

©

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY • FACULTY OF FINE ARTS
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ • GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN

ULUSLARARASI HAKEMLİ VE AÇIK ERİŞİMLİ ELEKTRONİK DERGİ

E-ISSN: 2757-587X

18

MART

SANAT GÜNLERİ

insan doğa etkileşimi özel sayı
human nature interaction special issue

YEAR I YIL: 2021



Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Sahibi *Publisher*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü

Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University

Prof. Dr. Sedat Murat

Danışma Kurulu *Advisory Board*

Prof. Dr. Adnan Tepecik (Başkent Üniversitesi)

Prof. Ayşe Güler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Canan Atalay Aktuğ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Dr. Dinçay Köksal (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Elvan Özkavruk Adanır (İzmir Ekonomi Üniversitesi)

Prof. Evren Karayel Gökkaya (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. İhsan Doğrusöz (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Dr. İncilay Yurdakul (Uşak Üniversitesi)

Prof. M. Fatih Karagül (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Rıdvan Coşkun (Anadolu Üniversitesi)

Prof. Sema İlğaz Temel (Marmara Üniversitesi)

Yayın Tasarımı *Editorial Design*

Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin

Kapak Tasarımı *Cover Design*

Arş. Gör. Kaan Kaya

Dizgi *Typesetting*

Arş. Gör. Kaan Kaya

Web Sorumlusu *Web Master*

Arş. Gör. Kaan Kaya

Adres *Address*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Terzioğlu Yerleşkesi, Çanakkale

Tel: +90 286 218 05 35

E-posta *E-mail*

troyartjournal@comu.edu.tr

E-ISSN 2757-587X

Tarandığımız Indexler

A S O S
indeks



Baş Editör *Editor in Chief*

Prof. Dr. Dinçay Köksal

Editörler *Editors*

Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad

Editör Yardımcısı *Editor Assistant*

Arş. Gör. Ayşe Ekici

İngilizce Dil Editörü *English Language Editor*

Öğr. Gör. Dr. Mübeher Ürün Göker

Türkçe Dil Editörü *Turkish Language Editor*

Dr. Öğr. Üyesi Fatih Kana

Özel Sayı Editör Kurulu *Editorial Board of Special Issue*

Prof. F. Deniz Korkmaz (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

Prof. Hayri Esmer (Anadolu Üniversitesi)

Prof. Zeliha Akçaoğlu (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Oğuz Yurttadur (Selçuk Üniversitesi)

Doç. Dr. Tuğba Elmacı (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Özel Sayı Hakem Kurulu *Referee Board of Special Issue*

Prof. Dr. Ahmet Feyzi Korur (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Ali Emre Dingin (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)

Doç. Dr. Duygu Sabancılar Iştın (Balıkesir Üniversitesi)

Doç. Gülderen Görenek (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Can Aytekin (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Derya Ülker (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ercan Sağlam (Bilkent Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Gül Sarıdikmen (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi H. Yarkın Biçer (Kocaeli Üniversitesi)

İçindekiler Contents

- 5 **Editörden** *Editorial*
- 9 **Bozcaadalı Bir Sanatçı: Fethi Kayaalp**
An Artist From Tenedos: Fethi Kayaalp
Araştırma
[Ali Kayaalp](#)
- 30 **Constantin Brâncuși'de Doğa İnsan Etkileşimi ve Evrenin Dört Temel Maddesi (Anâsır-ı Erbaa)**
Nature-Human Interaction in Constantin Brâncuși and The Four Primordial Elements Of The Universe
Araştırma
[Dalila Özbay](#)
- 48 **Disiplinler Arası Bir Sanat Olarak Kentte Ekolojik Müdahaleler**
Ecological Interventions in The City as an Interdisciplinary Art
Derleme
[Alaattin Kirazcı](#)
- 61 **Human And Nature, Harmony or Rejection**
Research/Review
[Anca Coller](#)
- 68 **Yaban Antropoloji**
Savage Anthropology
Araştırma
[Pınar Yolaçan](#)

Editörden

Değerli okurlar,

Dergimizin bu özel sayısında, 18 Mart- 08 Nisan 2021 tarihleri arasında gerçekleştirdiğimiz 18 Mart Uluslararası Sanat Günleri 2, "Doğa İnsan Etkileşimi"(*) etkinliğimizde çevrimiçi sunulan bildirilerden oluşan bir seçki bulacaksınız.

"18 Mart" yurdumuzu savunan kahramanlarımızca dünya tarihine kazınmış, "anti emperyalizmin ve barışın" simgesidir. Kurtuluşun ve kuruluşun simgesidir. 2014 yılında, üniversitemizin adını aldığı bu görkemli günü "18 Mart Sanat Günleri" başlığıyla düzenlenen, bir haftaya yayılan; çalıştay, seminer, söyleşi, film gösterimi, müzik, tiyatro ve sergi gibi kültür sanat etkinlikleriyle kutlama kararı almıştık. 11-18 Mart 2014 tarihleri arasında gerçekleştirdiğimiz etkinliğe farklı üniversitelerden öğretim üyelerinin ve öğrencilerin katılımıyla sanat eğitiminde bir buluşma sağlamış ve kamusal alanların kullanımıyla da Çanakkale halkının sanatla ilgili farkındalığını artırma yönünde çaba göstermiştik.

Uzunca bir aradan sonra dekanlığımızın aldığı kararla, 18 Mart Sanat Günleri'nin bu yıl 2'sini gerçekleştirdik. 18 Mart Sanat Günleri'nin ilkinde "sanat eğitimi" konusu ağırlıklı yer tutmuştu. Bu yılki etkinliğimizde, "doğa, insan, kültür, teknoloji, ekosistem" gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşmışken, etkinliğin konseptini oluşturacak başlık, Dekanımız Sayın Dinçay Köksal'ın onayı ile "Doğa İnsan Etkileşimi" olarak belirlendi. Değerli katılımcılar tarafından da çok benimsenen bu başlık için kendilerine teşekkür ediyorum.

18 Mart'ta uluslararası jüri sergimizle başlayan, "18 Mart Uluslararası Sanat Günleri 2" etkinliğimiz; üç haftaya yayılı seminer, sunum ve söyleşilerle sürmüştür. "Doğa İnsan Etkileşimi" konsepti kapsamında çok farklı disiplinlerden yapıtları içeren seçkin bir sergi gerçekleştirilmiştir. Yurdumuzdan ve yurtdışından çeşitli üniversitelerden; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Mersin Üniversitesi, Trakya Üniversitesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Bükreş Ulusal Güzel Sanatlar Üniversitesi gibi üniversitelerden çok değerli öğretim üyesi, sanatçılar ve sanat tarihçiler seminerler verdiler.

"İnsanın doğadan "daha çok kazanç" elde etmek tutkusu, yüz yıllardır sürmektedir ve bugün yeryüzünü bir yıkımın eşiğine getirmiştir. Artık çoğu elde etmek bir kazanım değildir. Yeryüzü ölmektedir.

"Teknolojik gelişme" kavramıyla, "teknoloji" asla yıkımı, geriletmeyi içermezmiş gibi bir baskınlık, dolayısıyla bir yanılısma, oluşturulmuştur. Oysa ki çoklukla teknolojik gelişme, finans kapitalin dünya halkalarını geri bırakmakta, insan ve doğa sömürsünde daha da uzmanlaşması anlamına gelmektedir. Endüstri devrimiyle toplumsal yaşama yansıyan ilerlemenin ve konforun bedelini, sanayi kentlerine

kapatılan insanlar, sömürgeleştirilen halklar ve de kıyıma uğratılan doğa ödemiştir.

Doğa kaygısı olan düşünsel yaklaşımlar sanatta her zaman gelişmenin önünü açmıştır. Doğayla iç içe yaşamdan kaynaklanan kültürel birikimin; dilde, düşünde ve sanatta derinliğin korunması ve endüstriyel üretimin getireceği kültürel sığlaşmadan sakınmada etkin rol oynamıştır.

19. Yüzyılın sonunda doğanın içinden ya da doğanın kendisi olarak düşünen Baudelaire yeni sanat eleştirisiyle yalnızca Simgeciler için değil doğaya bakışları değişen bütün sanatçılar için yönlendirici olmuştur. İnsanla doğaya bir bakan bu anlayışla, doğaya bütüncül bakan, (Budizm ve Taoizm` de de rastladığımız) `tasavvuf` felsefesi arasında yakınlık kurabiliriz. Sufizmin temel düşüncesi varlığın birliği (vahdet-i vücut) Yunus Emre` nin şiirlerinin özünü oluşturmuştur.

Doğaya ve insana sevgi ve saygı temelli bakış l3. Yüzyılda yaşamış tasavvuf ve halk şiirinin ozanı Yunus Emre'nin, 17. yüzyılda yaşamış halk ozanı Karacaoğlan'nın Anadolu'da kuşaktan kuşağa sözlü aktarılan şiirlerinde de yüklüdür. Anadolu'yu atlarıyla dolaşan gezgin ozanlar, yazıya dökülse binlerce sayfa tutacak destanları ezberlerinden halka aktarmışlardır. Binlerce yıl boyunca yüzlerce uygarlığı barındırmış Anadolu'muz üç taraftan denizlerin mavi atlasını kuşanmıştır. Anadolu düşününde toprağın, bitkinin, canlının; kısacası doğanın köklü bir yeri olduğunu ozanlarımızın türkülerinden, şiirlerinden öğreniyoruz. Yunus'tan, Veysel'den, Nazım'dan...

Bu toprakları bize yurt yapanların anısına, değer vermeliyiz doğanın taşına toprağına, ağacına, tohumuna, suyuna... Gelecek kuşaklarımız için özenle korumalıyız, doğamızı... Bilimde, kültürde ve sanatta göstereceğimiz varlık bunun etkili yoludur.

"Doğa – İnsan Etkileşimi"; estetik, dramatik, didaktik görsellerle, bilimsel verilerle bezeli bir bakış ve düşün fırtınası gibi geçti. İzleyenlerde derin izler bıraktığına eminiz. Hepimiz yeni, özgün cümleler kurduk. Bu özel sayının yayına hazırlanmasında emeği geçenlere, yayın kuruluna, hakem kuruluna teşekkürlerimizi sunarız. Önümüzdeki Mart ayında, yeni bir konseptle düzenlenecek olan 18 Mart Uluslararası Sanat Günleri'nin 3.sünde görüşmek üzere. Sağlıcakla kalın.

Doç. Dr. Umut Germeç
3 Ağustos 2021

(*) <https://www.youtube.com/watch?v=QhQIDQLvRjE>

Editorial

Dear readers,

In this special issue of our journal, you will find a collection composed of proceedings presented online in our seminar called "Nature-Human Interaction" held within the frame of The Second International March 18, Days of Art between March 18 and April 8, 2021.

"March 18" is the symbol of "anti-imperialism and peace" carved into the World history by the heroes who defended our nation. It is the symbol of salvation and foundation. We had decided to celebrate this week in 2014 with cultural and artistic activities such as workshops, seminars, sessions, film screening, music, theatre plays, and exhibitions, titled as "March 18 Days of Art", which also gives its name to our university. With the participation of academicians and students from different universities, the activities held between March 11-18, 2014 we achieved a meeting in art education and encouraged the people of Çanakkale to raise their awareness in art through the use of public spaces.

As a result of the decision made after a long time by the dean's office, we completed The Second March 18 Days of Art. In the first event, "art education" was the central issue. In this year's event, we focused upon concepts such as "nature, human, culture, technology, ecosystem", and the title of the event "Nature-Human Interaction", which gave the central concept of the event, was determined by our dean Dinçay Köksal. I would like to thank him for the title which was also highly perceived by the attendees.

Our event "International March 18 Days of Art 2", which started with an exhibition with an international jury on March 18, was followed by seminars, presentations, and sessions for three weeks. An esteemed exhibition including artworks from different disciplines was realized within the frame of "Nature-Human Interaction" concept. Various academicians, artists, and art historians gave seminars, coming from domestic and abroad institutions such as Mimar Sinan Fine Arts University, Marmara University, Mersin University, Trakya University, Tekirdağ Namık Kemal University, and Bucharest National Fine Arts University.

The desire of the human, getting "more profit" from nature, has been going on for centuries and it brought earth on the brink of destruction. Obtaining "more" is not a profit anymore. The earth is dying.

A suppression, and therefore an illusion, has been formed with the "technological advancement" concept as if "technology" never includes destruction and decline. However, technological advancement mostly means that finance and capital declines peoples of earth, becoming an expert on the exploitation of humans and nature. The price of the advancement and comfort reflected on social life brought about by the industrial revolution was paid by people who are trapped in industrial

cities, peoples that are exploited, and a destroyed nature.

Philosophical approaches with a focus on nature have always made way for advancement in art. The cultural accumulation stemming from living in nature has had an active role in the protection of language, thought, and the depth of art, and avoiding the cultural shallowness caused by industrial revolution.

Baudelaire, who focused on the “through nature” or “nature itself” in the late 19th century, was influential with his art criticism not only for the Symbolists but also for all artists whose perception of art changed. We can find resemblance between this thought, which considers human and nature as same, and mysticism philosophy (encountered in Buddhism and Taoism). The uniqueness of existence, which is the basic thought of Sufism, has been the foundation of Yunus Emre’s poems.

The view based on love and respect towards nature and human can be found in the mystic and bard Yunus Emre’s poems who lived in 13th century, and the 17th century bard Karacaoğlan’s poems which were passed orally through generations in Anatolia. The bards, who wandered in Anatolia on horseback, recited epics to people which would be thousands of pages if written down. Having housed hundreds of civilizations though millennia, Anatolia is surrounded by the blue seas on three sides. We learn from the bards’ songs that the earth, plant, the living thing, and nature has a foundational place in the Anatolian thought, from Yunus, Veysel, Nazım...

In the memory of those who made this soil a homeland, we need to value the stones, earth, tree, seed, and water of this nature. We need to protect our nature for the future generations. Our existence in science, culture, and art is the most effective way for this.

The “Nature-Human Interaction” passed as a storm of perception and thought adorned with scientific data and aesthetic, dramatic, and didactic visuals. We are sure that it left a trace in the audience. We all formed new and authentic sentences. We would like to thank all those who worked for this, to the editorial board, and referee board. We wish to see you in next year’s March 18 International Days of Art which will be held in March with a new concept.

Best regards,

Assoc. Prof. Dr. Umut GERMEÇ
3 August 2021

BOZCAADALI BİR SANATÇI: FETHİ KAYAALP AN ARTIST FROM TENEDOS: FETHİ KAYAALP

*Dr. Öğretim Üyesi Ali Kayaalp, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
ali.kayaalp@msgsu.edu.tr, ORCID No: 0000-0003-0286-6804.*

Öz

Fethi Kayaalp, Türk resim sanatının herhangi bir topluluğuna dâhil olmadığı gibi, herhangi bir sanatsal akım çerçevesinde de değerlendirilemeyecek olan, özgün bir yağlıboya ve baskı resim sanatçısıdır. 1930'ların sonlarında başlayan sanat yaşantısı, 2000'li yılların başlarında da devam etmiş ve özellikle baskı resmin neredeyse her alanında eser vermiştir. Kayaalp, figüratif resimden soyutlamaya kadar uzanan bir çizgide çalışmış olmakla birlikte, onun resimlerinde belirgin olan bir tema da balıklar, balıkçılar ve denize duyduğu sevgidir. Resimlerindeki bu tema, biraz da Kayaalp'in memleketi olan Bozcaada'yla ilgilidir. Bu metin, sanatçının yurdu olan Bozcaada'nın ve adada geçen çocukluğunun, sanatı üzerindeki etkileriyle, onun sanatçı ve öğretim üyesi olarak Bozcaada'yı nasıl etkilediğini incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: *Resim Sanatı, Gravür, Bozcaada, Restorasyon, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi*

Abstract

Fethi Kayaalp is an original oil painting and print painting artist who is not included in any community of Turkish painting and cannot be evaluated within the framework of any artistic movement. His artistic life, which began in the late 1930s, continued in the early 2000s, and he produced works in almost every field of printmaking. Although Kayaalp has worked in a line ranging from figurative painting to abstraction, a prominent theme in his paintings is fish, fishermen, and his love for the sea. This theme in his paintings is somewhat related to Kayaalp's hometown of Tenedos (Bozcaada). This text examines how Tenedos, the homeland of the artist, and his childhood on the island, affected Tenedos as an artist and lecturer, with the effects on his art.

