemmer bu kavramı doğrudan matematiksel anlamıyla kullanmasa da, insan bedenini üç boyutlu hacimler üzerinden yeniden düzenleme fikri açık biçimde stereometrik bir mantığa dayanmaktadır. Nitekim kostümlerde kullanılan küresel başlıklar, silindirik uzantılar, spiral eklentiler ve konik hacimler, bedeninin doğal oranlarını görünmez kılarak yeni bir mekânsal organizasyon üretmektedir (Scheper, 1988: 253).

Schlemmer'in Das Triadische Ballett'te araştırdığı mesele yalnızca yeni kostüm biçimleri üretmek değildir. Sanatçı, 1920'li yıllarda çeşitli metinlerinde sahne üzerindeki hareketi "danssal matematik" (Tänzerische Mathematik) olarak tanımlamaktadır. (Shin, 2024: 466) Bu yaklaşımda beden, duygusal dışavurumun taşıyıcısı olmaktan çok, uzam içerisinde hareket eden ge-

ometrik bir organizma olarak ele alınmaktadır. Hareket; yön, ritim, ağırlık ve mesafe gibi ölçülebilir ilişkiler üzerinden kavranmakta, koreografi ise beden ile mekân arasındaki görünmez geometrik düzenin açığa çıkarılması olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle Triadik Bale’de izleyicinin karşısına çıkan figürler, belirli karakterleri temsil etmekten çok, mekânsal ilişkileri görünür kılan hareketli biçimler olarak işlev görmektedir. Schlemmer’in “tiyatronun tarihi insan biçiminin dönüşüm tarihidir” şeklindeki yaklaşımı da bu düşünsel çerçevede anlam kazanmaktadır. Bu dönüşüm yalnızca görsel düzeyde gerçekleşmez. Kostümün sahip olduğu hacim, ağırlık ve fiziksel direnç, dansçının hareket repertuarını doğrudan belirlerken, klasik balenin akıcı ve esnek beden anlayışı burada yerini kontrollü, sınırlı ve mekanik hareketlere bırakmaktadır (Troughton, 2023: 185). Ancak burada söz konusu olan mekanikleşme, dönemin Fütürist manifestolarında karşılaşılan makine hayranlığıyla karıştırılmamalıdır. Fütüristler teknolojik ilerlemeyi ve endüstriyel gücü estetik bir ideal olarak yüceltirken, Schlemmer’in ilgisi insan bedeninin bütünüyle makineye dönüştürülmesinden çok, beden ile geometrik düzen arasındaki ilişkinin araştırılmasına yönelmektedir (Schlemmer, 1989: 86). Bu nedenle Triadik Bale figürleri ne tamamen organik ne de bütünüyle mekaniktir. Onlar, insan ile nesne, hareket ile yapı, canlılık ile tasarım arasında konumlanan ara oluşumlardır. Schlemmer’in Kunstfigur kavramı da tam olarak bu eşik bölgeyi tarif etmektedir.

Schlemmer’in günlüklerinde ifade ettiği üzere hareket, kostüm tamamlandıktan sonra keşfedilen bir unsur hâline gelmektedir (Schlemmer, 1989). Başka bir ifadeyle koreografi kostümü takip etmektedir; kostüm koreografiyi değil. Bu yöntem, dönemin sahne sanatları açısından oldukça radikal bir yaklaşımı temsil etmektedir. Tam da bu noktada Kunstfigur kavramı görünür hâle gelmektedir. Çünkü sahne üzerindeki figür artık ne bütünüyle bir dansçı ne de yalnızca bir kostümdür. Hareket eden beden ile onu kuşatan geometrik yapı arasında yeni bir varlık biçimi ortaya çıkmaktadır. Schlemmer’in “sanat figürü” olarak tanımladığı bu oluşum, insan bedeninin bütünüyle ortadan kaldırılmasını değil; tam tersine beden in yeni bir mekânsal mantık içerisinde yeniden düzenlenmesini ifade etmektedir. (Gropius, 1965: 57) Bu nedenle Das Triadische Ballett’teki figürler, modernitenin mekanikleşen dünyasında insanın kayboluşunu değil, insan ile nesne arasındaki ilişkinin yeniden müzakere edildiği deneysel oluşumlar olarak değerlendirilebilir.

Bu durum, eseri yalnızca kostüm tasarımı ya da dans tarihi bağlamında ele almayı yetersiz kılmaktadır. Çünkü Das Triadische Ballett’te geliştirilen stereometrik sistem, beden in mekân içerisindeki konumunu yeniden tanımlayan bütüncül bir tasarım düşüncesine işaret etmektedir. Tam da bu nedenle yapıtın asıl özgünlüğü, kostümün biçimsel özelliklerinden çok, beden, hareket ve mekân arasında kurduğu yeni ilişki ağında ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki ağı ise bizi doğrudan eserin sahne mantığını belirleyen dönüşüm mekanizmalarına yöneltmektedir.

4. BEDEN İLE NESNE ARASINDA: KUNSTFİGUR'UN SAHNE MANTIĞI

Yirminci yüzyılın başında sahne sanatlarında yaşanan dönüşüm, yalnızca yeni dekor anlayışlarının ya da farklı koreografik tekniklerin ortaya çıkışıyla sınırlı değildir. Asıl değişim, sahnenin neyi temsil ettiği ve sahne üzerindeki insan bedeninin hangi işlevi üstlendiği sorularında yaşanmıştır. On dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunda ve klasik balede beden büyük ölçüde dramatik anlatının taşıyıcısı olarak değerlendirilirken, avangard sanat çevrelerinde beden giderek bağımsız bir tasarım problemi olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu süreçte Adolphe Appia, sahneyi yalnızca dekoratif bir arka plan olmaktan çıkarıp bedenle birlikte çalışan üç boyutlu bir uzam olarak düşünmüş; Edward Gordon Craig ise oyuncunun bireysel psikolojisinden arındırılmış daha soyut bir sahne varlığı olarak Übermarionette kavramını ortaya atmıştır (Poggioli, 2024: 46). Her iki yaklaşım da farklı yönlerden hareket etse de, insan bedeninin geleneksel temsil işlevlerini sorgulayan ortak bir düşünsel zeminde buluşmaktadır.

Schlemmer'in sahne çalışmaları da bu tartışmaların içerisinde şekillenmiştir. Ancak sanatçının yaklaşımı ne Appia'nın mekânsal realizmine ne de Craig'in oyuncuyu bütünüyle ortadan kaldırma eğilimine tam olarak karşılık gelmektedir. Das Triadische Ballett'te beden sahneden çekilmez; aksine görünürlüğünü korur (Scheper, 1988: 279). Bununla birlikte beden artık sahnenin mutlak öznesi olmaktan da çıkmıştır. Sanatçının asıl müdahalesi, beden ile kostüm arasındaki ilişkinin yönünü değiştirmesinde ortaya çıkar. Geleneksel sahne üretiminde kostüm, hareket eden bedenin ihtiyaçlarına göre şekillenen ikincil bir unsur olarak değerlendirilirken, Schlemmer'in sisteminde belirleyici olan unsur kostümün kendisidir. Hareket, önceden tasarlanmış geometrik yapının izin verdiği ölçüde ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan Schlemmer'in katkısı, oyuncuyu sahneden uzaklaştırmak ya da onu bütünüyle soyut bir forma dönüştürmekten çok, insan bedenini geometrik düzen içerisinde yeniden tanımlamaya yönelik üçüncü bir olasılık önermesinde yatmaktadır (Troughton, 2023: 178). Bu nedenle Das Triadische Ballett'te hareket, dansçının bireysel ifade kapasitesinin dışavurumu olmaktan çok, beden ile kostüm arasında kurulan fiziksel müzakerenin sonucu olarak görünmektedir. Küresel hacimler, silindirik uzantılar, konik eklentiler ve spiral yapılar, yalnızca figürün dış görünüşünü dönüştürmekle kalmaz; aynı zamanda hareketin ritmini, yönünü ve hızını da belirler. (Troughton, 2023: 182). Klasik balenin hafiflik ve akışkanlık ideali yerini daha kontrollü, daha hesaplı ve çoğu zaman mekanik bir hareket diline bırakmaktadır. Ancak bu mekanikleşme, dönemin kimi Fütürist manifestolarında görüldüğü gibi insan bedeninin makine lehine bütünüyle tasfiye edilmesi anlamına gelmez. Aksine Schlemmer, mekanik düzen ile organik varoluş arasında yeni bir denge noktası aramaktadır.

Bu durum özellikle Kunstfigur kavramı üzerinden daha görünür hâle gelmektedir. Schlemmer'in düşüncesinde Kunstfigur, ne geleneksel tiyatro karakteri ne de bütünüyle soyut bir plastik formdur. Tam tersine, insan bedeni ile geometrik düzen arasında kurulan ara bir varoluş alanını ifade etmektedir. Bu nedenle Das Triadische Ballett'teki figürler psikolojik derinlikleri olan karakterler gibi davranmazlar; belirli dramatik motivasyonlar ya da anlatısal hedefler doğrultusunda hareket etmezler (Larinow, 2017: 298). Onların sahne üzerindeki varlığı, öncelikle biçimsel ve mekânsal ilişkiler aracılığıyla anlam kazanmaktadır. İzleyici karşısında görünür olan şey bir karakterin hikâyesi değil; biçim, hacim, renk ve hareket arasındaki ilişkilerin oluşturduğu dinamik bir organizasyondur. Bu bağlamda eserdeki figürlerin kesin biçimde birer "sahne nesnesi" olarak tanımlanması da belirli sorunlar taşımaktadır. Çünkü nesne kavramı, çoğu zaman edilgen ve dışarıdan yönlendirilen bir varlığı çağrıştırmaktadır. Oysa Das Triadische Ballett'te karşılaşılan oluşumlar bütünüyle nesne değildir; aynı zamanda canlı bedenin taşıdığı değişiklikleri ve öngörülemezlikleri de bünyelerinde barındırmaktadır. Daha doğru bir ifadeyle bu figürler, özne ile nesne arasındaki sınır bölgede konumlanan hibrit yapılarıdır. Onları özgün kılan unsur da tam olarak budur.

Kostümün dayattığı geometrik düzen ile bedenin bütünüyle bastırılmayan organik özellikleri sürekli olarak birbirleriyle karşılaşmakta ve yeni hareket olasılıkları üretmektedir (Lidwell, 2003: 79). Bu hibrit yapıların ortaya çıkışı, Bauhaus'un genel sanat anlayışıyla da doğrudan ilişkilidir. Walter Gropius'un savunduğu disiplinlerarası üretim modeli, sanatın farklı alanları arasındaki katı ayrımları ortadan kaldırmayı hedeflemekteydi. Mimarlık, zanaat, tasarım ve görsel sanatlar ortak bir üretim zemini içerisinde yeniden düşünülmekteydi. Schlemmer'in sahne çalışmaları bu idealin performatif karşılığı olarak değerlendirilebilir. Çünkü Das Triadische Ballett'te resimsel kompozisyon düşüncesi, heykelsi hacim anlayışı, mimari mekân organizasyonu ve koreografik hareket tek bir sistem içerisinde birleşmektedir (Scheper, 1988: 356). Bu nedenle eser yalnızca bir bale yapıtı değil, aynı zamanda Bauhaus düşüncesinin sahne üzerindeki deneysel laboratuvarlarından biridir. Nitekim yapıtın çağdaş sahne sanatları üzerindeki etkisi de büyük ölçüde bu disiplinlerarası karakterinden kaynaklanmaktadır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında gelişen performans sanatı, deneysel dans ve görsel tiyatro uygulamalarında bedenin plastik bir malzeme olarak ele alınmasına yönelik birçok yaklaşımın izleri Schlemmer'e kadar sürülebilmektedir. Özellikle beden ile nesne arasındaki sınırların bulanıklaştırılması, kostümün yalnızca temsil aracı olmaktan çıkarılması ve hareketin mekânsal bir tasarım problemi olarak ele alınması gibi yaklaşımlar, günümüz sahne sanatlarında hâlâ güncelliğini koruyan tartışma alanlarıdır.

SONUÇ

Modern sahne sanatları tarihinin önemli kırılmalarından biri, insan bedeninin temsiline merkezindeki ayrıcalıklı konumunun sorgulanmaya başlanmasıdır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan avangard arayışlar, yalnızca yeni estetik biçimler üretmekle kalmamış; aynı zamanda sahne üzerinde neyin “insan”, neyin “figür” ve neyin “temsil” olarak kabul edileceğine ilişkin yerleşik kabulleri de yeniden tartışmaya açmıştır. Oskar Schlemmer’in *Das Triadische Ballett*’i, bu dönüşümün en özgün örneklerinden biri olarak, insan bedenini ortadan kaldırmadan onu yeniden düşünmenin olanaklarını araştırmaktadır. Bu çalışmada incelenen biçimiyle *Das Triadische Ballett*’in önemi, yalnızca geometrik kostümler, deneysel koreografi ya da Bauhaus estetiğiyle açıklanabilecek bir olgu değildir. Yapıtın asıl özgünlüğü, sahne üzerindeki figürün ontolojik statüsüne yönelik müdahalesinde ortaya çıkmaktadır. Çünkü Schlemmer’in figürleri ne klasik tiyatrodaki dramatik karakterlere ne de bütünüyle nesneleşmiş mekanik yapılara karşılık gelir. Onlar, insan ile nesne arasında konumlanan, her iki alanın özelliklerini aynı anda taşıyan ara oluşumlardır. Tam da bu nedenle *Das Triadische Ballett*’te karşılaşılan mesele bir kostüm problemi ya da bir koreografi problemi olmaktan çok, insan bedeninin sahne üzerindeki varlığına ilişkin bir yeniden tanımlama girişimidir.