Keywords: *Art of Painting, Printmaking, Tenedos, Restoration, Istanbul State Academy of Fine Arts*

Genişletilmiş Özet

Bu metnin amacı ressam, gravür sanatçısı, öğretim üyesi, resim restoratörü ve eksper olan Fethi Kayaalp'in, anayurdu olan Bozcaada'yla kurduğu çok yönlü ilişkiyi irdelemektir. Metin, bunu yaparken, Kayaalp'in adıyla olan ilişkisini farklı açılardan ele almayı hedefler; ancak bu bahsedilen açılardan daha iyi anlaşılabilmesi için, öncelikli olarak sanatçının kısa bir yaşamöyküsünün verilerek başlanması gerekli olduğu düşünülmüştür. Bunun ardından, Bozcaada'nın Kayaalp'in sanatsal üretimi üzerindeki olası etkisi, farklı yönleriyle tartışmaya açılmıştır. Bahsedilen etkinin kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı ve üzeri örtülü biçimde sezilen, hayli değişken sayılabilecek bir niteliği olduğu düşünüldüğünde, sanatçının belirli yapıtlarının analiz edilmesinin, bu etkiyi tespit etmekte en iyi ve yararlı bir yol olacağına karar kılınmıştır. Böylelikle, Kayaalp'in erken dönemlerinden (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilik yıllarından) seçilen örneklerle, sanatçının henüz adıyla temasının devam ettiği dönemlerdeki etkileşiminin mahiyeti idrak edilmeye çalışılmıştır. Kayaalp'in Anadolu'daki

orta öğretim kurumlarında resim ve sanat tarihi öğretmenliği yaptığı 1950'li yıllar, onun resimlerinde adıyla ilişkilendirilebilecek unsurların yer almadığı bir dönemdir. Bununla tezat oluşturacak bir biçimde, 1950'lerin hemen ardından gelen on yıl, sanatsal bakımdan Kayaalp için önemli sayılabilecek gelişmelerle doludur. Bu dönem, Kayaalp'in hem İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde restoratör olarak, hem de İDGSA'daki Gravür Atölyesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaya başlaması bakımından, onun kariyerinde önemli bir süreci ifade eder. Metin, sanatçının çalışmalarına artık İstanbul'da devam ettiği bu dönemini, resimlerindeki yer alan, adalı kimliğine dair imgeler üzerinden tartışmaya açmayı denemektedir. Son bölümdeyse, Kayaalp'in Bozcaada ile olan ilişkisini yeniden tanımladığı 1960'lı yılların ve Akademili öğretim üyelerini adaya götürmesi üzerinde durulmuş; bu seyahatin sonuçlarının, hem o dönemde hem de gelecekte adanın kültürel yaşantısı ve turistik akıbetiyle ilgili olacak nasıl bir etki yarattığı tartışılmıştır. Metin, matbu kaynaklardan da istifade etmekle birlikte, yazarının sanatçıyla olan yakınlığından ötürü, başkalarının kolaylıkla erişime olanağı bulamadığı pek çok kişisel anlatıyı bünyesinde barındıran ve uzun süreye yayılmış, yoğun sözlü tarih çalışmalarının bir ürünüdür ve Fethi Kayaalp ile ilgili olarak, bizzat sanatçının verdiği son derece önemli bilgiler de içermektedir. Bu açıdan, metnin muhtemelen Kayaalp ile ve sanatıyla ilgili olarak kaleme alınmış en kapsamlı metin olduğunu iddia etmek haksız olmayacaktır. Böylelikle bu metin, hakkında görece az araştırma yapılmış olan, Türk resminin bu özgün sanatçısıyla ilgili, önemli bir eksiği tamamlamak ve kendisinden sonra gelecek olan çalışmalar için de bir öncü olmak iddiasındadır.

Extended Abstract

This text aims to examine the multifaceted relationship that Fethi Kayaalp, who is a painter, engraver, lecturer, painting restorer, and expert, established with his homeland, Tenedos. In doing so, the text aims to address Kayaalp's relationship with the island from different perspectives; however, it could be necessary to start by giving a short biography of the artist to better understand these aspects. Then, the possible impact of Tenedos on Kayaalp's artistic production was brought into question with different aspects. Considering that the mentioned effect is sometimes directly, sometimes indirectly, and implicitly perceived and can be considered highly variable, it was decided that analyzing certain works of the artist would be the best and useful way to detect this effect. Thus, it was tried to figure out the nature of the interaction of the artist during the periods when he was still in contact with the island with the selected artworks from Kayaalp's early years (from his student years at the Istanbul State Academy of Fine Arts). The 1950s, when Kayaalp taught painting and art history at secondary schools in Anatolia, were the period when elements that could be associated with the island were not included in his paintings. Contrary to this, the next decade, the 1960s were defined by some important developments; it was a decisive time for him in artistic means. It marks an important period in Kayaalp's career as he started working both as a restorer at the Istanbul State Art and Sculpture Museum and as a lecturer at the Engraving Atelier of the Academy of Fine Arts. The text aims to discuss this period of the artist's work in Istanbul, through the images of the islander identity in his paintings. In the last chapter, the 1960s, when Kayaalp redefined his relationship with Tenedos, and the fact that he took the colleagues from the Academy of Fine Arts to the island and it was discussed how the results of this voyage had an effect on the cultural life and touristic fate of the island both at that time and in the future. Though the text also makes use of printed sources, it is a product of extensive and prolonged oral history studies, which include many personal narratives that others cannot access easily due to the author's closeness with the artist, and it also contains extremely important information about Fethi Kayaalp, given by the artist himself. In this respect, it would not be unfair to claim that the text is probably the most comprehensive one written about Kayaalp and his art. Thus, this study claims to fill an important gap about this original artist of Turkish painting, about whom relatively little research has been done, and to be a precursor for future works.

1. FETHİ KAYAALP'İN KISA YAŞAMÖYKÜSÜ

Ali Recep Fethi Kayaalp, rumî 22 Mart 1339 (miladî 4 Nisan 1923) tarihinde Çanakkale'nin Ezine kasabasında dünyaya gelmiştir. Babası Bozcaadalı hattat, müderris ve adanın nüfus dairesi müdürü Mehmed Şerif Bey; annesi Ezinelî Emine Sakine Hanım'dır. Bozcaada'nın saygın sülalelerinden olup Paşazadeler adıyla bilinen babasının ailesinin kökenleri bugün Yunanistan'ın güneyindeki Mora Yarımadası'na denk gelen, Osmanlı döneminde Mora Eyaleti olarak anılan bölgeye ve bugün Yunanistan'ın Adriyatik Denizi kıyısındaki bulunan Epir bölgesindeki, Osmanlı döneminin Yanya Eyaleti'ne bağlı Preveze kasabasına dayanmaktadır (Kayaalp, 2021b; 14). Gündelik hayatında Türkçe'nin yanında Rumca'yı da kullanan ailenin ayrıca Girit adasıyla da bir bağlantısı vardır (Yazarın Fethi Kayaalp ile 21.08.2019 tarihinde yaptığı mülakat).¹ Hem müderrisler, hem de denizciler yetiştirmiş ve içinden adanın belediye başkanlarından birini de çıkarmış olan ailenin Bozcaada'ya 18. yüzyılın sonlarıyla 19. yüzyılın başları arasında geldiği sanılmaktadır. Kayaalp'in annesinin ailesi Ezinelî olmakla birlikte, bu ailenin kökleri bir koldan 1876-1877 Osmanlı-Rus Savaşı'yla Rumeli'nden Ezine'ye yerleştirilmiş Balkan muhacirlerine, diğer koldan da 1864 Çerkes Sürgünü'yle Kafkasya'dan önce Erzurum Vilayeti'ne bağlı Kemah Sancağı'na, oradan da Ezine'ye göç etmiş Çerkes muhacirlerine dayanmaktadır (Kayaalp, 2021b; 14). Yunanistan'ın 1912'de Ege adalarını işgal edişinin ardından, hem adanın eşrafından, hem de memur oluşundan ötürü, Mehmed Şerif Bey Atina'ya sürgüne gönderilmiştir. Atina'daki esaret sekiz ay sürmüştür; ardından yapılan esir mübadelesiyle Bozcaadalılar yurtlarına dönmüşlerdir. Ancak Mehmed Şerif Bey, Yunan makamlarınca sakıncalı bulunarak adaya alınmamış, böylelikle Ezine'ye yerleşmiş ve uzun yıllar burada yaşamıştır. Bu dönemde, Osman Cevdet ve Emine Mükafat adlarını taşıyan iki çocuğunun da annesi olan, ilk eşi Fatma Hanım'ın vefat etmiş, böylece Ezine'de tanıdığı Emine Sakine Hanım'la evlenmiştir. Aile 1923'ün Temmuz ayında imzalanmış olan Lozan Antlaşması'yla Türkiye bırakılmış olan adaya, Türk askeri kuvvetlerinin denetimi sağladığı 23 Eylül tarihinin hemen ardından dönmüştür. Bu dönemde, aile adadaki Rum mahallesinde bulunan ve Mehmed Şerif Bey'in eski dostu Papa Antimos'a ait olan bir evde oturur (Görüntü 1). Rumca'nın ve adalı Rum kültürünün yoğun etkisi altında büyüyen Kayaalp, bu unsurlardan hayatı boyunca etkilenecektir.



Görüntü 1: Fethi Kayaalp'in çocukluğunun geçtiği, Rum mahallesindeki ev (2018).
Ali Kayaalp Arşivi.

¹ Nehir söyleşi olarak kitaplaştırılması tasarısı üzerinde çalıştığım bu mülakatlar henüz yayımlanmadığından, Kaynakça kısmında gösterilmemişlerdir. Burada kullanılan mülakatlar 15.10.2015, 21.08.2019, 20.03.2020, 21.03.2020, 23.03.2020 ve 18.09.2020 tarihlerinde yapılmıştır. Birinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci mülakatlar İstanbul'da; ikinci ve altıncı mülakatlar ise Bozcaada'da gerçekleştirilmiştir.

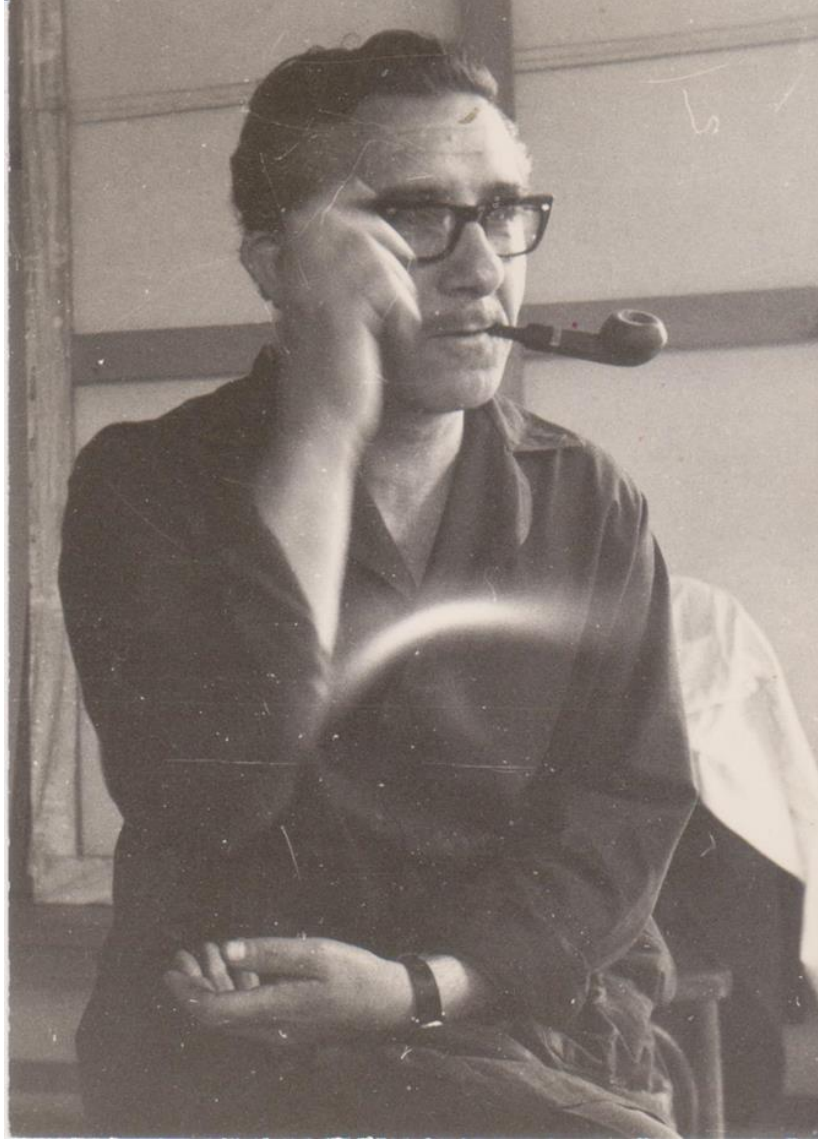
Kayaalp, ilkokulu Bozcaada'daki İstiklal İlk Mektebi'nde okur; ardından adada ortaokul olmadığından, önce bir sene Zonguldak'taki, ardından da ailesiyle birlikte taşındığı Çanakkale'deki ortaokullarda eğitim görür. Çanakkale'de eğitim gördüğü dönem, özellikle kentte bulunan ve faal bir kuruluş olduğu anlaşılan Halkevi'nde düzenlenen resim sergileriyle, adada başlamış olan resim ilgisinin arttığı bir dönemdir. Bu dönemde, hem kalemlerle hem de yağlıboya ile resim yapmaya başlar (Yazarın Fethi Kayaalp ile 21.08.2019 tarihinde yaptığı mülakat). 1938'de aile İstanbul'a taşınır ve Kayaalp, babasının arzusuna uygun biçimde Kabataş Lisesi'ne kaydını yaptırır; ancak ilk yarıyılın ardından Kabataş Lisesi'ndeki eğitimini yarıda bırakıp, ilkokuldaki resim öğretmeni Enver Ülgen'den adını duyduğu Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolup resim eğitimi almayı arzu eder. Hattat olan ve sanatla ilgilenmesini destekleyen babasını ikna ettikten sonra o dönem ailesiyle oturdukları Kasımpaşa'dan mahalle arkadaşı ve Akademi öğrencisi olan Hüseyin Bilişik'le birlikte Akademi'ye gider. Bir dönemlik misafir öğrenciliğinin ardından, Güzel Sanatlar Akademisi'ne asil öğrenci olarak kaydı yapılır. Kaydı yapıldığında, deseni belirli bir seviyenin üzerinde olduğu için, Leopold Lévy tarafından Gravür Atölyesi'ne yönlendirilir. Atölyedeki ikinci senesinde, hem Lévy'nin, hem de sanat ve eğitim yaşantısı boyunca birlikte olacağı Sabri Berkel'in güvenini kazanarak masiyer olur; atölye ve malzemeler ona emanet edilir (Kayaalp, 2015; 17). 1947 senesinde Nurullah Berk Atölyesi'nden mezun olur (Görüntü 2).



Görüntü 2: Fethi Kayaalp'in, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduğu sene çekilmiş bir fotoğrafı (1947).
Fethi Kayaalp Arşivi.

Mezuniyetinin ardından, pek çok Akademili gibi iş bulmakta zorlanır ve askerliğini yaptıktan sonra, bir süre kayınpederinin Üsküdar'ın Bağlarbaşı semtinde işlettiği gazinoda çalışır (Yazarın Fethi Kayaalp ile 21.08.2019 tarihinde yaptığı mülakat). 1950-1951'de Ankara'daki Sağlık Bakanlığı'nda ressam olarak görev yapar. 1952-1957 arasında Kastamonu Abdurrahmanpaşa Lisesi'nde, 1957-1959 arasında Bolu Lisesi'nde, 1959-1961 arasında Bursa Eğitim Enstitüsü'nde resim ve sanat tarihi öğretmenliğinin yanında, muhtelif idari görevler yürütür. 1962'de İDGSA'da öğrencisi olduğu Nurullah Berk'in ve Sabri Berkel'in çağrısıyla İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi'nde çalışmaya başlar. Müze bünyesinde bir restorasyon atölyesinin kurulmasında görev alır ve bu birimde

restoratör olarak çalışmak üzere atanır. 1965'te Berkel'in önerisiyle, Akademi'nin Yüksek Resim Bölümü'ne bağlı Gravür Atölyesi'nde, Berkel'e yardımcı öğretim elemanı olarak görev yapmaya başlar (Görüntü 3). 1981'e kadar kadrolu öğretim üyesi olarak görev yaptığı bu kurumdan doçent olarak emekli olur. Emekliliğinden sonra, Beyoğlu'nda, Kazancı Yokuşu'ndaki atölyesinde restorasyon çalışmalarını devam ettirir.



Görüntü 3: Fethi Kayaalp'in Akademi'de, Gravür Atölyesi'nde çekilmiş bir fotoğrafı (1967).

Fethi Kayaalp Arşivi.