Schlemmer’in geliştirdiği *Kunstfigur* kavramı bu bağlamda yalnızca biçimsel bir öneri değil, modern öznenin dönüşümüne ilişkin daha geniş bir düşünsel arayışın parçası olarak okunabilir. Sanatçının sahnesinde beden, dramatik anlatının merkezinde yer alan psikolojik bir özne olmaktan uzaklaşırken; buna karşılık bütünüyle edilgen bir nesneye de dönüşmez. Geometrik düzenin zorlayıcı yapısı ile organik bedenin direnç gösteren özellikleri arasında ortaya çıkan gerilim, figürün temel varlık koşulunu oluşturur. Bu nedenle *Das Triadische Ballett*’te sahne üzerinde görülen şey, insanın nesneye dönüşümü değil; insan ile nesne arasındaki sınırların yeniden müzakere edilmesidir. Bu durum aynı zamanda modernitenin insan bedenine ilişkin ürettiği ikili karşıtlıkları da sorgulamaktadır. Organik olan ile mekanik olan, canlı olan ile yapay olan, özne ile nesne arasında kurulan kesin ayrımlar, Schlemmer’in sahnesinde giderek geçirgen hâle gelir. *Triadik Bale*’nin figürleri tam da bu geçirgenlik alanında var olur. Onlar ne tamamen bedendir ne de bütünüyle nesnedir; ne yalnızca dansçıdır ne de yalnızca kostüm. Yapıtın bugün hâlâ güncelliğini koruyan yönü de burada ortaya çıkmaktadır. Çünkü Schlemmer’in araştırdığı problem, yalnızca Bauhaus dönemine ait tarihsel bir tasarım meselesi değil; insanın teknoloji, nesne ve yapay sistemlerle kurduğu ilişkinin giderek yeniden tanımlandığı çağdaş dünyaya da uzanmaktadır.

Sonuç olarak *Das Triadische Ballett*, modern sahne sanatları tarihinde insan bedeninin temsiline ilişkin yürütülen tartışmalarda önemli bir eşik olarak değerlendirilebilir. Ancak yapıtın kalıcı etkisi, yeni bir dans dili ya da

yeni bir kostüm estetiği geliştirmiş olmasından çok, beden ile nesne arasında yer alan bu belirsiz bölgeyi görünür kılabilmesinden kaynaklanmaktadır. Schlemmer'in sahnesinde figür artık temsil eden bir beden olmaktan çıkar; biçim, hareket, mekân ve madde arasındaki ilişkiler tarafından sürekli yeniden üretilen dönüşken bir varlığa dönüşür. Bu açıdan Kunstfigur yalnızca estetik bir tasarım önerisi değil, modernitenin insan bedenine ilişkin ürettiği yeni varoluş biçimlerinin sahnesel bir ifadesi olarak da okunabilir. Das Triadische Ballett'in güncelliğini koruyan yönü de tam olarak burada yatmaktadır: Yapıt, bedenin neyi temsil ettiğinden çok, hangi koşullar altında yeniden kurulabildiğini ve neye dönüşebileceğini sorgulayarak, modern sanatın en temel meselelerinden birini sahne üzerinde görünür hâle getirmektedir.

KAYNAKÇA

Kitap:

- Gropius, W., Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L. ve Molnar, F. (1965). *Die Bühne im Bauhaus*. Mainz.
- Lidwell, W., Holden, K. ve Butler, J. (2003). *Universal Principles of Design*. Gloucester: Rockport Publishers.
- Poggioli, R. (2024). *Avangard Sanat Teorisi: Avangard Tarihi ve Düşüncesi* (A. Boren, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scheper, D. (1988). *Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste.
- Schlemmer, O. (1989). *Briefe und Tagebücher*. München: Albert Langen Georg Müller.

Kitap Bölümleri:

- Paret, P. M. (2014). Oskar Schlemmer's Triadic Ballet and the Trauma of War. İçinde G. Hughes ve P. Blom (Ed.), *Nothing but the Clouds: Artists of the Great War* (ss. 170–179). Berlin: Reimer.
- Schlemmer, O. (1925). *Mensch und Kunstfigur*. İçinde *Bauhausbücher 4: Die Bühne im Bauhaus*. München: Albert Langen.
- Dylewicz, M. (2014). Oskar Schlemmer – Visionen einer neuen Welt: The Stuttgart Academy and Avant-Garde Movements from Üecht-Gruppe to Bauhaus. *Art and History Quarterly*, 19(3), 142–146.
- Funkenstein, S. (2018). Schlemmer, Oskar (1888–1943). İçinde *Routledge Encyclopedia of Modernism*. <https://doi.org/10.4324/9781135000356-rem1927-1>

Hakemli Dergi Makaleleri:

- García Vázquez, M. (2019). Diseño y artes escénicas: El papel de Oskar Schlemmer en Das Triadische Ballett y la actualidad de la Bauhaus. *Laocoonte: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, (6), 231–250. <https://doi.org/10.7203/LAOCO-ONTE.6.15316>
- Larionow, D. (2017). Bauhaus – The School That Became the Avant-Garde. *Art Inquiry. Recherches sur les Arts*, 19, 291–305. <https://doi.org/10.26485/AI/2017/19/21>
- Shin, J. (2024). The Impact of Bauhaus' Design on the Perceptual Sensibilities of Modern People: Focusing on the Mechanical Perspective in Oskar Schlemmer's Triadic Ballet. *The Korea Journal of Donghak Studies*, 70, 465–489. <https://doi.org/10.46639/kjds.2024.70.13>
- Troughton, I. A. ve Casanovas, À. P. (2023). Picasso, Schlemmer and Beyond: Scenography and Costume Design from a Critical Disability Studies Lens. *Studies in Costume & Performance*, 8(2), 175–190. https://doi.org/10.1386/scp_00095_1

Konferans / Akademik Sanat Araştırmaları / Süreli Yayınlar:

Cozzo, G. (t.y.). Jean Cocteau, Pablo Picasso, Erik Satie: Parade. Journal of Avant-Garde Theatre Studies, 4(2), 425–430. https://archive.org/details/picassosparadefr-0000roth_19z7

Kurumsal ve Dijital Kaynaklar:

The Oskar Schlemmer Theatre Archives. (t.y.). The Ambulant Architectures of Das Triadische Ballett. Eriřim tarihi: 21 Nisan 2026, <https://www.schlemmer-archives.org/theatre>



MALEVİÇ SEMBOLİZMİ: İKONA'DAN SİYAH KARE'YE

“ ”

Zanna ABASOVA¹

1 * Bu çalışma Temmuz 2025'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sahne Dekor ve Kostümü Anasanat dalı, Dekor ve Kostüm Programı kapsamında danışmanlığını Dr. Öğr. Üyesi Çağla Tulukçu Arkman'nın üstlendiği Zanna Abasova tarafından yazılan “Kazimir Maleviç'in “Odunları Getirdiler” Şiirinin Cut-Out Kuklalarla Animasyon Olarak Yorumlanması” sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

Arş. Gör. Zanna ABASOVA, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Dekorü ve Kostümü Bölümü, zanna.abasova@msgsu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-3166-266X

GİRİŞ

Tarih boyunca her dönem, sanat aracılığıyla kendine özgü bir ifade biçimi üretmiştir. Rusya'nın 20yy ilk çeyreğine hem politik olaylar hem sanat açısından benzeri görülmemiş bir period yaşanmıştır. Aynı dönemde Avrupa Sanatı'nda da yeni akımlar doğmaktadır. Fakat Rusya'da sanat akımları politik bir alt yapıdan beslenerek daha radikal ve devrimci bir yönde ilerlemiştir. Süprematizm, Konstrüktivizm, Rus Fütürizmi, Kübo-Fütürizm ve Neo-Primitivizm gibi akımlar tek bir çatı altında Rus Avangardı'nın doğuşunu sağlamıştır. Bu sanat anlayışı toplumun yaşam pratiğinin bir parçası olarak geliştirilmeye çalışılmıştır.

Rus Avangardı'nın doğuşu, gelişimi ve trajik sonu, kısa bir zaman içinde ömrünü tamamlamıştır yaşanmıştır. Bu akımlar yalnızca Rus sanatını dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda dünya sanatının ve tasarım anlayışının yönünü köklü biçimde değiştirmiştir. Bu bağlamda Rus Avangardı Ekim Devrimi'nin sanatsal alandaki yansıması olarak görülmüştür. Bu dönüşüm, pek çok öncü sanatçının katkısıyla şekillenmiştir olsa da bu çalışma, söz konusu süreci, Rus Avangardı'nın en belirleyici figürlerinden biri olan Kazimir Maleviç üzerinden ele almayı amaçlamaktadır.

Süprematizm'in yaratıcısı olan Maleviç, yalnızca bir ressam olarak değil, aynı zamanda bir sanat kuramcısı, eğitmen ve deneysel metinler kaleme alan bir yazar olarak çok yönlü kişiliğiyle dönemin radikal sanatçıları gibi öne çıkmıştır. Maleviç'in sanatı, dönemin politik konjonktürünü, ideolojik dönüşümlerini, sanatçı ve birey olarak bu değişimlerin karşısındaki varoluşsal mücadelesini yansıtmaktadır.

AMAÇ VE KAPSAM

Bu çalışmanın amacı, Kazimir Maleviç'in sanatsal üretimini “sembolizm” kavramı çerçevesinde yeniden ele alarak, özellikle Siyah Kare üzerinden görünür olan anlam dönüşümünü incelemektir. Çalışma, Maleviç'in sanatını yalnızca biçimsel bir soyutlama süreci olarak değil, Rus kültürel belleği, ikona geleneği ve halk sanatıyla kurduğu ilişki üzerinden şekillenen bir sembolik dönüşüm alanı olarak değerlendirmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda, sanatçının geliştirdiği Suprematizm anlayışı, temsilin ortadan kalkmasıyla sonuçlanan bir kopuş olarak değil, aksine yeni bir anlam üretim biçimi olarak ele alınmaktadır.

Çalışmanın kapsamı, 1907–1932 yılları arasında Rusya'da ortaya çıkan avangart sanat ortamı ile sınırlı tutulmuş, bu dönem, Maleviç'in sanatsal gelişimi ve düşünsel dönüşümü değerlendirilmiştir. İnceleme sürecinde, ikona geleneği, lubok imgeleri, zaum ve alogizm gibi kavramsal ve görsel kaynakla-

rın sanatçının üretimine olan etkileri analiz edilmiştir. Bu doğrultuda Siyah Kare, yalnızca modern sanatın radikal bir örneği olarak değil, aynı zamanda geleneksel ikonanın yerini alan yeni bir “kutsal imge” olarak yorumlanmıştır.

Bu çalışma, Maleviç’in sanatında sembolizmin ortadan kalkmadığını, aksine dönüşerek yeni bir estetik ve düşünsel düzlemde varlığını sürdürdüğünü ileri sürmektedir. Böylece ikonadan soyut forma uzanan süreç, sanat tarihinde anlamın yeniden inşa edildiği bir eşik olarak ele alınmaktadır.

YÖNTEM

Ele alınan metin Kazimir Maleviç’in sanatsal üretimini çok katmanlı bir yaklaşımla inceleyen nitel bir araştırmaya dayanmaktadır. Araştırma sürecinde sanat tarihsel analiz ile ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemleri birlikte kullanılmış, eserler hem biçimsel hem de kültürel olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın önemli bir ayağını, araştırmacının doğrudan gözleme dayalı incelemeleri oluşturmaktadır. Bu kapsamda, Moskova’daki Tretyakov Galerisi’nde yer alan Maleviç eserleri yerinde incelenmiş ve eserlerin mekânsal yerleşimi, ölçek ilişkileri ve izleyiciyle kurduğu görsel etki doğrudan gözlem yoluyla değerlendirilmiştir. Bu deneyim, özellikle Siyah Kare’nin yalnızca bir yüzey olarak değil, sergileme biçimi ve bağlamı içinde anlam kazanan bir yapı olduğunu ortaya koymak açısından belirleyici olmuştur.

Bununla birlikte bu çalışmada yalnızca ikincil kaynaklara dayanmamaktadır, Rusça özgün metinler, arşiv belgeleri ve güncel araştırmalar doğrudan incelenerek değerlendirilmiştir. Özellikle 2015 yılında Siyah Kare üzerine gerçekleştirilen teknik analizler (X-ray incelemeleri) ve bu incelemeler sonucunda ortaya çıkan alt katmanlara dair bulgular, birincil kaynaklardan takip edilerek çalışmaya dahil edilmiştir. Bu veriler, eserin yüzeyinde görülen nihai formun ötesinde, üretim sürecine ve önceki kompozisyonlara dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Araştırmanın kuramsal çerçevesinde, Maleviç’in geliştirdiği Suprematizm anlayışı ve nesnesiz sanat kavramları üzerinden ele alınmıştır. Sanatçının teorik metinleri ile görsel üretimleri birlikte değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda Siyah Kare, yalnızca modern sanatın bir kırılma noktası olarak değil, aynı zamanda geleneksel ikonanın yerini alan yeni bir sembolik yapı olarak yorumlanmıştır.

Bu yöntemsel yaklaşım, çalışmanın yalnızca literatüre dayalı bir değerlendirme olmasının ötesine geçmesini sağlayarak doğrudan gözlem, özgün dilde kaynak kullanımı ve güncel teknik bulguların birlikte ele alındığı bütüncül bir analiz sunmayı amaçlamaktadır.

RUS AVANGARDI VE DÖNEMİN SANATSAL ZEMİNİ

1907–1932 yılları arası, Rusya’da sanatın yalnızca estetik bir üretim alanı olmaktan çıkarak, toplumsal ve ideolojik dönüşümlerin doğrudan bir bileşeni haline geldiği özgün bir tarihsel kesite karşılık gelir. Bu dönemde ortaya çıkan ve sonradan adı konan Rus Avangard’ı, farklı eğilim ve akımları bünyesinde barındıran, deneysel ve radikal bir sanat ortamı yaratmıştır. Süprematizm, Konstrüktivizm, Fütürizm ve Neo-Primitivizm gibi akımlar, bu çok katmanlı yapının temel bileşenleri olarak öne çıkar.