Kayaalp, 1980'lerin sonlarında, Nişantaşı'nda kendi adını taşıyan bir sanat galerisi açıp işletir. 1989'da Kadıköy'ün Bahariye semtine taşıdığı atölyesinde, restorasyon ve eksperiz çalışmalarına devam eder. Yaşının ilerlemesi sebebiyle, 2000'lerin ilk on yılından sonra restorasyon ve ekspertiz çalışmalarını sonlandırmış olan sanatçı bu alanlardaki çalışmaları sayesinde, Türkiye'de resim restorasyonunun gelişmesine önemli katkı yapmış, belirli bir sistematizasyon çerçevesinde yürüttüğü ekspertiz çalışmalarında, bilimsel etiğin daima en önemli kılavuz olduğu ilkesinden ayrılmamıştır. Bu özellikleriyle de saygın bir ressam, usta bir gravürcü ve emektar bir hoca olmasının yanında; restorasyon ve ekspertiz olgularının geç ve sorunlu bir biçimde geliştiği bir ülkede, bu iki alanın birdenbire ve denetimden uzak bir biçimde büyüme ihtimaline karşı, daima izlenebilecek olan bir ahlaki ilkeler bütününe de belirleyen kişi olmuştur. Onun bu alandaki katkısını da, Gürel aşağıdaki şekilde özetlemektedir:

Sanatçının emekli olduktan sonra daha da öne çıkan ve günümüze dek başarı ile sürdürdüğü bir başka çalışma alanı da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Restorasyon Atölyesi'nde başladığı ekspertiz ve restorasyon çalışmalarıdır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki ve sonra da çok sayıda özel koleksiyonlardaki sayısız yapıtın kurtarılması, kalıcılıklarının sağlanması ve başka restoratörlerin yetiştirilmesi de onun Türk sanatına önemli hizmetlerindendir; ama Kayaalp'in üstlendiği asıl önemli misyonun, eksper ve restoratör kimliği nedeni ile elinden geçen Türk resminin

önemli yapıtlarının incelenmesinin sonucunda edindiği bilgileri koleksiyonerler, galericiler ve müzayede şirketli sorumluları ile paylaşarak önemli bir bellek kaydının gelecek kuşaklara aktarılmasına aracılık etmesidir.² (Gürel, 2009; sayfa numarası yok).

2. FETHİ KAYAALP'İN SANATI VE BOZCAADA'NIN KAYAALP'İN SANATINDAKİ ETKİLERİ

2.1. Fethi Kayaalp'in Sanatı ve Sanatçılığı

Fethi Kayaalp, sanat hayatı boyunca herhangi bir sanatçı grubuna dâhil olmamış ve sanat yazımı içinde, kendisinden görece az bahsedilmiş bir sanatçıdır; bu durumun çeşitli sebepleri vardır. Sanatçının her türlü kayıttan azade olmak isteyen, had safhada başına buyruk mizacı, onun herhangi bir topluluğa intisabını hayatı boyunca olanaksız kılmıştır. Bu yüzden belirli kuralları takip eden ve bir sanatsal öğreti veya fikir etrafında şekillenip ona göre konum alan bir topluluğun üyesi olma fikri, Kayaalp'e çekici gelmemiştir. Yalnızlığı yeğlemesi, onun karşılıklı bir rabitanın içinde şekillenen sanatçı-sanat yazarı ilişkilerinin dışında kalması sonucunu doğurmuştur. Bu da bilinçli bir tercihtir. Sanatçının, ayrıca 1981'de İDGSA'dan emekli oluşuyla birlikte, eski çevresinden büyük ölçüde uzaklaştığı ve zamanının neredeyse tamamını restorasyon çalışmalarına vakfettiği gerçeği de bu yalnızlık tercihiyle örtüşen ve yukarıda bahsedilen ilişkilerin dışında kalışını açıklayan bir durumdur. Bu durum, sanatçının resim ve gravür çalışmalarını sürdürmesine olanak bırakmamış ve Kayaalp özellikle 1980'lerden sonra, çağdaşlarına kıyasla az üreten bir sanatçı olarak dikkat çekmiştir. 2000'li yılların başlarında, ressam Feyyaz Yaman'ın Beyoğlu'nda kurduğu Atölye Alaturka'da bir dönem çalıştığı dönemi, seneler sonra restorasyon faaliyetlerine bir ara vererek yeniden üretmenin zevkini aldığı bir evre olarak algılamak gerekir. Tüm bu sebeplerden ötürü Kayaalp'in, Türk sanat tarihi yazımı içindeki kendine özgü, ayrıcalıklı konumu, aynı ölçüde yalnız bir konumdur. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, bu durum sanatçının kendi tercihinden ileri gelmektedir ve Kayaalp'in bundan memnun olduğu da bilinir (Yazarın Fethi Kayaalp ile 21.08.2019 tarihinde yaptığı mülakat).

Kayaalp, farklı alanlardaki çok çeşitli çalışmalarından ötürü rahatlıkla çok yönlü bir sanatçı olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte, adının en çok gravür alanındaki çalışmalarıyla anıldığını belirtmek gerekir. Kendisinden "Türkiye'de gravür sanatının gelişimine katkıda bulunan kuşağın üyelerin arasında yer alan" (Özsezgin,1999; 304) diye bahsedilmesi, onun bu sanatın erken dönemdeki ustalarından sayılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Kendisinin de sıklıkla belirttiği gibi Kayaalp, öncelikle bir gravür sanatçısıdır (Yazarın Fethi Kayaalp ile 21.08.2019 tarihinde yaptığı mülakat). Baskı resmin her alanına ilgi duymuş ve neredeyse hepsinde de, deneysel sayılabilecek yöntemlerle çalışmıştır. Buna karşılık, Kayaalp kendini öncelikli olarak bir metal baskı sanatçısı olarak nitelendirmektedir; çalışırken en rahat olduğu malzeme de budur. Gravürü hem fiziksel güç, hem de had safhada dikkat ve titizlik gerektiren bir uğraş olarak tanımlayan Kayaalp, bu sanat dalını kendi mizacına ve eğilimlerine de uygun gördüğünü, bu yüzden de yağlıboya ziyade gravür çalıştığını belirtmiştir (Yazarın Fethi Kayaalp ile 21.08.2019 tarihinde yaptığı mülakat). Onun bu titiz yaklaşımı, Nurullah Berk tarafından şu şekilde özetlenmektedir:

Fethi Kayaalp, eserinin tümüyle usta bir desenci ve gravürcü olarak beliriyor. Siyah-beyaz desenleriyle tahta kazıları ve litografileri – taşbaskıları – onun renkçiliğini gölgeler görünse de, kimi renkli gravürlerinde ve "Balıklar" gibi büyük yağlıboyaalarında hayli seçkin bir "valör" duygusu da beliriyor. Klasik bir eğitimin, köklü çalışmaların süzgecinden geçen Fethi Kayaalp, sessiz, alçakgönüllü araştırmalarıyla, kuşkusuz "kalıcı" ressamlarımızın başında (Berk & Gezer, 1973; 90).

Bu bağlamda, Kayaalp'in dikkat ve güç gerektiren, hata yapmaya da pek fazla cevaz vermeyen bu hayli çetin tekniği başarıyla uygulayan gravürcülerden biri oluşuna, onun malzemeye yönelik duyarlı yaklaşımının da etkisini

² Gürel'in bu ifadesinde altın önemle çizdiği ve Kayaalp'in en önemli misyonu olarak tarif ettiği olgunun, yani "...ekspert ve restoratör kimliği nedeni ile elinden geçen Türk resminin önemli yapıtlarının incelenmesinin sonucunda edindiği bilgileri koleksiyonerler, galericiler ve müzayede şirketli sorumluları ile paylaşarak önemli bir bellek kaydının gelecek kuşaklara aktarılmasına aracılık etmesi"nin geç de olsa, bir parçası olmaktan gurur duyduğumu belirtmek isterim. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Yüksek Lisans Programı öğrencisiyken hazırladığım ve 2013 senesinde tamamladığım yüksek lisans tezim "Fethi Kayaalp'in 1963-2010 dönemi restorasyon çalışmaları kapsamında Türk resminin değerlendirilmesi" başlığını taşımakta ve Kayaalp'in hem restorasyon, hem de ekspertiz alanındaki uzun süreli ve yoğun emeğinin sonuçlarının meydana getirdiği Fethi Kayaalp Arşivi'ni, akademik bir bulgulara sistemi içinde düzenleyerek ele almaktaydı. Bu konuda bir yüksek lisans tezi hazırlamam konusunda beni yönlendiren (bu fikir kendisine aitti), böylece Kayaalp'in yarım asırdan uzun bir zamana yayılan restorasyon ve ekspertiz birikimini somut bir metne dönüştürmemi sağlayan, bu süreçte de bu çalışmanın danışmanlığını üstlenen çok değerli hocam Prof. Dr. Semra Germaner'in (1944-2015) ışıklı hatırasını da anmayı borç biliyorum. Germaner, akademik hayatım boyunca kendisinden çok fazla şey öğrendiğim bir sanat tarihçisi olmanın yanında; hayat tecrübesinden de istifade ettiğim kişilerden biriydi ve kendisiyle hoca-öğrenci ilişkisini devam ettirdiğimiz dönem boyunca, hayatımın denetimini elimden kaçırdığımı sandığım anlarda da, bilgeliği ve hoşgörüsüyle benim için çok önemli bir yol gösterici oldu. Germaner'in anısını daima sevgi ve saygıyla andığımı da bu vesileyle belirtmek isterim.

eklemek gerekir. Kayaalp, öğrenciliğinden bu yana, içten gelen bir merakla, farklı malzemelerle gravür yapmaya meraklı olmuştur ve bu durum, ilerleyen dönemlerde Gravür Atölyesi'nde öğretim üyeliği yaptığı dönemde de devam etmiştir. Alışıldık gravür tekniği olan kuru kazının haricinde şekerli çini, sabun tozu, kükürtlü zeytinyağı gibi Türkiye'de az bilinen teknikleri ilk uygulayanların başında gelmesi, Kayaalp'in deneyci doğasını yansıtmaktadır. Deneme-yanılma yöntemiyle, uzun zamanlara yayarak yürüttüğü çalışmaları, Kayaalp'in malzeme üzerindeki hâkimiyetini doygunluk noktasına erdirmişti; bu da, özellikle 1960'lardan itibaren sanatçının farklı malzemeler kullanarak icra ettiği gravürlerin, giderek farklı ifade tarzlarının çeşitliliğini göstermesini açıklayacak niteliktedir. Özellikle 1960'larda başladığı ve 1970'lerin sonuna dek yürüttüğü soyut denemelerin, doğrudan doğruya farklı ve çeşitli malzemelerle giriştiği deneylerin sağladığı özgürlükçü çalışma tavrıyla ilgisi vardır.

Kayaalp'in gravür çalışmaları, vazifeli olarak on yıldan uzun bir süre kaldığı Anadolu döneminde, çalıştığı kurumlarda gravür yapmakta kullanılan malzemenin ve en önemlisi baskı makinelerinin olmayışı yüzünden, önemli ölçüde kesintiye uğramakla birlikte, sanatçının İstanbul'a dönmesinden, özellikle de Gravür Atölyesi'ne yardımcı öğretim üyesi olarak atanmasından sonra devam etmiştir. Bu dönemi, Kayaalp'in gravür çalışmaları bakımından en verimli dönemlerinden saymak gerekir. Bununla birlikte, yine bu dönemi, Kayaalp'in gravür öğrenmek isteyen öğrencilere büyük bir sabır ve adanmışlıkla eğitim verdiği bir dönem olarak düşünmek ve Gravür Atölyesi'nin en parlak döneminin başlangıcı olarak da hatırlamak doğru olacaktır. Zira 1960'ların ilk yarısı boyunca, Gravür Atölyesi'nin Sabri Berkel tarafından idare edildiği, ancak Berkel'in öğrencilere eğitim vermekle ilgilenmediği, bunun yerine kendi atölyesinde resim yapmayı tercih ettiği o dönemde atölyede çalışan pek çok öğrenci tarafından bilinmekle beraber günümüzde, Berkel'in itibarını zedelememek adına olsa gerek, pek de açıkça dile getirilmemektedir. Bu konuyla ilgili olarak, hepsi de bahsedilen dönemlerde atölyede öğrenci olmuş Utku Varlık, Mehmet Gülerüz ve Alaettin Aksoy'un tanıklıklarına başvurmak doğru olacaktır. Utku Varlık, Berkel'in atölyedeki faaliyetini "İlk yıl Sabri Berkel bir göz atardı ama onun yardımcısı Kani öğretirdi her şeyi. Sabri Berkel onu yetiştirmiş ve angaryayı başından atmıştı, atölyeye bitişik kendi mekânında resmini yapardı" (Kırık, 2019; 23) cümlesiyle dile getirirken, Mehmet Gülerüz "Sabri Bey atölyesini kiskanırdı. Yetenekli yardımcısı Kani ile durmadan geliştirdiği bu atölyeyi ayağının altındaki öğrencilerle paylaşmak istemiyordu doğrusu" (Kırık, 2019; 24) diyerek, Berkel'in atölye öğrencileriyle olan ilişkisinin niteliği hakkında bir ipucu vermektedir. Alaettin Aksoy ise "Kani Aksoy öğrenciyle ilgileniyordu. Sabri Berkel kendi çalışmalarını sürdürüyordu" (Kırık, 2019; 24) ifadesinden de anlaşılacağı üzere, Berkel'in öğrencileri eğitmek yerine kendi resim çalışmalarıyla ilgilendiğini, eğitimin ise Kani Aksoy³ tarafından yürütüldüğünü vurgulamaktadır. Kendisi de İDGSA'nın Yüksek Resim Bölümü öğrencisi olan sanat tarihçisi Semra Germaner'in anlatımı, Berkel'in idare ettiği dönemdeki atölyenin durumunu ortaya koymaktadır:

Şimdi Sabri Berkel ne yapardı? Ben kendi anımı anlatayım size. Sabri Berkel, çok sevgili Sabri Berkel'imiz öğrencilerle filan çok içli-dışlı olmaktan hiç hoşlanmazdı. Onun bir gravür atölyesi vardı. Gravür Atölyesi'ne giderseniz, eğer erkekseniz o güzel, kendine özgü şivesiyle "Efendum, gidun. Dışarıda kızlar var, güzel hava, ritimde dolaşın" filan derdi Sabri Bey. Yani atölyeye kimseyi sokmak istemezdi. Kızlara da "Kızımı ne yapacaksınız? İyi bir koca bul, evlen" derdi. Kimseyi kapıdan içeri sokmak istemezdi Gravür Atölyesi'ne, çünkü kendisi çalışıyordu; yeni malzemeler hazırlıyordu. Küçük küçük kâğıtlara müthiş denemeler yapıyormuş o sırada ama biz onu pek anlamıyorduk. Biz de zorlu yorduk kapıları, sanki bir kaleyi fetheder gibi, gidip baskı yapacağız diye. Durum böyleydi. Sabri Bey müdür olduğu zaman Resim-Heykel Müzesi'nde de, denize nazır güzel bir atölye buldu kendine. Müzeciliği bir tarafa bıraktı, resimlerini yaptı (Germaner, 2012).

Teoman Südor, Kayaalp'in Gravür Atölyesi'ne olan katkısını ve onun gelişikle, Berkel dönemindeki âtil vaziyetin yerini disiplinli bir biçimde yapılan eğitime bırakmasını şu şekilde açıklamaktadır:

1960 sonrası Akademi'de atölye yöneticisi Sabri Berkel'in titiz kişiliği ve atölyenin yetersizliği, bir sömestr devam zorunluluğu olan özgün baskı dersine öğrencilerin yeterince eğilmemelerine neden olmuştur. Resim Heykel Müzesi'nden Fethi Kayaalp'in yardımcı öğretim elemanı olmasından sonra, atölyenin presleri yenilenip mekânları genişletilmiş ve atölye tam işler duruma getirilmiştir. Eğitimlerini 60-70'li yıllarda bu okullarda alan Utku Varlık, Mehmet Gülerüz, Asım İşler, Teoman Südor, Gülseren Südor ve Gül Derman baskı sanatına eğilimlerini Fethi Kayaalp'e borçludurlar (Südor, 1999; 91).

Gerçekten de Kayaalp'in atölyeye yardımcı öğretim üyesi olarak atanmasının ardından, Gravür Atölyesi'nin yeniden kurulduğunu söylemek hatalı olmayacaktır. Daha da önemlisi, Kayaalp'in idaresinde Gravür Atölyesi,

³ Bu dönemde Gravür Atölyesi'nde görev yapan Kani Aksoy'un da adını anmak gerekir. İDGSA'da laborant olarak çalışan ve herhangi bir sanat eğitimi almamış olan Aksoy, yeteneğini ve zekâsını sezen Kerim Silivri tarafından Gravür Atölyesi'ne gönderilmiş ve Sabri Berkel'in ona öğrettiklerini maharetle öğrencilere aktarmıştır (Yazarın Fethi Kayaalp ile 20.03.2020 tarihinde yaptığı mülakat). Dolayısıyla, Berkel'in atölyeyle ilgilenmediği dönemde, öğrenciler gravürün temel kurallarını Aksoy'dan öğrenmişler ve Aksoy, Gravür Atölyesi'ndeki eğitimin devamlılığını sağlayan önemli bir unsur görevi görmüştür. Fethi Kayaalp'in atölyeye atanmasından sonra da Aksoy'un atölyedeki görevi devam etmiş, bu defa Kayaalp'in yardımcısı olarak görev yapmış ve adanmışlığıyla, atölyenin sorunsuz bir biçimde çalışmasını sağlamıştır.

öğrencilerin herhangi bir yönlendirmenin olası etkilerinden azade olarak, kendi istedikleri tarzda çalıştığı bir uygulama atölyesi kimliğini kazanacaktır. Zira “atölyeye gravür tekniklerine hâkim olan Fethi Kayaalp’in gelmesi ile atölyenin sadece teknik denemeler yapan bir atölyeden deneysel çalışmalar yapan bir atölyeye dönüşmesi, öğrencilerin çalışmalarını, çıkan işlerin sonuçlarını ve sonraki sanat hayatlarına etkisini de değiştirmiştir” (Kırık, 2019; 25). Kayaalp’in altını önemle çizdiği husus da, öğrencilere sadece teknikleri gösterdiği ve ifade biçimlerinde onları tamamen serbest bıraktığı yönündedir; böylelikle Gravür Atölyesi, 1960’ların ikinci yarısından 1980’lerin başına dek, devam eden öğrencilerin kendi sanatsal tavırlarını özgürce geliştirebildikleri bir mecra olacaktır (Yazarın Fethi Kayaalp ile 21.08.2019 tarihinde yaptığı mülakat).

2.2. Bozcaada’nın ve Bozcaadalılığının Fethi Kayaalp’in Sanatı ve Sanatçılığı Üzerindeki Etkileri

Bozcaada’nın Fethi Kayaalp’in sanatı ve sanatçılığı üzerindeki etkileri, incelikli bir biçimde ele alınması gereken bir meseledir. Birbirleriyle kurdukları ticari, kültürel, sosyal ve siyasal ilişkiler sayesinde asırlar içinde hem Rumeli’yle, hem de Anadolu’yla benzeşen ama son kertede onlardan belirgin biçimde de farklılaşan bir kültürü büyütmüş olan adaların, bahsedilen bu kendine has kültürel örüntüsünün Kayaalp’i etkilediği rahatlıkla düşünülebilir. Bu düşüncede şüphesiz doğruluk payı da vardır; ancak Kayaalp, sanılanın aksine bir ‘Bozcaada ressamı’ değildir. Onun resimleri arasında, geç tarihli ve oldukça soyut tek bir çalışması hariç, doğrudan doğruya adadan çalışılmış veya adayı betimleyen bir resme rastlamak mümkün değildir. Kayaalp’in ufak bir çocukken resme başlamasına dolaylı olarak vesile olan unsurların arasında şüphesiz Bozcaadalı oluşu ve adadaki yaşantısı bulunmaktadır; ama bu durum Kayaalp’i bir “Bozcaada Ressamı” yapmamıştır:

Beni resimle tanıştıranlar adadaki Rum arkadaşlarımdı. Ben Türklere ziyade Rumlara yakındım, ama biz zaten aile olarak öyleydik; yani Rumlarla nesillerdir devam eden ilişkilerimiz vardı. Ailemiz zamanında bugün Yunanistan’a ait topraklardan gelip de yerleşmiş adaya; oralarda da, adada da Rumlarla birlikte yaşamışız. Biz herhalde o zamandan beri, onların dillerini de ailede Türkçe’nin yanında konuşurduk. Bana belli sebeplerden intikal etmedi gerçi ama önceki kuşaklar Rumca konuşurlardı. Babam, Rumca’yı konuşmanın da ötesinde, okuyup yazardı. Rumca kitaplığı vardı babamın. Adadaki Kimisis Theotokos Kilisesi’nin papazı Papa Antimos, babamın en yakın dostuydu ve bizim eve yemeğe gelip ailemizle sofraya otururdu veya babam onu kilisede ziyaret ederdi. Papazla sohbet ederler ve bazen birlikte şarap veya konyak içerlerdi. Ama bu yakınlık diğer Türk ailelerde yoktu; yani onlar bunu biraz yadırgarlardı. Ressamlığı da ben Rumlardan şöyle öğrendim: ikisi de Türkiye-Yunanistan arasındaki Nüfus Mübadelesi kapsamında değildi ama hem İmroz’dan⁴ hem de bizim adadan Yunanistan’a gidenler olmuştular. Onların evleri boş, metruk kaldı. Biz o evlere girer, oralarda oynardık ama Rum arkadaşlarım, o evlerin bembeyaz badanalı duvarlarına kapkara kömürle resim yaparlardı. Türk çocuklarında böyle bir heves yoktu ama Rum çocuklarında vardı ve ben de onlardan görüp heves etmişim. Aldım kömürü elime ve onlara bakarak çizmeye başladım. Adalı çocuk ne çizecek? Hep gemileri çizdik, bir de deniz kızlarını. Onları Yunanistan’dan ve Karadeniz’den gelen gemilerin ön kısmında görürdük. Benim ilk ustalarım, işte o Rum çocuklarıdır; onların yanında heves edip de resme başladım ben. Gerçi benim babam hattat idi ve hat levhaları yazmanın yanında, çok güzel gemi resimleri de yapardı; mesela üç ambarlı Mahmudiye zırhlısının resmini yapısını hatırlarım. O resimlerden de etkilendim ama beni sadece resme değil, gravüre de ilk yönlendiren o Rum çocukların yaptığı resimlerdi. Çünkü beyaz duvara, siyah kömürle çiziyorlardı. Gravür de bir ton çalışmasıdır ve açık değerlerle koyu değerleri kendi arasındaki dengesi üzerine kuruludur. O sırada farkında değildim belki, ama seneler sonra gravür çalışmaya başladığımda farkına vardım ki, o beyaz badanalı duvara siyah kömürle çizilen resimlerdeki açık ve koyu değerlerdi beni gravür yapmaya iten (Yazarın Fethi Kayaalp ile 20.03.2020 tarihinde yaptığı mülakat).

Sanatçının anlatısında da belirgin bir biçimde görüldüğü üzere, adanın coğrafi koşullarının, somut ve fiziksel çevresinin en azından resme başladığı çocukluk döneminde, Kayaalp’in üzerinde doğrudan bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür – resim heveslisi bir çocuk olarak, ilk resimleri konularını doğrudan doğruya adadaki gündelik yaşantıyı şekillendiren en önemli unsurdan, yani denizden alırlar. Bu durum, sanatçının öğrencilik dönemi boyunca devam etmiştir de – her ne kadar İDGSA’da okuduğu dönemde, İstanbul’da zorunlu ikameti, Kayaalp’i ve ailesini uzun süreler için adadan ayırmışsa da, adayla duygusal bir bağlantının daima devam ettiğini söylemek gerekir. Bu bağlantı, ailenin kış aylarındaki yarıyıl tatilindeki görece kısa süreli ve yaz tatilindeki uzun süreli ada ziyaretleriyle daima diri tutulur. Özellikle tüm yaza yayılan bu ziyaretler, mesafenin ayırdığı adalıyla adanın yeniden kavuşması bakımından ayrıca önem taşır. Akademi’deki dersler biter bitmez, Kayaalp ailesi İstanbul’un Kasımpaşa semtindeki evlerini kapatır ve Köprü’den bindikleri bir vapurla ada seyahatine çıkarlar. Bu dönemde babası, yazları Kayaalp’in rahatlıkla çalışabilmesi için, adanın merkezinde bulunan ve atölye olarak çalışabileceği bir dükkânı kiralar. Kayaalp, yanında İstanbul’dan getirdiği boyaları, fırçaları ve tuvalleriyle bu hususi atölyede resim yapmıştır; ancak kendi anlattığına göre, bu dönemde yaptığı resimler genellikle portrelerden oluşmaktadır ve bu portreler, adalılara ait yüzleri resmeder. Ancak portrelerin haricinde, Bozcaada’nın

⁴ 1970’lerin hemen başında, ‘Türkleştirme’ politikasına uygun olarak adı Gökçeada olarak değiştirilmiştir. Bununla birlikte, Fethi Kayaalp gibi adalılardan eski kuşaklarından olanlar, İmroz ismini kullanmayı yeğlerler.

manzarasını veya adadaki gündelik yaşantıyı tasvir eden resimlerin varlığı hatırlanmamaktadır. Eğer böyle resimler varsa bile, bunlar çoğunluğu oluşturan portrelerin arasında azınlıkta oldukları gibi, günümüze de gelememişlerdir (Yazarın Fethi Kayaalp ile 18.09.2020 tarihinde yaptığı mülakat).

Bunun haricinde, Akademi’de öğrenciyken yaptığı resimlerde adanın izleri, en azından 1943’e kadar görülmeye devam edecektir. Örneğin 1940’ta gerçekleştirdiği bir çalışma olan “Balıkçılar” adlı resmindeki (Görüntü 4) kişiler “İstanbullu balıkçılar değil, Bozcaadalı balıkçılardır” (Yazarın Fethi Kayaalp ile 18.09.2020 tarihinde yaptığı mülakat). Kayaalp, İstanbul’da bile, İstanbul’un değil de Bozcaada’nın balıkçılarını tasvir etmektedir; zira bu, onun hayatının, hatıralara sinmiş olan gerçeğidir. Yani gözünü açar açmaz denizi, balıkçıları, gemileri, limanı ve denizle rüzgârın kendi arasındaki ilişkisini merkezine alan adalı yaşantısının diğer unsurlarından meydana gelen bir örüntüyü görmüştür. Bu sebeple, bir liman kenti olması bakımından Bozcaada’ya benzeyen İstanbul’daki yaşantıyı da, sanki adadaymış gibi resmeder. Kabataş’tan ağ atıp çeken balıkçıları görünce, aklına adalı Rum veya Türk balıkçıların ağ ile avlanma sahneleri gelir.



Görüntü 4: Fethi Kayaalp, “Balıkçılar” (1940), kuru kazı, 20,5 cm x 19 cm, özel koleksiyon.
Fethi Kayaalp. İstanbul: Karşı Sanat Yayınları, sayfa numarası yok.

Böylesi bir özdeşlik üzerinden, yine seyirlik bir nitelik taşımaksızın tasvir ettiği, Bozcaada’yla ilgili olan resimlerinin bir başkası ise doğrudan doğruya Fethi Kayaalp’in Bozcaada’daki çevresinden bir kişiyi, yakın bir dostunu konu edinen, 1943 tarihli “Yanık Ömer”dir. “Yanık Ömer” ilk anda akla Safiye Ayla’nın meşhur ettiği aynı adlı şarkıyı getirmektedir ancak bu resimdeki hikâye, şarkıdakinden biraz farklıdır. “Yanık Ömer”in hikâyesini Fethi Kayaalp şöyle anlatmaktadır:

Ömer, benim çok yakın bir çocukluk arkadaşımды. Ona, Safiye Ayla’nın söylediği “Yanık Ömer” şarkısının ismine atfen bu lakabın verilmesinin hikâyesiyse gerçekten çok acıdır: yüzü ve saçlarıyla kafa derisi yanmıştı. Rumlar her sene Megalo Tessarakosti adını verdikleri büyük bir oruç tutarlardı. Perhizin öncesinde büyük bir karnaval düzenlenirdi. Bu karnavala Apukurya da denilir; eskiden İstanbul’da da kutlanırdı. O büyük bir eğlentedir; yenilir, içilir, sarhoş olunur ve eğlenilirdi. Biz Rum mahallesinde otururduk; karnaval maskaraları sokağımızdan geçerd, gece onları izlerdik. Ömer de annesiyle evlerinin önünde karnaval kafilesinin geçişini izlerken, yandaki evin balkonunda yakılmış mum, aşağı düşüp Ömer’in saçlarını yakmaya başlamış. Bu durumu gören bir fırıncı, ateşi dindireceği inancıyla hemen bir çuval un getirip Ömer’in başından aşağı dökmüş. Unlar Ömer’in yüzüyle saçlarına yapışmışlar ve ateşi dindirecek yerde, daha da kötü yakmasına sebep olmuşlar. Sonunda söndürmüşler ama Ömer’in yüzüyle saçları kötü biçimde yanmış. “Yanık Ömer” adı buradan geliyordu. Bu olay beni çok etkilemişti (Yazarın Fethi Kayaalp ile 20.03.2020 tarihinde yaptığı mülakat).

Bu resme kaynaklık eden hikâyenin, Kayaalp'i çok etkilediği sanatçının kendi sözlerinden de rahatlıkla anlaşılmaktadır. Ancak hikâyenin içerdiği şiddete rağmen, resimde Ömer'in yüzü veya saçları yanmış görünmez; tam tersine, Fethi Kayaalp arkadaşını yüzünde veya saçlarında herhangi bir yanık izi olmadan tasvir etmeyi uygun bulmuştur. Kayaalp'in resmettiği şekliyle Yanık Ömer, açık renk saçlarını yandan ayırarak taramış olan, ciddi ifadeli bir genç adamdır. Bozcaada, bu sahnede doğrudan doğruya görülmez; ancak resimde görülen yüzün arkasında, adaya dair bir hikâye vardır. "Yanık Ömer" in konusu, gerçek bir kişidir; resme adını veren Ömer bir adalıdır, bir hayal kahramanı değildir. Ancak resimde, adaya ilişkin herhangi bir doğrudan betimleme unsuru bulunmaz; adayla olan ilişkisi, bir adalıyı tasvir ediyor oluşundan ve figürün kişisel hikâyesine doğrudan gönderme yapan olayın vuku bulduğu yer oluşundan ileri gelir. Bu durumda, bu resmi de Kayaalp'in belleğindeki Bozcaada anıları veya hikâyelerinin, dolaylı biçimde dile geldiği bir çalışma olarak değerlendirmek mümkündür (Görüntü 5).



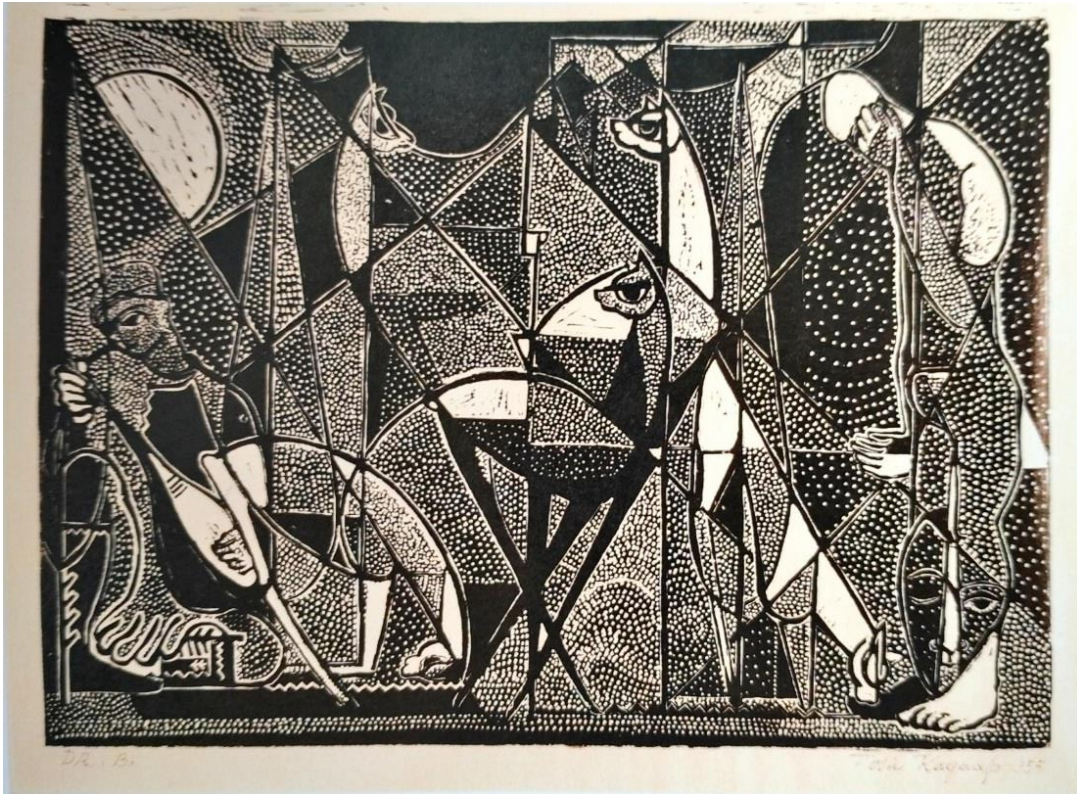
Görüntü 5: Fethi Kayaalp, "Yanık Ömer" (1943), kuru kazı, 11,8 cm x 13,5 cm, özel koleksiyon.
Fethi Kayaalp. İstanbul: Karşı Sanat Yayınları, sayfa numarası yok.