Söz konusu dönem, yalnızca sanatsal biçimlerin dönüşümüyle sınırlı kalmamış aynı zamanda sanatın işlevine, üretim koşullarına ve toplumsal rolüne ilişkin köklü bir yeniden düşünme sürecini de beraberinde getirmiştir. 1917’de gerçekleşen Ekim Devrimi ile sanat, yeni kurulan ideolojik düzenin inşasında etkin bir araç olarak konumlandırılmıştır. Sanatçılar ise bu dönüşümün hem tanıkları hem de aktörleri haline gelmiştir (Sarabyanov/Сарабянов, 2024).

Sanat üretimi bireysel ifade alanının ötesine geçerek kolektif bir dil arayışına yönelmiş, geleneksel temsil biçimleri sorgulanarak yerini yeni görsel sistemlere bırakmıştır. Batı Avrupa merkezli sanat anlayışına alternatif geliştirme çabası, sanatçıları kendi kültürel köklerine yöneltmiştir. Örneğin: ikona geleneği, halk sanatı ve lubok gibi yerel görsel kaynaklar yeniden keşfedilerek modern üretim içinde dönüştürülmüştür.

Bu ortamda sanatçı grupları, sergiler ve yayınlar aracılığıyla örgütlenmiş “Karo Valesi”, “Eşek Kuyruğu” ve “Gençler Birliği” gibi oluşumlar ortaya çıkmış ve avangart düşüncenin yayılmasında belirleyici rol oynamıştır. Bu kolektif yapılar, sanatın yalnızca bireysel bir üretim değil, aynı zamanda ortak bir düşünsel platform olarak gelişmesine olanak sağlamıştır (Artun, 2018).



Resim 1: Eşek Kuyruğu sergisinden bir kare 1912

Kaynak: <https://www.dddkursk.ru/image/lenta/044059.2.jpg>

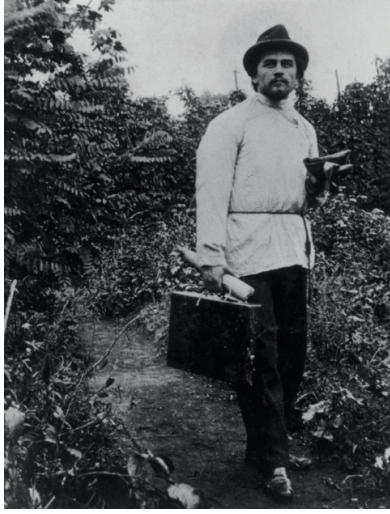
Tüm bu dinamikler içinde Kazimir Maleviç, yalnızca bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda kuramsal üretimi ve radikal önerileriyle dönemin en belirleyici figürlerinden biri olarak öne çıkar. Maleviç'in sanatı, bu çalkantılı ve dönüşüm odaklı bağlamdan ayrı düşünülemez. Aksine, onun geliştirdiği görsel dil ve düşünsel çerçeve, Rus Avangardı'nın sunduğu bu yoğun tarihsel zeminin bir sonucu olarak şekillenmiştir.

MALEVIÇ'İN ERKEN DÖNEMİ VE KÜLTÜREL BELLEK

Kazimir Maleviç'in erken dönem sanatsal gelişimi, yalnızca akademik eğitim süreçleriyle değil, çocukluk ve gençlik yıllarında deneyimlediği kültürel çevreyle de yakından ilişkilidir. Sanatçının kırsal bölgelerde geçen çocukluğu, özellikle köylü kültürü, gündelik yaşam pratikleri ve geleneksel üretim biçimleriyle kurduğu temas, ilerleyen yıllarda geliştireceği görsel dilin temelini oluşturmuştur (Mikhienko, 2004, s. 17).

Maleviç'in erken görsel hafızası doğrudan doğa ile ilişki içinde yaşayan köylülerin renkli yaşamı, el sanatları ve ritüelistik pratikleriyle şekillenmiştir. Geleneksel giysiler, gündelik objeler ve kolektif üretim biçimleri, sanatçının zihninde yalnızca estetik unsurlar olarak değil, aynı zamanda bir kültürel kodlar sistemi olarak yer etmiştir. Bu durum, onun ilerleyen süreçte modern sanatın soyut diline yönelirken dahi, tamamen yenilikçiliğin yanı sıra dönüşümcü bir yaklaşım geliştirmesine olanak tanımıştır. Maleviç'in erken dönem üretimlerinde gözlemlenen Neo-Primitivist eğilimler, bu kültürel belleğin ilk yansımaları olarak değerlendirilebilir. Halk sanatına, özellikle lubok geleneğine duyduğu ilgi, sanatçının modernist arayışlarını yerel görsel kaynaklarla beslediğini göstermektedir. Bu noktada lubok imgeleri, yalnızca biçimsel bir referans değil, aynı zamanda anlatı, mizah ve sembolik yoğunluk barındıran bir ifade alanı olarak önem kazanır çıkmıştır (Artun, 2018; Mikhienko, 2004; Bölüktaş, 2022).

Öte yandan, sanatçının Ortodoks ikon geleneğiyle kurduğu ilişki, onun görsel düşüncesinde belirleyici bir rol oynamıştır. İkonların yalnızca temsil eden değil, aynı zamanda kutsal bir varlık alanı açan imgeler olması, Maleviç'in sanatında görüntünün işlevine dair radikal bir sorgulamanın temelini oluşturur. Bu etki, ilerleyen süreçte sanatçının nesnesiz sanat anlayışına yönelmesinde önemli bir eşik olarak değerlendirilebilir (Sarabyanov/Сарабянов, 2024).



Resim 2: Maleviç resim ekipmanları ile 1902-1904.

Kaynak:https://monoskop.org/Kazimir_Malevich#/media/File:Malevich_Kazimir_On_his_way_to_study_nature_with_his_painting_equipment_c1902-04.jpg

Dolayısıyla Maleviç'in erken dönemi, yalnızca bir "başlangıç evresi" değil, aksine, onun sanatsal düşüncesinin ana hatlarını oluşturan çok katmanlı bir kültürel birikim alanıdır. Bu birikim, modernist kopuş söylemine rağmen, sanatçının üretiminde süreklilik gösteren bir alt yapı olarak varlığını sürdürmüş, özellikle Siyah Kare gibi eserlerde dolaylı fakat güçlü biçimde hissedilmiştir.

SEMBOLİK KAYNAKLAR: İKONA, LUBOK VE HALK GELENEĞİ

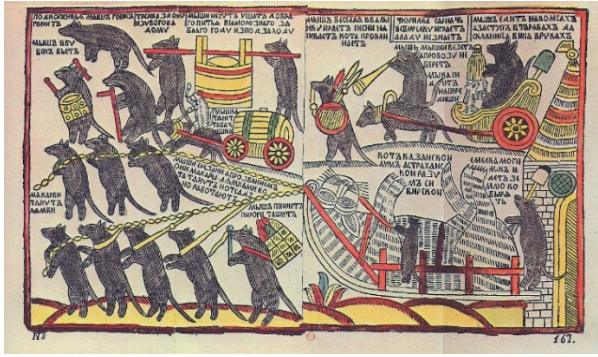
Rus Avangardı'nın radikal kopuş söylemine rağmen, bu hareketin beslendiği görsel ve düşünsel kaynaklar büyük ölçüde yerel kültürel geleneklere dayanmaktadır. Buna göre Kazimir Malevich'in sanatı, modernist bir kırılma kadar, aynı zamanda geçmişle kurulan karmaşık bir süreklilik ilişkisi içinde değerlendirilebilir. İkon geleneği, lubok imgeleri ve halk sanatına ait üretimler, sanatçının geliştirdiği görsel dilin arka planında belirleyici rol oynamaktadır.