"Yanık Ömer", Fethi Kayaalp'in resimleri arasında doğrudan veya dolaylı bir biçimde Bozcaada'ya dair bir imgenin kendine yer bulduğu resimlerin, bildiğimiz kadarıyla sonucusudur. Daha sonraki öğrencilik döneminde de, okul sonrasında başlayan profesyonel yaşantısında da, uzun süre boyunca Kayaalp'in çalışmaları arasında adayı veya adadaki yaşantıyı betimleyen resimlere rastlanmaz. "Yanık Ömer" i çalıştığı yıl olan 1943, Kayaalp için zor bir yıldır; babası, aniden vefat eder. Pek çok adalı ailede olduğu gibi, babadan miras kalan malların paylaşımı kardeşler arasında çeşitli sorunlar yaratır; bu sorunlar, aileyle ve adayla uzun sürecek bir duygusal kopuşun da temelini atar. Bu dönemde sanatçı, babasının vefatının ardından son bir defa adaya gelip verasete dair işlemleri tamamladıktan sonra, kesin bir kararla ve bir daha dönmek üzere adayı terk eder. Bu kopuş ciddi bir kopuştur da; Kayaalp, yaklaşık yirmi sene boyunca Bozcaada'ya adımını atmaz ve çok sevdiği birkaç Rum arkadaşı hariç, İstanbul'daki adalılarla da pek görüşmemeyi seçer. Ayrıca annesini de alır ve ailece yaşadıkları Kasımpaşa'dan Kuzguncuğa taşınırlar. Şüphesiz, kendi geçmişinden, kendine ait keskin bir kararla uzaklaşmak anlamına gelen bu zorlu kopuşun duygusal yükü ağırdır. Bu olayın ardından, Kayaalp'in resimlerinden adaya dair unsurların uzun bir süre için silindiğini söyleyebiliriz; deniz, gemiler, balıkçılar gibi henüz 20 yaşındaki Bozcaadalı, genç Akademi öğrencisinin kafasında sürekli yer değiştiren imgeler, 1943'ten itibaren, bir süreliğine görünmez olacaklardır. Kayaalp, fiilen uzaklaşmaya gayret ettiği Bozcaada'nın imgelerini de resminden uzaklaştırırken; onların yerini İstanbul'a dair imgeler almaya başlar. Örneğin Alemdağ'daki köylerinden, Üsküdar'a kömür taşıyan Laz kömürcülerin kağı arabaları veya Yakartepe'den⁵ çalıştığı manzara resimleri, bu dönemde Kayaalp'in tasvir ettiği

⁵ Bugün ancak Üsküdar'ın eski nesillerinin hatırladığı Yakartepe, adını 1940'ların ünlü şarkıcısı Suzan Yakar'ın düzenli olarak sahneye çıkışıyla ünlenen bir gazinoyu barındırmasından almış olan, İcadiye'nin Fethipaşa Korusu'na yakın bir tepesidir. Kayaalp, gençlik anılarında Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Perihan Altındağ gibi dönemin meşhur ses sanatçılarıyla arkadaşlarıyla sıkça dinlemeye gittiklerini; ancak Suzan Yakar'ın bu sanatçıların hepsinden ayrı bir yeri olduğunu ve Üsküdar'da çok sevdiğini belirtir. Bu bağlamda Yakartepe, genel

konular olarak adaya ve deniz odaklı bir yaşantıya dair imgeler barındıran resimlerin yerini alır. Adalıları konu edinen portreler, ortadan kalkar; bunların yerini, Akademili arkadaşların veya modellerin portreleri alır. Bu dönüşümden de anlaşılacağı gibi, Kayaalp'in yurdu artık Bozcaada değildir; artık ada, onun için uzakta kalmış olan ve pek hayırla anmadığı, üzücü olayların gerçekleştiği, acı bir memleket. Bu tarihten itibaren Kayaalp, artık İstanbulludur ve resimlerinin konularını da İstanbul'daki yaşantısını çevreleyen unsurlardan seçer.

1947'de Akademi'den mezun olduktan sonra, dilediği gibi hemen iş bulamasa da, 1950'de yaklaşık 12 sene çalışacağı Anadolu'nun yolunu tutmasıyla birlikte, adadan hem fiziksel olarak hem de manevi olarak büsbütün uzaklaşır. Ankara'da, Kastamonu'da, Bolu'da ve Bursa'da görev yaptığı dönemlerdeki resimlerinde, gizli veya açık bir biçimde Bozcaada'yı hatırlatacak olan herhangi bir imgeyle karşılaşmaz; aksine bu dönemde yaptığı resimlerde, dönemin yaygın eğilimini oluşturan ve en belirgin örneklerinden bazıları, 1954'te düzenlenen "İş ve İstihsal Sergisi"ndeki resimlerde izlenebilecek olan plastik dilin etkisi görülür. "Kübist/konstrüktivist/fütürist anlayış" şeklinde (Yaman, 1998; 106) veya "Anadolu Kübizmi" ifadesiyle (Sönmez, 2004; 47) tanımlanmış olan bu yaklaşım, Kayaalp'in bu dönem çalışmalarında konularını da Anadolu'nun farklı yerellikleriyle bağdaştıracak bir nitelik kazanmıştır. Söz edilen yaklaşımın belirleyici örneklerinden birisi, Kayaalp'in 1955 tarihli bir ahşap baskı çalışması olan "İlgaz'da Ceylanlar" adlı resimdir. Sanatçının Kastamonu Lisesi'nde görevli olduğu dönemde icra etmiş olduğu bu resmin başlıca esin kaynağının, geometrik soyutlamaya cevaz veren Kübist bir anlayış olduğu kadar, Kastamonu'nun coğrafi yapısıyla doğası olduğunu da söylemek gerekir (Görüntü 6). Bu dönem resimlerinde, genel olarak Bozcaada ile herhangi bir biçimde özdeşleşebilecek imgelere rastlanmaz. Bu Anadolu devresi, Kayaalp'in sanatındaki etkisini yoğun bir biçimde gösterir ve resimlerinin konusunu belirler. Bunların arasında Bozcaada yoktur.



Görüntü 6: Fethi Kayaalp, "İlgaz'da Ceylanlar" (1955), ahşap baskı.

Fethi Kayaalp. İstanbul: Karşı Sanat Yayınları, sayfa numarası yok.

1960'larla birlikte, Kayaalp'in adaya olan ilişkisi değişmeye başlar. 1962'nin bir bahar veya yaz günü, Kayaalp ani bir kararın eşliğinde, iki çocuğuyla birlikte adaya gider. Neredeyse yirmi sene sonra, üstelik de bir daha ayak basmamaya yemin edilmiş olan toprağa bu dönüşün kuşkusuz pek çok sebebi vardır; ancak sanatçı, kendisiyle yapılan mülakatlarda, bu konuyla ilgili herhangi bir görüş beyan etmeyi kabul etmemiştir. Fakat bu dönüşün adımları, daha 1960'ların hemen başlarında kendini gösterir. 1961 tarihli bir ahşap baskı çalışması olan

olarak da Kasımpaşa'dan sonra annesiyle taşındığı Kuzguncuk ve Üsküdar semtleri, Kayaalp'in gençlik anılarında hususi bir yer işgal etmektedir (Yazarın Fethi Kayaalp ile 20.03.2020 tarihinde yaptığı mülakat).

“Balıkçılar”, Kayaalp’in sevdiği ve özlediği ada yaşantısıyla ilgili konulara geri dönüşü muhtuluyor olmasıyla, 1960’lar boyunca devam edecek olan deniz ve deniz yaşantısına dair imgelerle örülü resimlerinin ilk işaretini vermektedir. Henüz adaya yeniden gitmeye başlamadığı bu dönemde, doğrudan doğruya Bozcaadalı balıkçıları konu alan (zira bu çalışma 1940 tarihli “Balıkçılar”dan bir alıntı da yapmaktadır: en soldaki üç figür, o resimdeki figürlerden başkası değildir) bir gravür yapmış olması, belki de sanatçının doğduğu topraklara olan özleminin dışarı çıktığı bir anın ürünü sayılmalıdır (Görüntü 7). Ancak “İlgaz’da Ceylanlar”ı tanımlayan plastik dilin etkileri de henüz yerinde durmaktadır. Sanatçı, bu durumu biraz da “ahşap malzemenin yapısından kaynaklanan bir durum” olarak tanımlamıştır (Yazarın Fethi Kayaalp ile 20.03.2020 tarihinde yaptığı mülakat). Bu bağlamda, Kayaalp’in kalkan balığı konulu gravürlerinde yakaladığı ifadeyi geliştirmesine henüz vakit olduğu anlaşılmaktadır.



Görüntü 7: Fethi Kayaalp, “Balıkçılar” (1961), ahşap baskı, 43,5 cm x 68 cm, özel koleksiyon.

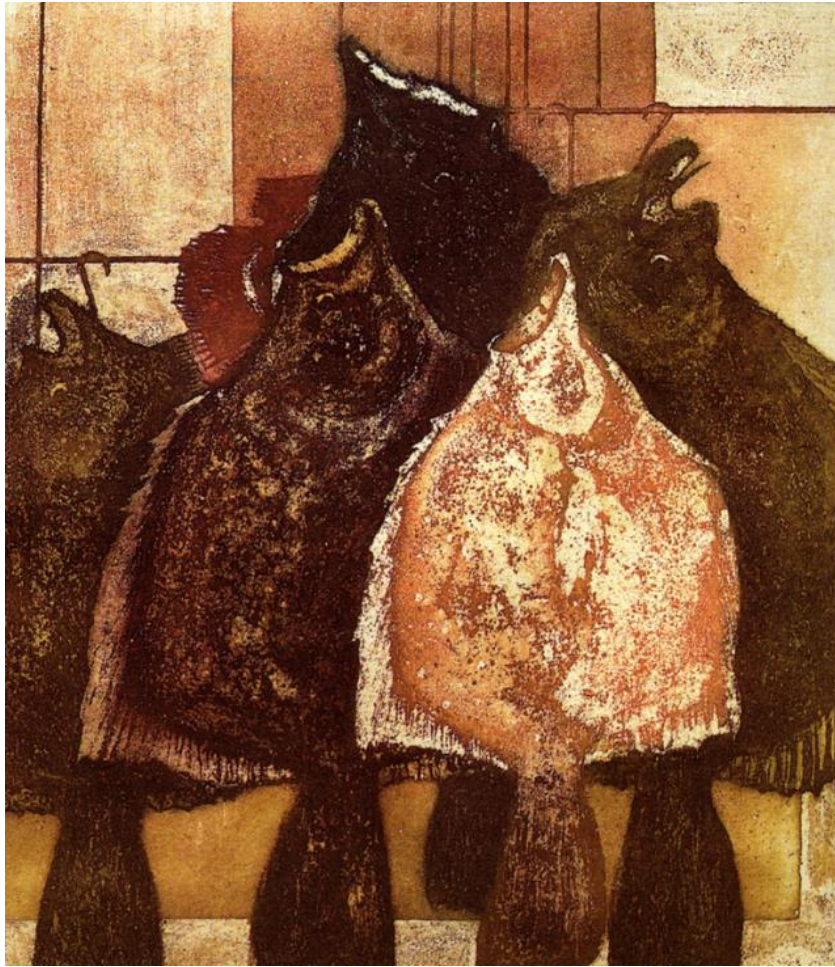
Fethi Kayaalp. İstanbul: Karşı Sanat Yayınları, sayfa numarası yok.

Kayaalp’in seneler sonra adaya olan ilişkisini yeniden kurması, 2000’lerin başlarına kadar da zaman zaman yeniden icra ettiği, bir gravür sanatçısı olarak ona esas ününü kazandıran kalkan balıkları serisiyle ilginç bir biçimde örtüşmektedir. Tespit edilebilen en erken tarihli kalkan balığı resmi, “Kalkanlar, Çeşitleme” adını taşır ve 1967 tarihlidir (Germeç, 2019; 295.) Bu tarihte, Kayaalp artık adaya barışmış ve sektirmeden her yaz, arada fırsat bulduğunda da kışları da adaya gitmektedir. Dolayısıyla, adaya yeniden dönüşün ve kalkan balıkları temasının ortaya çıkışının arasında bir devamlılık olduğu düşünülebilir; ancak bu da, Kayaalp’in pek çok eserinde gördüğümüz gibi, adaya dolaylı yoldan ilişki kurmaktadır. Kalkan balığı, adalılıkla ilişkisi olan deniz, denizcilerin hayatı, balıkçılar gibi konuları çağrıştırmakla birlikte; esasen İstanbul’a ait olan bir konuyu işlemektedir. Çünkü kalkan balıkları serisi, sanılanın aksine Kayaalp’in adalı kökeniyle bağdaşmaz:

Kalkan balıkları serisi, benim uzun yıllar boyunca tekrar tekrar tasvir ettiğim bir seri oldu; bu bakımdan, sanatımın ve sanatçılığımın gelişiminin çizgisini, o seriyi inceleyerek anlamak mümkündür. Fakat bu seriyle ilgili olarak, sık yapılan bir yanlışlık, kalkan balıkları serisinin Bozcaada’yla doğrudan doğruya bağlantılı olduğunun düşünülmesidir. Bu doğru değildir; zira benim çocukluğumda ve gençliğimde, Bozcaada’da kalkan balığı yoktu. Kalkan balığı, esasında Karadeniz’in balığıdır. Gençliğimde bile, İstanbul’da satılan ve kalkan balığının en makbul cinslerinden kabul edilen Beykoz Kalkanı’nın Beykoz semtiyle ilgisi yoktu; Karadeniz’de tutulurdu. Ben kalkanı ilk İstanbul’a geldiğimizde gördüm. Beni hemen cezbedi. Bir defa, dokusunu çok heyecan verici buldum; yani gravürün açık ve koyu renklerin kendine has değerlerinden meydana gelen bir ritmi vardır, ben onu kalkan balığının dokusunda izleyebiliyordum. Bir de, benim gençliğimde İstanbullu balıkçılar, kalkan balığını hep kancalara asarlar ve öyle teşhir ederlerdi. Beyaz fayansın önünde kancaya asılmış kocaman kalkan balığının görüntüsü, bana hep çarşıdaki İsa figürü anımsatır ki, o figürün Batı sanatının gelişiminde önemli yeri vardır. Ben çarım sahnesini çalışmayı ayrıca hep sevmişimdir; değişik bir teknikle, zeytinyağı ve kükürt karışımını deneyerek icra ettiğim, soyut bir deneme

olarak çarşıta İsa serim de var. Kancaya asılmış kalkan balığı da, benim zihnimde aslında hep çarşıtaki İsa ile bağlantılıdır. Bu bağlantıyı da ilk kuran ben değilim – daha önceden, XVIII. yüzyılda mesela, Chardin’in⁶ de meşhur kalkan balığı ölüdoğaları vardır. Onlar da çarşıdaki İsa’yı animsattılar (Yazarın Fethi Kayaalp ile 15.10.2015 tarihinde yaptığı mülakat).

Bu bağlamda, adadan doğrudan doğruya bir resim yapmamayı tercih eden Kayaalp’in, adalılık duygusunu başka bir denize duyulan özlemi anıştıran bir imgeyle, kalkan balığı imgesiyle takas ettiğini görüyoruz. Şüphesiz, Kayaalp’in yukarıda “dokusunu çok heyecan verici buldum; yani gravürün açık ve koyu renklerin kendine has değerlerinden meydana gelen bir ritmi vardır, ben onu kalkan balığının dokusunda izleyebiliyordum” demesinde, sanatçının teknik bir probleme yönelik çözümü nasıl geliştirdiği görülmektedir. Bu bağlamda kalkan balığı, zor olanı denemeye daima hevesli olan sanatçı için yeni bir mücadele alanı olarak açılan, hayli teknik bir konu görünümü vermektedir. Fakat bu teknik problemin arkasında da, sanatçının zihnini devamlı meşgul eden duygusal bir örüntünün varlığı açıktır; bu örüntü, adaya geri dönüşün ardından dağılarak ortadan kalkacak ve Kayaalp’in resimlerinde birden kesiliveren ve çoğunun gizli kaynağı Bozcaada olan imgeler yeniden kendini göstermeye başlayacaktır. Bu bağlamda, Kayaalp’in Bozcaada’yla yeniden temas kurduğu dönemde ortaya çıkmış olan ve sanat hayatı devam ettiği sürece de çalıştığı konuların en başında gelen kalkan balıkları serisi, onun seneler sonra adaya dair imgeleri, dönüştürerek resmine yeniden dâhil edişini muştulamaktadır (Görüntü 8).



Görüntü 8: Fethi Kayaalp, “Kalkan Balıkları” (1979), şekerli çini-akuatint, 56 cm x 48 cm, özel koleksiyon.
Fethi Kayaalp Arşivi.

Daha geç tarihli bir çalışma olan “Dinamit Balıkçısı” da konusunu doğrudan doğruya, ressamın Bozcaada’daki çocukluk hatıralarından alan resimlerdendir. Bu resimde, gözlerinde büyük bir ıstırap ifadesi olan bir figür, ayaklarının üzerine çömelmiştir; başının üzerinde kukuletası, hemen yanında da saplı balık ağı vardır (Görüntü 9). Resimde anlatılan hikâye, tıpkı “Yanık Ömer”de olduğu gibi, hayale dayanmaz; kökenini, Kayaalp’in çocukluğunda tanık olduğu gerçek bir olaydan alır:

⁶ Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) Fransız ölüdoğa ressamı.

“Dinamit Balıkçısı” benim çocukluğumda, adada tanık olduğum bir sahnedan alınan ilhamla çalışıldı. Şimdi adanın gözde plajı olan Ayazma, o zamanlar ıssız ve Rumlara panayırı haricinde, oraya pek giden de olmazdı. Denize girmek için tercih edilen yerlerden değildi Ayazma ama biz bazen ahtapot avlamaya oraya gider ve Ayazma’dan denize girerdik. Yine böyle bir gün, iki arkadaş Ayazma’dan denize giriyorduk ki, birden bir patlama sesi duyduk. Bu, denizin içinden gelen bir sestir. Biraz sonra dönüp baktığımızda, yanımızda sersemlemiş olan kocaman, altı veya yedi kiloluk bir sinaritin baygın yattığını gördük; sonra da gökten gümüş renkli bir yağmur gibi ufak balıklar yağmaya başladı. Ne olduğunu anlamıştık; iki adam, yasak olmasına rağmen dinamitle avlanıyorlardı. Çok gaddarca bir şeydir dinamit patlatarak avlanmak ama bu adamlar yasak olmasına rağmen yapıyorlardı. Dinamitle avlananların hedefi büyük balıklardır, ufak balıklarla ilgilenmezler ama dinamit patlattıklarında en çok ufak balıkları öldürürler. Tepemize yağmur gibi yağın gümüş renkli balıklar da onlardı. Dinamitçiler bizi gördüler ve gördüklerimizi kimseye anlatmamamız için tehdit ettiler. O balıkçılardan biri, daha sonra dinamitle avlanırken, dinamit elinde patladı ve parmaklarını kaybetti (Yazarın Fethi Kayaalp ile 15.10.2015 tarihinde yaptığı mülakat).

“Dinamit Balıkçısı”nın konusu, doğrudan doğruya adadaki çocukluğun yadigarı olan hikâyeye bağlantılı olmakla birlikte, Kayaalp’in aktardığı hatıranın kendisi, bizatihi bu resmin konusu değildir – Kayaalp, kendi anlattığı hikâyeyi değil, onunla bağlantısı da olan ancak daha sonrasındaki bir anı tasvir etmektedir. Dinamit patlatarak avlanmaktan vazgeçmeyen balıkçının, ancak elindeki dinamitin patlamasıyla parmaklarını kaybetmesinin ardından bu alışkanlığından vazgeçerek ağ ile avlanmaya başladığı andır bu. Belki de bu yüzden, bu resmin bir başka adı da “Dinamit Balıkçısının Son Yemini”dir – zira parmaklarını kaybettikten sonra, balıkçı bir daha elini dinamite sürmemeye yemin etmiştir. Tüm bu karmaşık ve acıyla örülü duygular, Kayaalp’in yoğun bir ifadecilikle ördüğü çalışmasında, keskin tonlamaların yarattığı zıtlıklarla ve kimi zaman soyutlamaya doğru giden bir biçimsel bozulmayla anlam kazanır.⁷ Neredeyse dışavurumcu bir tavırla icra edilmiş olan bu resim, figürün içine yerleştirildiği mekân açısından da, Bozcaada manzarasını çok kısıtlı ve dolaylı, yoğun olarak biçimsel bozulmalarla örülü bir şekilde betimlemesi bakımından, Kayaalp’in adanın manzarasıyla ilişki kurduğu nadir anlardandır.

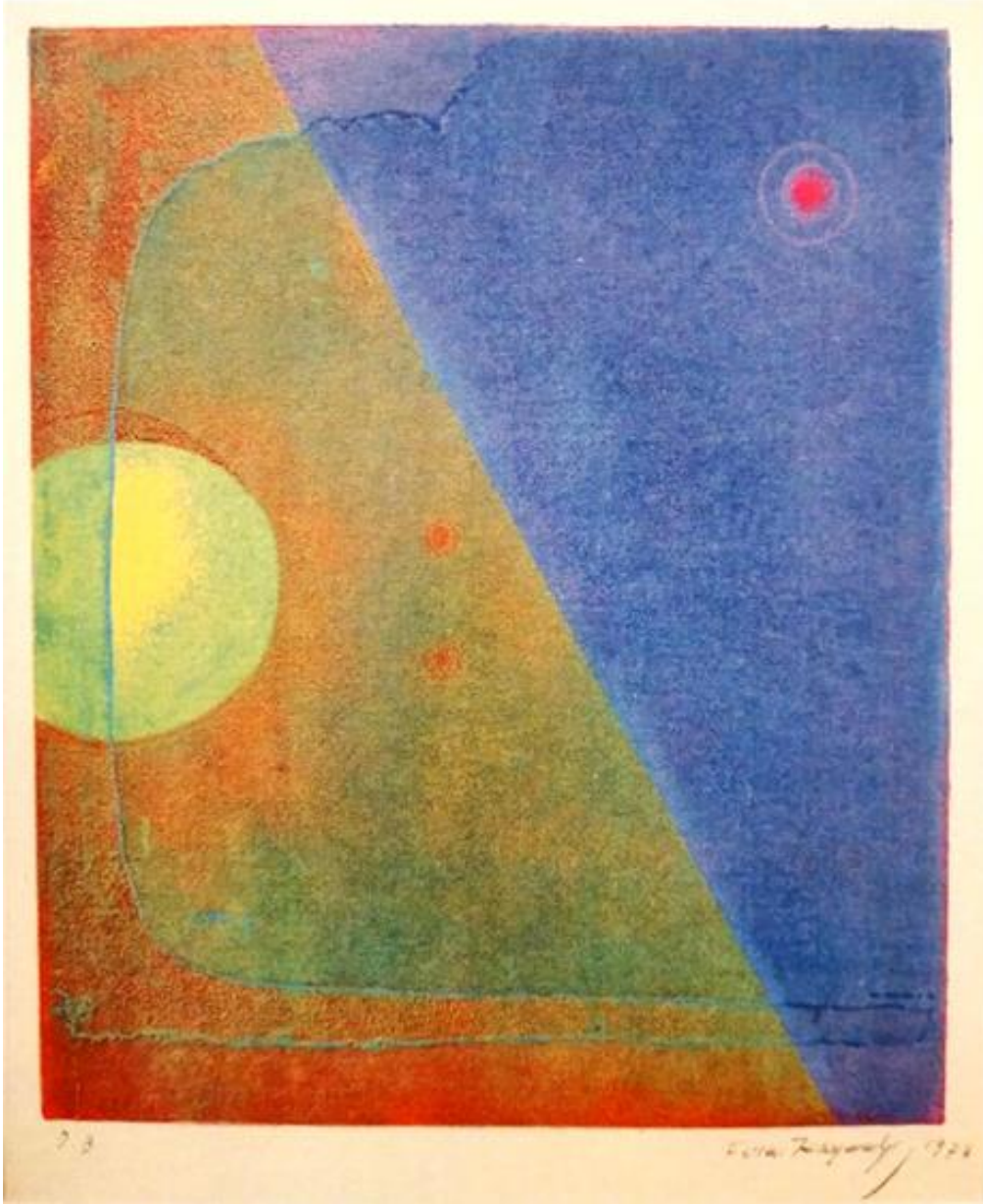


Görüntü 9: Fethi Kayaalp, “Dinamit Balıkçısı” (1974), şekerli çini ve akvatint, 64 cm x 79 cm, Kayaalp Aile Koleksiyonu. *Ali Kayaalp Arşivi.*

Kayaalp’in geç dönem çalışmalarından biri, doğrudan adadan çalışılmış bir manzara resmi olarak bu metinde anılan tüm resimlerden farklı bir anlam kazanır; ancak bu resmin de, soyut tavırla icra edilmiş bir gravür olduğunu belirtmek gerekir. “Körfezde Sabah” adını taşıyan bu çalışma, sanatçının 1970’lerdeki arayış evresini temsil eden soyut döneminin az sayıda çalışmasından biridir. Kayaalp’in Bozcaada’nın Poyrazlıman mevkiindeki evinin

⁷ Bu resmin, Fethi Kayaalp’in tüm resimleri içinde en çok sevdiğilerinden birisi olduğunu da ayrıca belirtmek gerekir.

bahçesinden denize bakarak çalıştığı resim, tam karşıdaki Anadolu karasının tepelerinin ardından doğan güneşin aydınlatığı denizi tasvir etmektedir. Ancak resmin bu betimleyici yanı, sanatçının ona verdiği ismi açıklamasının ardından anlam kazanmaktadır; aksi halde, bu çalışmayı herhangi bir geometrik soyutlama çalışması olarak da düşünmek mümkün olabilirdi. Kayaalp'in bahsedilen çalışmaları arasında, Bozcaada'yı en doğrudan anlatan olan bu resim, adanın manzarasını soyut bir anlayışla icra edilmiş olması bakımından da anlam taşımaktadır. Ancak resim, basitleştirilerek geometrik şekillere veya ancak ton değişimlerinin bir ölçüde hareket kattığı büyük, geniş renk alanlarına dönüşmüş olan manzara unsurları, bu bahsedilen özellikleriyle de manzara resminin yaygın ve genel eğilimine de bir ölçüde ters düşen bir nitelik taşırlar (Görüntü 10).



Görüntü 10: Fethi Kayaalp, "Körfezde Sabah" (1976), akvatint, 34,4 cm x 29 cm, özel koleksiyon.

Fethi Kayaalp. İstanbul: Karşı Sanat Yayınları, sayfa numarası yok.

"Körfezde Sabah" adlı çalışmayı, Kemal Zeren'in 1964 tarihli "Bozcaada'dan Manzara" isimli resmiyle karşılaştırmak ilgi çekici olacaktır (Görüntü 11). Kayaalp'e göre adalılığın tipik manzaralarından birini tasvir eden bu Kemal Zeren çalışması, hem tavir hem de teknik bakımından Kayaalp'in adayı algılayışı ve tasvir etmesinden çok farklı bir duyarlılığı temsil etmektedir. Sanatçı, bu farklılığı şöyle açıklamaktadır:

Kemal Zeren'in resmi, benim çocukluğumda tanık olduğum çok tipik bir Bozcaada manzarasını resmediyor. Bize en yakın olan planda eşeklerinin iki tarafına üzüm küfelerini yüklemiş ve gaydaroslara⁸ binmiş, bağdan dönen Rumları görüyoruz. Ceketlerini omuzlarına atmışlar, kafalarında da kasket; bir yandan Rumca türkü söylüyorlar. Bu manzara sadece bizde değil, Imroz'dan Girit'e, neredeyse tüm Ege adalarında görülebilecek bir manzaradır. Birbiri üzerine yığılmış olan üzümün suyu, hasır küfelerden yola akıyor ve eşek arıları da, o üzüm suyunun peşine takılmış, küfeli gaydarosları izliyorlar. Arka planda adanın merkez yerleşimi görülüyor; sol tarafta Cenevizlilerden kalma kale, soldan sağa doğru Rum mahallesi ve sağda camii minaresiyle belirginleşen Türk mahallesi. Bu, çok tipik bir Bozcaada manzarasıdır ve Rumların adayı terk edişine kadar, her gün benzerine rastlanabilecek olan bir ada manzarasıydı. Ben bu resmi çok severim ama buna benzer bir tarzda çalışmadım hiç. Yani biraz pitoresk, biraz folklorik bir manzara; adaya turistik bir seyahat gerçekleştiren biri için mesela bu tam seyirlik bir ada manzarası. Benim için değil, çünkü ben bunları görerek büyüdüm zaten; benim için seyirlik değildi (Yazarın Fethi Kayaalp ile 23.03.2020 tarihinde yaptığı mülakat).



Görüntü 11: Kemal Zeren, "Bozcaada'dan Manzara" (1964), tuval üzerine yağlıboya, ebadı bilinmiyor, özel koleksiyon.
Fethi Kayaalp Arşivi.

Kayaalp, adayı asla Zeren'in tasvir ettiği bu tarzda resmetmemiştir. Bunun sebebi, sanatçının adalı olmasında aranmalıdır şüphesiz. Kayaalp bir adalıdır, kökleri her ne kadar Rumeli'ne uzansa da, iki asırdan bu yana adada kök salmış bir ailenin mensubudur ve adayla o kadar iç içedir, öylesine özdeş hisseder ki kendini, kolay kolay bunun dışına çıkarak, adaya bir resmin konusu olarak bakamaz. Yani bu kadar iç içe hissettiği, adeta bir parçası olduğu adadan uzaklaşarak, onu resmi yapılabilecek bir çeşit seyirlik nesne gibi görmeyi başaramaz. Bir Bozcaada resminin kaçınılmaz öğeleri olan ve hepsi de yerel, folklorik kıymet taşıyan unsurlar onun resminde görülmez. Adadan çalıştığı tek manzara, belki 'seyirlik' olarak nitelendirilebilecek tek manzara çalışması "Körfezde Sabah", tam da bu tavra uygun olacak şekilde soyut bir nitelik taşır. Kayaalp, adayı seyirlik veya resmini yapacağı ölçüde seyirlik bir nesne olarak görmez; göremez.

⁸ Rumca 'eşek'.

3. FETHİ KAYAALP'İN SANATÇILIĞININ BOZCAADA VE BOZCAADALILIK ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Bahsedildiği gibi Kayaalp, Bozcaada'yla temasını 1943'te kopartmıştır. Böylece resimlerinde, adayla veya adanın temsil ettiği deniz merkezli yaşantıyla ilintili tüm öğeler de, yaklaşık yirmi yıla yayılan bir süre boyunca, resimlerinden silinmiştir. Ancak ressam, 1960'ların başlarında adaya dönmüştür ve Bozcaada'ya bu tekrar dönüş, sadece Kayaalp'in resimlerindeki konuları ve icra tarzını etkilemekle kalmamıştır da; aynı zamanda, Bozcaada'nın Ege Denizi'ndeki ufak, pek az bilinen bir adacıktan, gözde bir turizm merkezine dönüşmesinin de, dolaylı veya doğrudan yolunu açmıştır. Bu bağlamda, Kayaalp'in adanın gelişmesine yaptığı en önemli katkı, Akademi hocalarını adaya götürmesidir; hepsi de adada ev inşa edip, en azından yazlarını adada geçiren ve çoğunluğu mimarlarla ressamlardan oluşan bu kişiler, Bozcaada'nın Ege kıyılarının 1980'lerle birlikte yaşadığı yoğun turistik faaliyetin olumsuz etkilerini geciktirmiş veya daha az hissedilmesini sağlamanın yanında, adanın kültürel belleğinin muhafaza edilmesinde de etkili olmuşlardır.

Kayaalp'in 1960'ların başlarında adaya yeniden gitmeye başlaması, sonrasında devamlı bir nitelik kazanmış ve sanatçı, her sene ailesiyle Bozcaada'yı ziyaret etmeye başlamıştır (Görüntü 12). Bu dönemde, önce İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi'nde restoratör olarak çalışmaya başlayan, bir süre sonra da Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yüksek Resim Bölümü'ne bağlı Gravür Atölyesi'nde yardımcı öğretim üyesi olarak çalışmaya başlayan Kayaalp, başta Akademi'deki öğrencilik yıllarındaki en yakın dostu olan Neşet Günel olmak üzere, yeni bir çevre bulur. İçinde Gündüz Gökçe, Sadun Ersin, Altan Gürman, Özdemir Altan gibi isimlerin bulunduğu bu çevre kısa sürede onun en yakın dostlarını oluşturan insanlardan meydana gelmektedir. 1960'ların ortalarında hepsi de birbiriyle kaynaşmış, yakın dostlardan oluşan bu topluluğun aklında deniz kenarında, ufak bir Ege kasabasına gitmek, orayı keşfetmek ve zaman geçirmek gibi tasavvurlar vardır. Buna benzer teşebbüsler, Batı dünyasında da benzerleri görülen, kentli bir sanatçı topluluğun uzak, el değmemiş bir diyarda 'entelektüel kolonisi' kurma çabasına da benzeyen bir kaçış tecrübesi, bir 'kayıp cennet' arayışıdır.⁹ Azra Erhat'ın, kendi yaşadığı dönemin 'aydın' kurgusunu göstermesi bakımından oldukça mantıklı şu sözlerini, bu çerçevede değerlendirmek anlamlıdır:

"Bir bölgeyi kendi yerlileri dışarıya doğru değerlendiremez; dışarıdan gelip o bölgenin güzelliğini, elverişliğini yeni gören ve görünce de dile getirmek, anlatmak, yaymak hevesine kapılan şairler, yazarlar, aydınlar değerlendirebilir. Bizde bu çeşit aydın, parmakla gösterilebilecek kadar azdır. Aydın, dört duvar arasında İstanbul'da yaşar, mahallesini, bilemediniz adasını – o da Marmara adalarından biriye – anlatır (Erhat, 2011; 17-18).¹⁰

Akademililerin adaya seyahatinin arka planında da buna benzer bir niyet olup olmadığı sorgulanabilir kuşkusuz. Onlar hem yukarıda vurgulandığı gibi bir 'sanatçılar kolonisi' kurmak arzusundadırlar; hem de yaz mevsimini geçirebilecekleri sessiz ve sakin bir beldenin arayışı içindedirler. Akademililerin, bu itkinin bir bileşkesi olarak ortaya çıkan Bozcaada seyahatleri, Erhat'ın altını çizdiği gibi, taşranın bu az bilinen beldesinin tanıtılmasına makul ölçülerde katkıda bulunmuş ve adaya yönelik insani bir nitelik taşıyan, bir çeşit 'kültür turizmi'nin başlamasına katkıda bulunmuşlardır. Dahası, ilerleyen yıllarda adanın SİT alanı inşa edilerek korumaya alınmasında, başta Fethi Kayaalp olmak üzere, Akademililerin önemli katkıları olmuştur.