Ortodoks ikonaları, yalnızca dini anlatıları temsil eden imgeler değil, aynı zamanda kendi estetik stili olan kutsal olanın yeryüzündeki tezahürü olarak kabul edilen nesnelerdir. İkona, temsil ettiği figürden bağımsız düşünülemez, fakat izleyiciyle kurduğu ilişki aracılığıyla bir tür "varlık alanı" açar. Maleviç'in sanatı da benzer şekilde, temsilin ötesine geçerek görüntüyü bağımsız bir varlık olarak ele alma eğilimindedir.

Buna paralel olarak Lubok geleneği halkın gündelik yaşamından beslenen, çoğu zaman mizahi ve anlatı odaklı görsellerden oluşan bir ifade bi-

çimi sunar. Basit çizim dili, doğrudan anlatımı ve sembolik yoğunluğu ile luboklar, akademik sanatın dışında gelişen alternatif bir görsel kültür alanı yaratmıştır. Maleviç'in bu geleneğe duyduğu ilgi, onun modernist arayışlarını yalnızca Batı merkezli akımlarla değil, yerel ve kolektif üretim biçimleriyle de beslediğini göstermektedir.

Halk sanatı ve el üretimi nesneler ise, sanatçı için yalnızca estetik bir referans değil aynı zamanda kültürel belleğin taşıyıcılarıdır. Bu üretimler, nesilden nesile aktarılan sembolik anlamlar barındırarak, kolektif bir görsel dilin sürekliliğini sağlar. Maleviç'in bu alana yönelimi, modern sanatın "sıfır noktası"na ulaşma çabasıyla çelişmekten ziyade, bu noktayı tarihsel ve kültürel bir zemine oturtma girişimi olarak okunabilir (Еврейский музей и центр толерантности, 2020).



Resim 3: Kediye gömen fareler Lubok örneği, gravür tekniği ile yapılmıştır. M. P. Pogodina koleksiyonunda yer almaktadır 1760

Kaynak: <https://ru.wikipedia.org/>

wiki/%D0%9B%D1%83%D0%B1%D0%BE%D0%BA#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Mice-burying-the-cat.jpg



Resim 4: “Günümüzün Lubok’u” yayınevinden Maleviç’in çalışması 1914

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/9162>

Malveïç'in attığı adımları daha iyi kavramak için "Sembol" kelimesinin kökenine bakılması açıklayıcı olabilir. "Symbolum" bir araya getirmek, birleştirmek anlamına gelen "Sumbolon" adlı bir nesnenin anlamını taşımaktadır. Bu nesne kilden yapılmıştır ve kırık iki (iki nüsha gibi) parçadan oluşmaktadır. Bu kırık parçaların mükemmel bir şekilde bir araya getirmek kökenlerinin ortak olduğunun ispatlanmak demek yani "çok emin bir şekilde bilmenin işareti" demektir (Еврейский музей и центр толерантности, 2020).

Bu çerçevede Maleviç'in sanatı, sembollerden tamamen arınmış bir boşluk üretmek yerine, sembolik anlamın dönüşümünü hedefler.



Resim 5: Bir "Sumbolon" örneği

Kaynak: <https://paroisse.saint-verny.catholique.fr/wp-content/uploads/2022/01/3e-volet-Les-attitudes-pendant-la-messe.pdf>

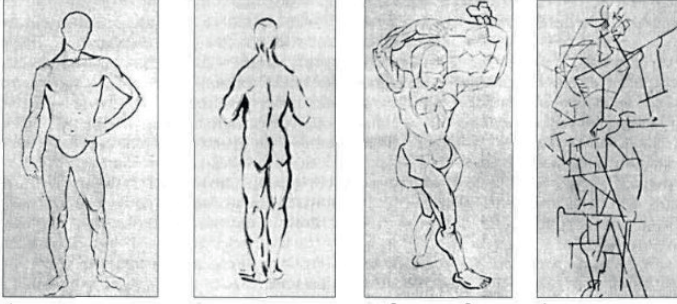
Geleneksel ikonanın kutsal işlevi, modern sanat içinde farklı bir düzleme taşınırken, lubok ve halk imgelerini, soyut form içinde yeniden yapılandırılır. Böylece sanatçı, geçmişin görsel kodlarını reddetmek yerine, onları dönüştürerek yeni bir estetik ve düşünsel sistem kurar. Bu dönüşüm süreci, özellikle Siyah Kare'de en yoğun biçimde görünür hale gelir. Kare formu Maleviç için ikona geleneğinin yerini alan yeni bir görsel odak noktası olarak işlev görür. Bu nedenle Siyah Kare, yalnızca modern sanatın başlangıç noktalarından biri değil; aynı zamanda sembolik anlamın yeniden kurulduğu bir eşik olarak değerlendirilmelidir.

SÜPREMATİZM

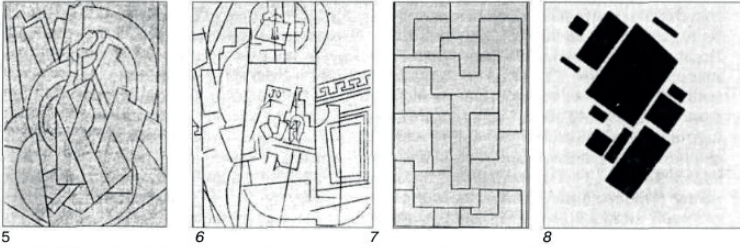
Uzun deneyimler sonucu Kazimir Maleviç tarafından geliştirilen Süprematizm akımı, sanat tarihinde çoğunlukla nesneden ve temsilden radikal bir kopuş olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, resmin tüm referanslarını ortadan kaldırarak "saf duyumsama"ya ulaşmayı hedefleyen bir estetik program olarak tanımlanır. Ancak süprematizmi yalnızca bir "boşluk" ya da "sıfırlama" hareketi olarak okumamak gerekir.

Oysa süprematizm, yüzeydeki bu radikal indirgemeye rağmen, anlamın tamamen ortadan kalktığı bir alan üretmez. Aksine, anlamın temsilden bağımsızlaştığı ve farklı bir düzlemde yeniden kurulduğu bir yapı önerir. Male-

viç'in “nesnesiz dünya” kavramı, nesnenin yokluğu üzerinden bir anlamsızlık değil; yeni bir varlık ve algı biçimi kurma girişimi olarak değerlendirilmelidir. Süprematizm, yalnızca biçimsel bir sadeleşme değil, aynı zamanda onto-lojik bir dönüşüm önerisidir (Malevich, 1923/1998).