Kayaalp, Akademililerle birlikte adaya gelişlerini şu şekilde anlatmaktadır:

1967 senesiydi. İşin elebaşları muhtemelen Sadun (Ersin) ve Gündüz Gökçe. Ayrıca Neşet (Günel), Altan Gürman, Özdemir Altan, Bora İsmail. Beni de kattılar aralarına. Ayvalık'tan arazi almak, ev yapmak konuşuluyordu. Sonra Neşet bana 'sen adalısın, Ayvalık'ta ne işimiz var? Bizi adaya götür. Oradan yer bakalım' dedi. Pekâlâ, bindik arabalara; yola çıktık. Geyikli'den¹¹ takaya binip adaya geçtik. Denizde kıyamet var; su bir taraftan giriyor, diğerinden çıkıyor. Soğuktan donarak adaya vardık. Koreli'nin meyhanesine girdik. O gün 20 Eylül, adanın kurtuluş günü; Çanakkale'den bando gelmiş. Adalılar hem içiyorlar, hem oynuyorlar. Neşet bir tencere istedi, içine şarap doldurduk. Verdik ocağa, kaynasın diye. Sıcak şarabın yanında balık ve meze geldi. Şarabı içince hem ısındık, hem keyiflendik. Balık ve meze bitince de kavun söyledik. Adalılar kalabalığı görünce büsbütün coştular, Neşet'i aralarına aldılar. Biz de kalktık. (...) Adada Türkler de, Rumlar da sirtto çeker. Neşet'i bir o tarafa çekiyorlar, bir bu tarafa

⁹ Bu durumun en güncel örneklerinden birisi, özellikle 1960'lardan itibaren Batılı aydınların uğrak yeri haline gelişi oldukça iyi belgelenmiş olan ve Leonard Cohen'in de uzun sayılabilecek bir süre yaşadığı Hydra adasıdır.

¹⁰ Öte yandan, Erhat'ın Bozcaada'ya ayak bastığında adadan ve adalılardan hiç hoşlanmadığı da bir sır değildir. Mavi Yolculuk kitabının Bozcaada'ya ayrılan kısmı, kentli aydının taşralılara ve taşralılığa karşı duyduğu öfkeyi yankılayan ve tanımlamak için 'seçkinci'den başka sıfatın pek kolay bulunamadığı satırlarla doludur – oysa yukarıdaki alıntidan anlaşılacağı gibi, Erhat'ın kendisi, besbelli halktan kopuk olarak gördüğü aydınların tavrından rahatsız olmaktadır; kendisini de onlardan biri olarak görmediği düşünülebilir. Bu tavrda dile gelen çelişki, esasında her toplumda benzerine rastlanan bir 'avam-havas' veya 'aydın-halk' zıtlığının, çatışmasının, kopukluğunun ifadesi olabilir – bu çelişkinin Erhat'ın cümlelerinde dile gelmesi, iki zümre arasındaki kopukluğun Türkiye'de Batı'dakinden daha derin bir biçimde yaşandığını düşündürmektedir.

¹¹ Odunluk'tan.

çekiıyorlar. Çok hoş bir geceydi. Ertesi gün yer bakmaya gittik. (...) Sulubahçe'de Barba'nın¹² arazileri vardı; ben onu eskiden tanırdım. Barba'dan yer aldık. O arazilere ev diktik; projeyi Gündüz ve Sadun yaptı. Neşet ve ben inşaat kısmını üstlendik. Sonra biz Neşet'le o evleri sattık, adanın merkezine uzak diye. İkimiz Poyraz Limanı'ndan yer aldık, oraya ev yaptık. Daha sonra Ferruh Başağa, Sadi Diren, Beyhan ve Sümer Saldıray ile başka Akademililer de geldi adaya ama ilk seferi bu anlattığım şartlar altında yaptık (Kayaalp, 2015; 18)

Kayaalp'in anlattıkları, adanın bugünkünün aksine, kitlesel turizmden tamamen uzak ve kopuk olduğu bir dönem olan 1960'lı yılları betimlemektedir. 1960'lı yıllarda Bozcaada, İmroz'la beraber taşranın da en ucu sayılabilecek olan bir mahrumiyet bölgesidir; erişimi zordur, temel altyapı olanaklarının kimilerinden yoksundur ve tarımsal faaliyetin kısıtlı olduğu, büyük ölçüde bağcılık, şarapçılık, zeytincilik, balıkçılık, süngercilik gibi o dönem için düşük gelir getiren alanlardan ibaret bir üretimi vardır. Üstelik Cumhuriyet'in başlangıcından itibaren, dışa yönelik göçlerle nüfusu azalan Bozcaada, artık Alexis Alexandris'in bahsettiği, verimli topraklarından elde edilen üzümlerin ticaretiyle zenginleşen (Alexandris, 1980; 6-7) 19. yüzyılın müreffeh Bozcaadası da değildir. Tam da bu sebeplerden ötürü, İstanbullu öğretim üyelerinin aradığı bakir, bozulmamış doğa parçasını meydana getirmektedir. Bu dönemde, adada turistik faaliyetler çok kısıtlıdır ve "1970'li yıllarda İstanbul'dan gelen misafir ziyaretçiler, ada sakinlerinin evlerinde misafir olarak ağırlanmış ve bu misafirlerin daha sonra adayı kendi arkadaşlarına tavsiye etmeleri üzerine hareketin kıvılcımını yakmışlardır" (Barlık, 2021; 52). Gerçek anlamda kitlesel turizm ise adada 1990'larda başlamış, "adalı olmayan ama adayı seven bir insanlar topluluğu" oluşmuştur (Durmuş, 2006; 93). Bu bağlamda, Akademililerin adaya gelişinin, adanın kimliğini bir ölçüde korumasını sağladığı rahatlıkla iddia edilebilir. Mimar ve ressamlardan oluşan Akademi hocaları, henüz gözde olmadığı bir dönemde adaya gelmiş ve adanın dokusuyla tamamen uyumlu olan taş evler inşa etmişlerdir; bu evler, adanın kırsal yerleşim birimi olan bağ evlerinin tipolojisine uygundur. Bağ evleri "görünümlerine göre ikiye ayrılır. Çatısız tek katlı olanlarına 'dam', çatılı ve iki katlı olanlarına 'kule' denir. Genelde taştan yapılan bu evler zamanında ada halkının bağda çalışırken konakladığı basit ve küçük yapılarıdır" (Saygı, 2015 ;48). Akademililerin inşa ettikleri evler de bağ evlerinin bu ikili tipolojisini genellikle takip etmiştir. Onların elinden çıkan evlerin ilk bilinen örnekleri, Gündüz Gökçe'nin tasarladığı ve Sulubahçe'de inşa edilen Yedievler'dir; ancak daha sonra, Fethi Kayaalp ve Neşet Günal'ın tasarlayıp inşa ettirdikleri Poyrazlıman'daki Taşevler de aynı mimarlık dilini devam ettirir. Bu bağlamda, Akademililerin adanın eski mimarlık mirasını, yerel çevreyle uyum içinde devam ettirmek gibi önemli bir vazifeyi de üstlenmiş olduklarının altı çizilmelidir. Akademililer, kendisi de adalı olan Fethi Kayaalp'in de etkisiyle, kısa sürede ada halkıyla kaynamış ve 'adalı' sayılmışlardır; bu bağlamda, onları adayla çok daha kısa süreli, odağında tüketimin bulunduğu turistlerden saymak doğru olmaz. Dolayısıyla, eğer turizm adaya hiç de kitlesel olmayan bir biçimde, yumuşak sayılabilecek bir giriş yapmışsa eğer, bu durumda Akademililerin katkısının önemli olduğunu kabullenmek gerekir.

Yukarıda bahsedildiği gibi, Akademililerin adanın kendine has kültürel dokusunun muhafaza edilmesinde önemli katkıları vardır. Bunu örnekleyen bir olaya da bu metinde değinmek gerekir. Hızla gelişen turistik potansiyelinin farkına çabuk varılan Bozcaada, kısa sürede tatilcilerin barınması amacı taşıyan konutlar ve yazlık siteler inşa etmek isteyenlerin iştahını kabartan bir bölge olarak dikkat çekmeye başlamıştır. Bu kişilerin başında, Bozcaada'nın 1980'lerin ikinci yarısında belediye başkanlığını yapan bir kişi de gelmektedir. Adanın görece az bilinen bölgelerinden olan Ayana'da yüz elli veya iki yüz konuttan oluşan bir site inşa ettirmek isteyen bu kişinin tasarıları, Anıtlar Kurulu'ndan sürekli olarak geri dönen bir reddedilmiş proje örneği olarak kalmıştır. Anıtlar Kurulu'nun bu dönemde İstanbul'da, Akademi'nin bahçesinde ikamet edişi ve Akademi öğretim üyelerinin, özellikle de mimarların Anıtlar Kurulu'yla olan yakın ilişkileri, bu ve buna benzer projelerin kurul tarafından reddedilmesi sonucunu doğurmuştur. Bu sayede, Bozcaada'nın kentsel dokusunun tahribinin kapısını açmak anlamına gelecek olan vahim bir tasarımın önüne geçilebilmiştir. Ancak tasavvurunu hayata geçirmesi sürekli engellenen belediye başkanı, bu engellenmenin müsebbibi olarak gördüğü Fethi Kayaalp'e ve Akademilere olan hincını, bir akşamüzeri sanatçıyı Belediye'ye çağırıp, buradaki makamında Kayaalp'e fiziksel bir saldırıda bulunarak almaya çalışır. Bu olay, adada kısa sürede duyulur ve hemen ertesi gün, adalılarla Akademililerin oluşturduğu kalabalık bir topluluk, belediye başkanını protesto eder. Kayaalp'e yönelik saldırının öfkeliendirdiği adalıların baskısı artınca, belediye başkanı Ayana'ya toplu yazlık konut inşa etme projesini geri çeker; böylelikle adaya ciddi zararlar verecek bir tasarı da engellenmiş olur (Yazarın Fethi Kayaalp ile 21.03.2020 tarihinde yaptığı mülakat). Bu durumda, Kayaalp'in başını çektiği Akademililerin ve adalıların, birlikte hareket ederek sözü edilen projeye istikrarlı bir biçimde karşı çıkmış olmasının da etkisi vardır. Dolayısıyla, 1960'ların sonlarında

¹² 'Barba' özel bir isim değil, Yunanistan'da, Küçük Asya'da ve adalarda, yaşlı erkeklere hitap edilirken kullanılan Rumca bir sıfattır. Türkçe karşılığı 'amca' veya daha kırsal bölgelerde kullanılan 'emmi' olabilir. Bununla birlikte, geleneksel olarak İstanbul'un ve adaların Rum meyhanecilerine de genellikle görmüş geçirmiş, işinin ehli ve ustası anlamında 'barba' denilmektedir. Kayaalp'in, çocukluğundan gelen bir hatıranın ışığında 'barba' diye andığı kişinin gerçek adı Panayi Sandalcı'ydı ve Kayaalp ailesinin eski dostlarındandı. Sandalcı'nın kendisi aramızda değildir, ancak ailesi bugün Avustralya'da ve Yunanistan'da yaşamaktadır.

Akademililerin Bozcaada'ya yerleşmesi; bu kadim yerleşimin, kendine has dokusunun korunmasına bir ölçüde katkı sağladığı gibi, adaya yönelik ve insani ölçüleri olan bir çeşit 'kültür turizmi'nin de başlamasını sağlamıştır. Bunun haricinde, onların yukarıda anlatılan olayda da örneklenebileceği gibi, 1980'lerde Türkiye'yi idare eden ANAP iktidarının, liberalizm görünümlü rantiyelik politikasının Bozcaada'ya yönelik bazı tasavvurlarının da önüne, en azından kısmen geçebilmiştir. Bugün Bozcaada, halen kendine has kültürel ve kentsel dokusunu muhafaza eden bir beldeyse eğer, bu durumda Fethi Kayaalp'in ve onunla birlikte adaya gelen Akademililerin büyük bir katkısı vardır ve bu katkının hatırlanması, hatırlatılması gerekmektedir. Bugün, 2013'ten beri her sene düzenlenen Bozcaada Uluslararası Ekolojik Filmler Festivali'nin (BIFED), yarışma kısmındaki birincilik ödülünün Fethi Kayaalp Büyük Ödülü adını taşımasının da bu çerçevede anlamı olduğu açıktır.



Görüntü 12: 1960'lardan bir kare: Kazım (Şener) Kaptan ile Fethi Kayaalp, Odunluk İskelesi'nden Bozcaada'ya geçiyorlar
Fethi Kayaalp Arşivi.

SONUÇ

Fethi Kayaalp, Türk resim ve gravür sanatında kendine özgü yeri olan sanatçılardandır. Ona bu özgünlüğü veren unsurların başında da kişisel hikâyesinin etkisi vardır. Bu hikâyenin en erken yılları, sanatçının memleketi olan Bozcaada'nın hatırasıyla şekillenmiştir; birkaç nesildir adalı olan ve savaşın yol açtığı koşullar yüzünden adada değil, adanın karşı kıyısındaki bir Anadolu kasabasında dünyaya gelen Kayaalp için adanın anısı, gündelik hayatının pek çok unsurunu etkilemenin yanında, doğrudan veya dolaylı olarak sanatına da yansımıştır. Bu noktada, Kayaalp'in adalı oluşunun, sanatçılığıyla olan ilgisini tespit etmek önemlidir. Kayaalp, Bozcaadalıdır; ancak bir Bozcaada ressamı değildir. Resimlerinde, ada yaşantısını anıştıran unsurları doğrudan veya dolaylı bir biçimde kullanmakla birlikte, etnografik özellikler taşıyan ada resimleri yapan bir ressam olmamıştır. Resme ilk heves ettiğinde, Rum evlerinin duvarlarına yaptığı resimlerin deniz, gemi ve deniz kızı resimleri olması anlaşılır bir durumdur; o sırada daha çocuk olan Kayaalp, etrafındaki fiziksel dünyanın en belirgin unsurlarını tasvir etmiştir. Belki de tüm hayatı boyunca, adaya dair imgeleri en yoğun biçimde kullandığı dönemin bu olduğunu söylemek mümkün olmakla birlikte, bu dönemden geriye herhangi bir resim kalmadığını da hatırlamalıdır. İDGSA'daki öğrenciliğinin ilk yıllarında, özellikle balıkçılar gibi, adadaki yaşantıya dair unsurları resmetmiştir. Ancak bu resimlerin, henüz öğrencilik çağındaki bir ressamın temel çalışmalarından olan figür etüdü için de uygun bir nitelik taşıdığını akıldan çıkarmamak gerekir. Benzer biçimde, yine öğrenciliğinde, adada geçirdiği yaz tatillerinde resim yaparken, model olarak adalı çevresinden kişileri seçmiştir ve resmettiği kişilerin adalı oluşundan mütevellit, bu resimler de dolaylı olarak adayla bağlantılı eserlerdir. Babasının vefat ettiği ve Kayaalp'in adayla ani ve kesin bir duygusal kopuş yaşadığı 1943'ten sonra, Kayaalp'in resimlerinde Bozcaada'ya yönelik açık ve kapalı

atıfların ortadan kalktığı görülür. Hem duygusal kopmanın, hem de Anadolu’da öğretmenlik yaptığı 1950’li yıllarda gravür yapmaya fazla olanak ve zaman bulamamış olmasının etkisinin, 1960’lara dek sürdüğünü söylemek mümkündür. Bu dönemde, Kayaalp’in resimlerinde ortaya çıkmaya başlayan deniz ve deniz yaşantısıyla ilgili imgelerin, adaya yönelik bir özlemi açığa vurduğu düşünülebilir. 1960’ların ortalarında kurgulamaya başladığı “Kalkan Balıkları” serisi, ada özleminin aslında biraz biçim değiştirmiş bir şekli olarak karşımıza çıkar – adada bulunmayan kalkan balıklarını tasvir edişi, hem balığın dokusuna duyduğu hayranlıkla ilgilidir, hem de bir adalı olarak, denizle ilgili olan konulara duyduğu yakınlıkla ilgilidir. Adalı olmasına karşın, doğrudan doğruya adadan çalıştığı tek manzaranın oldukça deneysel bir soyut çalışma olan “Körfezde Sabah” oluşu veya “Dinamit Balıkçısı” isimli çalışmasında, biçimsel kaygıların konunun önüne geçerek resimsel anlatının arka planındaki coğrafyayı ve onun zamanını yok etmesi gibi unsurlar, Kayaalp’in adayla olan ilişkisinin aslında çok daha derinlerde yaşanan, duygusal ve muhtemelen epey mahrem bir nitelik taşıdığını göstermektedir. O kadar ki, Kemal Zeren’in “Bozcaada’dan Manzara” adlı çalışmasındakine benzeyen ve adayı seyirlik bir nesne olarak ele alan bir resim yapmamasının sebebini de burada aramak doğru olacaktır. Sanki Bozcaada, sanatçının sürekli kafasında ve kalbinde taşıdığı bir hayal gibidir; onu ayrıca imgeye çevirmeye gerek ve belki de olanak yoktur. Bu sebeple, Kayaalp’in adadan doğrudan doğruya çalıştığı gündelik yaşantı veya manzara resimleri olmamıştır. “Balıkçılar” ve “Kalkan Balıkları” gibi serilerde de, adanın deniz odaklı gündelik yaşantısına dair unsurlar, İstanbul’a ait olanlarla karışık olarak yer almaktadır – bazen bunlar birbirlerinin yerine geçerler ve hangisinin diğerinin ikâmesi olduğunu anlamak zorlaşır. Sanatçının Bozcaada’yla olan duygusal bağı hakkındaki ketumluğu, bu konuda onun ağzından çıkmış kesin bir bilgiye erişmeyi daha da zorlaştırmaktadır. Yine de, sanatçının adayla olan bağının gücü düşünüldüğünde, Kayaalp’in sanatında Bozcaada’nın etkisinin, görülenden daha fazla olduğunu tahmin etmek olasıdır.