Ил. 1-4. На этих рисунках “натура” находится между влиянием прибавочного элемента культур Сезанна и кубизма



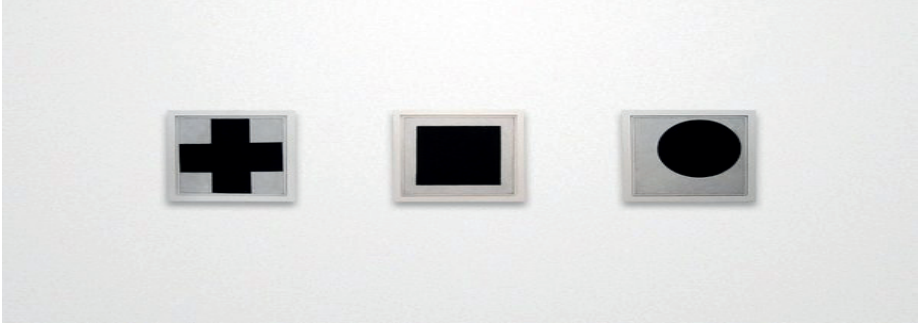
Ил. 5-8. Дальнейшее изменение “натуры” под влиянием прибавочного элемента из кубистических и супрематических живописных культур

Resim 6: Maleviç'in “Resimde Artı Elemanı Teorisine Giriş” çalışmasından görseller. İlk resim dizgisinde bir figürün Cezanne ve Kübizm “artı elemanı” ile dönüşümü gösterilmektedir. İkincide figürün ise kübizmden süprematizme doğru evrildiği gösterilmektedir.

Kaynak: (Malevich, 1923/1998, s. 58)

Süprematist kompozisyonlarda yer alan temel geometrik formlar “kare”, “daire”, “haç” ilk bakışta tüm sembolik yüklerinden arındırılmış gibi görünse de bu formlar tarihsel ve kültürel hafızadan tamamen bağımsız değildir. Özellikle kare formu, hem sınırlandırılmış bir alanı hem de mutlak bir yüzeyi temsil etmesi açısından güçlü bir görsel yoğunluk taşır. Bu nedenle süprematizmde kullanılan biçimler, geleneksel sembollerin doğrudan devamı olmasa da onların dönüştürülmüş izlerini barındırır.

Dolayısıyla süprematizm, sanat tarihinde sıklıkla iddia edildiği gibi “sıfır noktası”ndan ziyade, anlamın yeniden kurulduğu yeni bir dil olarak değerlendirilmelidir. Süprematizm hem geçmişin görseelliğinden kopartır hem de onları dönüştürerek yeni bir düşünsel alan açar (Interpretive Resource | The Art Institute of Chicago, 2015; “Последняя футуристическая выставка картин «0,10»”, 2024).



Resim 7: Triptik çalışması, Kazimir Maleviç (1916-1923)

Kaynak: <https://www.dreamstime.com/kazimir-malevich-black-square-black-circle-black-cross-paintings-russian-museum-st-petersburg-apr-kazimir-malevich-black-image250122611>

Bu dönüşümün en yoğun ve çarpıcı ifadesi ise Siyah Kare’de ortaya çıkar. Süprematizmin sunduğu bu yeni görsel düzen, Siyah Kare ile yalnızca estetik bir öneri olmaktan çıkar, aynı zamanda modern sanatın kutsal imgelerinden biri haline gelir.

SİYAH KARE

Kazimir Malevich’in 1915 tarihli Siyah Kare eseri, sanat tarihinde çoğunlukla temsilin sıfır noktası ve soyut sanatın başlangıcı olarak yorumlanmıştır. Ancak bu yaklaşım, eserin yalnızca radikal biçimine odaklanılmış, taşıdığı kültürel ve sembolik katmanları göz ardı edilmiştir. Oysa Siyah Kare, yalnızca bir “yokluk” değil, yeni bir görsel ve düşünsel düzenin kurucu ögesi olarak değerlendirilmelidir.

Eserin ilk kez sergilendiği “0,10 Son Fütürist Sergi”de “kızıl köşe”ye yerleştirilmesi, onun doğrudan ikona geleneğiyle ilişki kurduğunu gösterir. Ortodoks ikonalarının konumlandığı bu alan, Siyah Kare’nin yalnızca bir resim değil, ikonanın yerini alan yeni bir imge olarak okunmasına imkân tanır (İpşiroğlu, 2017).



Resim 8: Geleksel “Kızıl Köşe” fotoğrafı, ortodoks hristiyanlara göre evin güneydoğu köşesi kutsal sayılmaktadır.

Kaynak: <http://yp-muzeum.ru/index/objects/opolye/krasnyj-ugol.html>



Resim 9: Dom Adamini’de gerçekşen 0,10 Son Fütürüstik Sergi’sinden Maleviç’in köşesi. Sergiye katıldığı 39 işinden 21 fotoğrafta yer almaktadır, Siyah Kare ise ikona’nın yerini kızıl köşede almıştır. (1916)

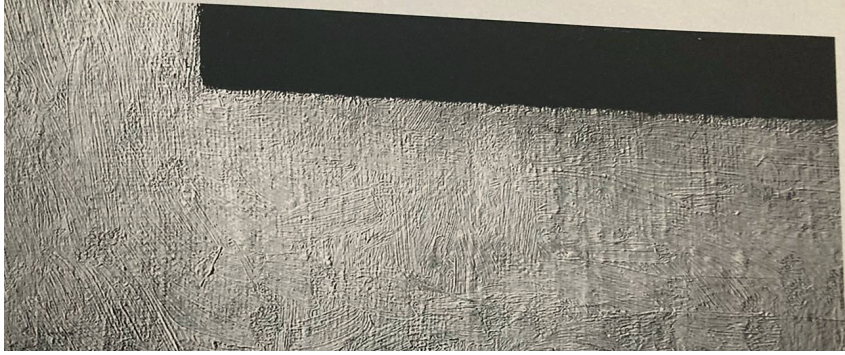
Kaynak: (Vakar, 2018, s. 32)

2015 yılında gerçekleştirilen teknik incelemelerde (X-ray analizleri), Siyah Kare’nin alt katmanlarında önceki kompozisyonlara ve bir yazıya rastlanmıştır. “Gece siyahilerin mağaradaki savaşı” yazısı Parisli bir mizah yazarı olan Alphonse Allais’nin çalışmalarına gönderme yaptığı araştırmacılar tarafından öne sürülmektedir. Maleviç, benzer mizahi çalışmaları olan Allais’nin fikirleri ile bu tarihsel bağlamla bilinçli ya da dolaylı bir ilişki kurduğunu düşündürmektedir. Bu durum, Siyah Kare’nin yalnızca “sıfırdan” doğmuş bir form olmadığını belki de önceki görsel üretimlerle diyalog içinde gelişen katmanlı bir yapı olduğunu ortaya koyar (Vakar, 2018).



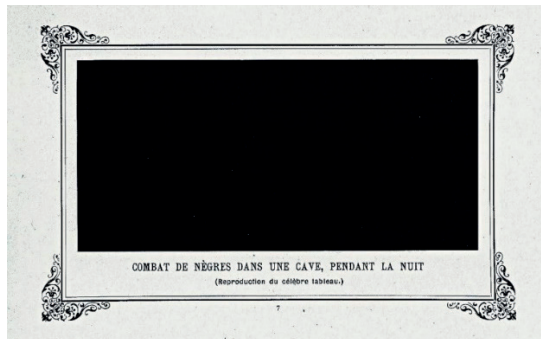
Resim 10: Siyah Kare'nin ardında kalan kompozisyon, A. Mareev tarafından orataya çıkarılmıştır.

Kaynak: (Vakar, 2018, s.63)



Resim 11: Siyah Kare eserinin yazılı beyaz alanın detayı "Gece siyahilerin mağaradaki savaşı", I. Rustamova tarafından ortaya çıkarılmıştır.

Kaynak: (Vakar, 2018, s.57)



Resim 12: Alphonse Allais "Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit" (Gece mağarada siyahiler dövüşüyor) 1882-1883

Kaynak: https://artchive.ru/artists/70604~Al'fons_Alle/works/406396~Bitva_negrov_v_peschere_glubokoj_noch'ju

Siyah Kare'nin tarihsel bağlamı içinde benzer görsel yaklaşımlarla kurduğu ilişki önemlidir. 19. yüzyıl sonlarında Alphonse Allais'ın ürettiği monokrom çalışmalar, yüzeyde tek renkli alanlar olarak Siyah Kare ile biçimsel bir benzerlik taşır. Ancak Allais'nin işleri, büyük ölçüde mizahi ve ironik bir bağlam içinde değerlendirilirken, Maleviç'in Siyah Kare'si radikal bir ontolojik ve estetik dönüşümün parçası olarak ortaya çıkar. Bu fark, iki üretim arasındaki temel ayrımı belirler. Biri görsel bir espri ya da kavramsal oyun alanı açarken, diğeri yeni bir gerçeklik ve algı biçimi kurma iddiası taşır (Еврейский музей и центр толерантности, 2020).

Bununla birlikte Siyah Kare, temsil ettiği bir figür ya da anlatı olmaksızın, doğrudan bir "varlık" olarak izleyici karşısına çıkar. Geleneksel ikonada kutsal olanın görünür hale gelmesi gibi, burada da anlam herhangi bir nesneye referans vermeden yüzeyde yoğunlaşır. Bu durum, eserin yalnızca modern sanatın başlangıcı değil, aynı zamanda kutsal imgelerin dönüşümü olarak da okunabileceğini gösterir.



Resim 13: Tretyakov Galerisinde yer alan ilk Siyah Kare eseri 1915.

Kaynak: Yazar Arşivi 2024

Sonuç olarak Siyah Kare, ikonanın modern bir karşılığı olarak değerlendirilebilir. Geleneksel ikonanın temsil ettiği kutsal alan, burada soyut bir yüzeyde yeniden kurulurken, görüntü, herhangi bir anlatıya ihtiyaç duymadan kendi varlığıyla anlam üretir. Bu nedenle Siyah Kare, sembolizmin ortadan kalktığı bir boşluk değil, yeni bir sembolik düzenin kurulduğu radikal bir eşik olarak konumlanabilir.

SONUÇ

Bu çalışma, Kazimir Maleviç'in sanatsal üretimini, geleneksel yorumların ötesine geçerek "sembolizm" kavramı çerçevesinde yeniden değerlendirmeyi amaçlamıştır. İnceleme sürecinde, sanatçının üretimlerinin yalnızca biçimsel bir soyutlama pratiği olmadığı, aksine, derin bir kültürel ve düşünsel dönüşümün sonucu olduğu ortaya konulmuştur.

Rus Avangardı'nın sunduğu radikal kırılma ortamı içinde Maleviç, bir yandan geleneksel temsil biçimlerini reddederken, diğer yandan ikon geleneği, lubok imgeleri ve halk sanatından beslenen bir görsel hafızayı dönüştürerek yeniden kurmuştur. Bu durum, sanatçının üretiminde mutlak bir kopuştan ziyade, süreklilik ve dönüşümün iç içe geçtiğini göstermektedir. Bu bağlamda Süprematizm, sembolizmin reddi değil, temsilden bağımsız bir sembolik düzenin inşası olarak değerlendirilmelidir.

Bu dönüşümün en yoğun ifadesi olan Siyah Kare, yalnızca modern sanatın başlangıç noktalarından biri değil aynı zamanda geleneksel ikonanın yerini alan yeni bir görsel odak olarak okunabilir. Eserin “kızıl köşe”ye yerleştirilmesi, bu ilişkiyi açıkça ortaya koyarken; yüzeyde herhangi bir temsile yer vermemesi, anlamın doğrudan formun kendisinde yoğunlaşmasını sağlar. Bu yönüyle Siyah Kare, kutsal olanın temsilden arınarak soyut bir yüzeyde yeniden kurulmasıdır.

Alphonse Allais'nin monokrom çalışmalarıyla kurulan yüzeysel benzerlik ise, Siyah Kare'nin özgünlüğünü daha da görünür kılar. Allais'nin işleri ironik ve kavramsal bir oyun alanı açarken, Maleviç'in üretimi yeni bir gerçeklik ve algı biçimi kurma iddiası taşır. Bu fark, Siyah Kare'nin sanat tarihinde neden yalnızca bir biçimsel yenilik değil, aynı zamanda düşünsel bir kırılma olarak değerlendirildiğini açıklar.

Sonuç olarak Maleviç'in sanatı, sembolizmin ortadan kalktığı bir boşluk değil; aksine, sembolik anlamın dönüştürülerek yeniden üretildiği bir eşik olarak anlaşılmalıdır. İkonadan Siyah Kare'ye uzanan bu süreç, sanat tarihinde yalnızca bir stil değişimi değil, anlamın, kutsallığın ve görselliğin yeniden tanımlandığı köklü bir dönüşümü temsil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2018). *Sanatın iktidarı: 1917 Devrimi, avangard sanat ve müzecilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bölüktaş, İ. C. (2022). *Kazimir Maleviç'in sanatsal stratejileri: 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Çarlık Rusyası'ndan SSCB'ne yürütülen kültür politikaları bağlamında Süprematizm* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- İpşiroğlu, M., & İpşiroğlu, N. (2017). *Sanatta devrim: Yansıtmacılıktan oluşturmaya doğru* (6. bs.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Vakar, I. (2018). *Kazimir Malevich: The Black Square*. Köln, Germany: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Vakar, I. A., & Mikhienko, T. N. (2004). *Малевич о себе. Современники о Малевиче* (Vol. 1). Moskva: RA.
- Сарабьянов, А. Д. (2024). *Русский авангард и не только*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo AST.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Interpretive Resource | The Art Institute of Chicago. (2015, July 17). *Interpretive resource*. Retrieved April 18, 2024, from <https://web.archive.org/web/20150717172315/http://www.artic.edu/aic/resources/resource/3031>
- Еврейский музей и центр толерантности. (2020, September 24). *Лекция 1 «Введение в русский авангард: понятия и хронология» | Андрей Сарабьянов* [Video file]. Retrieved June 3, 2026, from <https://www.youtube.com/watch?v=sUYj4t8C4OU>
- Еврейский музей и центр толерантности. (2020, September 24). *Лекция 2 «Введение в русский авангард: понятия и хронология» | Андрей Сарабьянов* [Video file]. Retrieved June 3, 2026, from <https://www.youtube.com/watch?v=8kBcyi7XWQE>