Bu durum, Kayaalp’in ve Akademili arkadaşlarının 1960’ların sonlarında Bozcaada’ya gidişleriyle birlikte, farklı bir anlam kazanır. Artık Bozcaada, sadece Kayaalp’in yurdu değildir; aynı zamanda sanatçı ve mimar olan İDGSA öğretim üyelerinin ayak bastığı bakir, keşfedilmeye hazır bir beldedir. Bu ayak basış ve keşif, kelimenin genellikle sömürgecilikle bağlantılı gasp anlamlarını akla getirdiği yaygın anlamından uzak bir nitelik taşır; aksine, Akademililer, adayla kaynaşmışlardır; adalıların yaşantısına dair usulleri benimsemiş, kendileri de adalı olmuşlardır. Adada inşa ettikleri evler, adanın geleneksel bağ evi mimarisinin özelliklerini devam ettirir; bu evlerde sürdürülen yaşantı da, adalıların asırlardır devam ettirdiği gibi, toprakla ve denizle iç içe bir yaşantıdır. Akademililer, bu açıdan bakılırsa adanın kültürel mirasının özellikle mimarlıkla ilgili olan unsurlarının bilinçli bir biçimde korunmasını ve kollarını sağlamışlardır; Bozcaada’nın, Türkiye’nin tüm Ege kıyılarındaki silinmez izleri rahatlıkla okunabilen beton binalardan en az etkilenmiş beldelerden biri olmasının bununla yakından ilgisi vardır. Akademililerin Anıtlar Kurulu’yla olan yakın ilişkileri, özellikle 1980’li yıllarda adanın giderek artan turistik potansiyelinin farkına varılmasıyla birlikte, bu potansiyeli değerlendirmek isteyenlerin projelerini engellemek yolunda olumlu bir etkiye bulunmuş ve adanın SİT alanı ilan edilmesi gibi önemli gelişmelerin yolunu açmıştır. Bu bağlamda, Akademililerin Bozcaada’ya yerleşmesini adanın insani ölçülerdeki bir kültür turizmi olgusuyla tanışmasına benzeterek açıklamak olanaklıdır. Kayaalp’in sanatında Bozcaada’nın kimi zaman doğrudan, ancak çoğunlukla dolaylı bir etkisi vardır. Bu etkinin bir de çapraz simetrisinden bahsetmek gerekir; Kayaalp’in sanatının ve sanatçılığının, İDGSA’nın öğretim üyelerinden biri oluşunun da, adanın kaderini etkileyen önemli bir tarafı vardır. Her koşulda adanın evladı, adadan aldığı adaya geri vermiştir.

Kaynakça

Alexandris, A. (1980), Imbros and Tenedos: A Study in Turkish Attitudes Toward Two Ethnic Greek Island Communities since 1921. *Journal of the Hellenic Diaspora*, VIII, 1, 5-32.

Barlık, Ö. (2021), Geçmişten Günümüze Bozcaada Turizmi ve Bozcaada’da Potansiyel Turizm Olanakları Üzerine Bir Değerlendirme. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Çanakkale.

Berk, N., GEZER, H. (1973), 50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Durmuş, H. (2006), Bozcaada’nın Sosyo-Ekonomik Yapısı ve Kültürü, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.

Erhat, A. (2011), Mavi Yolculuk, İstanbul: Can Yayınları.

Germaner, S. (2012), 1930-1950 ve 1950-1970’lerde Türkiye’nin Modernleşmesi: Semra Germaner, <https://www.youtube.com/watch?v=q335Xd9HcVU> (Erişim Tarihi: 14.06.2021).

- Germeç, U. (2019), Çağdaş Türk Gravür Sanatının Çanakkale’li Öncüsü: Fethi Kayaalp. *İdil*, 8 (55), 289-296. <http://doi.org/10.7816/idil-08-55-01>.
- Kayaalp, A. (2015), Temkin Bu İşin Anahtarıdır; Dürüstlük ise Olmazsa Olmazı, *Istanbul Art News Piyasa*, 25, 16-18.
- Kayaalp, A. (2021a), Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp – Bozcaadalı Bir Sanatçı: Fethi Kayaalp (Erişim Tarihi: 14.06.2021), <https://youtu.be/CcrjuZwnJ6I>.
- Kayaalp, A. (2021b), Asırlık Adalı: Fethi Kayaalp, Sürgünün ve Göçün Gölgesinde. *Bozcaada Mendirek Dergisi*, 42, 14-15.
- Kırık, S. (2019), M.S.G.S.Ü. Resim Bölümü Gravür Atölyesinin Türk Sanatına Etkisi, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Özsezgin, K. (1999), *Plastik Sanatçılar Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saygı, A. S. (2015), *Bozcaada’da Geleneksel Konut Mimarisi: Tipoloji Çalışması*, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Sönmez, N. (2004), Çoksesli Bir Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar: 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması’nın Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri. EVREN. N. (ed.), *Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması içinde (41-54)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Südüor. T. (1999), Cumhuriyet Döneminde Özgün Baskı. ÖDEKAN. A. (ed.), *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri içinde (90-95)*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Yasa Yaman, Z. (1998), 1950’lerde Türkiye’nin Sanatsal Ortamı. *Toplum ve Bilim*, 79, 94-136.

CONSTANTİN BRÂNCUŞI'DE DOĞA İNSAN ETKİLEŞİMİ VE EVRENİN DÖRT TEMEL MADDESİ (ANÂSIR-I ERBAA)

NATURE-HUMAN INTERACTION IN CONSTANTIN BRÂNCUŞI AND THE FOUR PRIMORDIAL ELEMENTS OF THE UNIVERSE

Doç. Dalila ÖZBAY, Resim Bölümü, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi,
dalilaart@hotmail.com, ORCID Numarası: 0000-0002-2174-7395

Öz

“Constantin Brâncuşi’de Doğa İnsan Etkileşimi ve Evrenin Dört Temel Maddesi (anâsır-ı erbaa)” adlı bu çalışmada, doğa ve insan etkileşiminin insanlık tarihinden ve sanat tarihinden örneklerini verdikten sonra, doğada çocukluğunu yaşamış Romanyalı heykeltıraş Constantin Brâncuşi’nin evrenin temel birleşenleri olan bu dört maddesini, eski adıyla anâsır-ı erbaa’yı (dört unsur), eserlerine nasıl yansıttığını ve temel unsur olarak kullandığını yaptığı çalışmaları üzerinden analizler yaparak vermeye çalıştım. Makalemin amacı, XX yüzyılın ilk yarısında eser veren Romanyalı heykeltıraş Constantin Brâncuşi’nin yetiştiği toplumun kültürünü, inançlarını, değerlerini, doğa ile bütünleştirerek eserlerinde işleme tarzını vurgulamaktır. Evrensel değer taşıyan bu eserler, bir grup heykelden ibaret sanat eserleri olmasının yanında yazımızda sanatçının sanata bakışı, yetiştiği toplumunun yaşam ve düşünce biçimi, kültürü, kimliği de ortaya konulmuştur. Bu yazıda, Constantin Brâncuşi’nin hayatı boyunca gerçekleştirdiği bütün sanatsal çalışmaları değil, sadece insan-doğa etkileşimini ifade eden ve evrenin dört temel unsurunu yansıtan belirli eserleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Brâncuşi, Doğa, Dört Temel Birleşen (Anâsır-ı Erbaa), Heykel, Halk Kültürü

Abstract

In this study entitled “Nature-Human Interaction in Constantin Brâncuşi and the Four Primordial Elements of the Universe (Anâsır-ı Erbaa)”, it was aimed to discuss how the Romanian sculptor Constantin Brâncuşi, who spent his childhood in nature, reflected and made use of the four primordial elements of the universe, known as “anâsır-ı erbaa”, in his works after giving examples of nature and human interaction from the history of humanity and art history. This paper aims to emphasize the Romanian sculptor Constantin Brâncuşi, who produced artworks in the first half of the 20th century, integrating the culture, beliefs, values of the society he grew up with nature, and the style of processing in his works. In addition to the fact that these works of universal value are works of art consisting of a group of sculptures, the article also reveals the artist’s view of art, the way of life and thought, culture and identity of the society in which he grew up. For this purpose, in this study, not all the artistic works of Constantin Brâncuşi during his lifetime, but only certain works that express human-nature interaction and reflect the four primordial elements of the universe are examined.

Keywords: Brâncuşi, Nature, Four Primordial Elements, Sculpture, Folk Culture

Genişletilmiş Öz

“Constantin Brâncuși’de Doğa İnsan Etkileşimi ve Evrenin Dört Temel Maddesi (anâsır-ı erbaa)” adlı bu araştırmamızın ilk bölümünde, insanlık tarihinde yer alan ilkel toplumlardan başlayarak ve sanat tarihinden örneklerle doğanın insanın düşünceğini biçimlendirmesi mit ve ritüellerin ortaya çıkışları kısaca verilmiştir. Bu mit ve ritüellerin halk sanatlarında işlenerek bugüne kadar asırlar boyunca nasıl plastik sanatlara aktarıldığı örnekler verilerek özetlenmiştir. İlerleyen bölümlerde ise doğanın insanı tesiri altına alarak her alandaki üretimini etkilerken sanatsal çalışmalarına da yön vermesi açıklanmıştır. Ancak medeniyetin her alanda getirdiği birçok yenilikler ve gelişmeler, sanayileşme, teknolojik alanda ilerlemeler, şehirleşme, insanların tercihinde, düşünce biçimi ve inançlarında değişmelere sebep olunca ve insan doğadan uzaklaştıkaça sanatın gidişatını da olumsuz yönde etkilemiştir. Başka sanatçılarda da olduğu gibi insan doğa etkileşimi fenomenine bağlı olarak sanatsal çalışmalarını sürdüren Romanyalı heykeltıraş Constantin Brâncuși, birikimlerini, kültürünü, duygularını, inançlarını ve düşünce biçimini eserlerine aktarmıştı. Kırsal bölgede doğa ile iç içe çocukluğunu yaşayan sanatçı, Romanya’da Bükreş’te sanat eğitimini aldıktan ve Paris’te August Rodin gibi büyük bir heykeltıraşın yanında hayatının bir dönemini geçirdikten sonra ayrılarak ölünceye kadar Paris’teki atölyesinde yaşamını sürdürmüştür. Paris gibi Batı Avrupa’nın sanat merkezinde, medeniyetin geliştiği yeniliklerle dolu bir ortamda sanatsal çalışmasını sürdürmesine rağmen Brâncuși, doğadan ve halk kültüründen ayrılmamış öğrendiklerini birçok eserine yansıtımtı. Bu makalenin amacı, sanatçının eserlerini doğa insan etkileşimi perspektifinden incelerken sadece evrenin dört temel unsurunu, eski adıyla anâsır-ı erbaa’yı, eserlerine nasıl yansıttığını ortaya koymaktır. Araştırmada, XX. yüzyılın ilk yarısında eser veren Constantin Brâncuși, içinden yetiştiği halk kültürünü, inançlarını, değerlerini, doğa ile bütünleştirerek evrenin bu dört temel maddesini çalışmalarına yansıtması, bu eserler üzerinde analizler yapılarak verilmiştir. “Her zaman bir fikirden, doğadan yola çıktım.” (Garaş, 2016: 65) diye anılarında yazan Constantin Brâncuși, şehirde modern bir hayat içinde bulunmasına rağmen yetiştiği toplumun halk geleneklerini, inançlarını ve yöresel motiflerini unutmayıp bunları oluşturduğu eserlerinde kullanımtı. Sanatçının ömür boyunca sürdürdüğu, tekrarladığı birkaç temanın varyasyonlarının sonucunda ortaya çıkan, bütün sanatsal çalışma hayatını özetleyen bu eserler, onun sanatının bir özü, sentezi gibidir. Bu eser dizilerini inceleyip analiz ederken beslendiği geleneksel halk sanatından hangi unsurları aldığı, bunları nasıl kullandığı, neyi ifade etmeye çalıştığı ve heykel sanatına ne gibi yenilikler getirdiği de çalışmamızda ortaya konulmuştur. Bu suretle evrensel birer değer taşıyan eserler incelenirken, bir grup heykelden ibaret sanat eserleri olmasının yanında yazımızda sanatçının sanata bakışı, yetiştiği toplumunun yaşamı, inanç ve düşünce biçimi, kültürü ve kimliği de ortaya konulmuştur. Sonuç olarak bu yazıda, Constantin Brâncuși’nin Antik Yunan’dan beri insanlığın evrensel bir konusunu kendi halk kültürü ile birleştirerek ve kendine özgü üslupla işleyerek eserlerini nasıl yarattığı ortaya konulmuştur. Araştırmada sadece insan-doğa etkileşimini ifade eden belirli eserler incelenmiştir.

Extended Abstract

The first chapter of this study entitled “Nature-Human Interaction in Constantin Brâncuși and the Four Primordial Elements of the Universe (Anâsır-ı Erbaa)”, introduces the emergence of myths and rituals that shape the nature-human idea through examples from art history, starting from the primitive societies in human history. Later, how these myths and rituals are shaped in folk history throughout centuries and transferred to plastic arts have been summarized with examples. The following chapters highlight how nature directed artistic works while affecting all production by influencing people. However, as various innovations and developments, industrialization, advancements in technology, and urbanization brought about by civilization caused a change in humankind’s decisions, thinking style, and beliefs and the human became distant from nature, this condition affected the artistic process negatively. In connection to the human-nature interaction phenomenon, the Romanian sculptor, Constantin Brâncuși, transferred his experiences, culture, feelings, and thought to his artwork while he was maintaining his artistic works, as it happened to other artists. After a childhood intertwined with nature in the rural, the artist maintained his life in his studio in Paris, after receiving art education in Bucharest and later spending a part of his life with a great sculptor like August Rodin in Paris. Although he maintained his artwork in a West European art center like Paris and in an environment full of innovations and where civilization thrived, Constantin Brâncuși never abandoned nature and folk culture and reflected what he learned in his various artworks. This study aims to show how Brâncuși reflected the four primordial elements in his work, also known as “anasır-ı erbaa” by investigating them from the perspective of the human-nature relationship. The study conveys the analysis of how Constantin Brâncuși reflected these four primordial elements by unifying them with the folk culture he grew up in, beliefs, and values while producing artwork in the first half of the 20th century. Constantin Brâncuși, who wrote in his memoir, “I always began with an idea, from nature” (Garaş, 2016:65), did not forget the traditions, beliefs, and local motifs of

the society he was raised in and used these in his artwork, despite living in a modern life in the city. Having emerged as the result of certain variations the artist maintained and repeated, and summed up his whole artistic life, these artworks are like essence and synthesis of his art. While analyzing these series of works, it was also investigated which elements he took from the folk art he fed on, how he used them, what he tried to define, and what kind of innovations he introduced to the art of sculpture. Therefore, while investigating these works of universal value, besides being works of art consisting of a group of sculptures, the artist's view of art, the way of life and thought, culture and identity of the society in which he grew up were also revealed. In conclusion, this study has revealed how Constantin Brâncuși produced artworks by unifying a universal subject of humanity since Ancient Greece with his own folk culture and practiced this with his authentic style. The study has investigated only certain works defining the human-nature interaction.

1. GİRİŞ

İnsanoğlunun var olduğu günden bu yana dünyanın her yerinde ve her çağda doğa, onun hayatını etkilediği gibi, insanoğlu da doğayı benimseyerek onu özümseyerek ondan yararlanmaya çalışmıştır. İnsan doğa arasındaki karşılıklı etkileşim, insan var olduğu müddetçe hep var olacaktır.

Mircea Eliade'ye göre ilkel çağlarda av ve tarımla uğraşan insan, fark ettiği doğa fenomenlerine açıklama yapmaya ihtiyaç duyarak, bu fenomenlere bir takım anlamlar yüklemeye başlamıştı. Böylece doğanın insanoğlu üzerinde bıraktığı etkilere bağlı olarak toplumsal inançlara dönüşen mit ve efsaneler yaratılmıştı (Eliade, 2000: 189-191). Romanyalı dinler tarihçisi Eliade'nin tanımı ile arkaik toplumlarda mit, anlamlı, örnek oluşturan ve kutsal sayılan gerçek bir öyküyü belirtir (Eliade, 2001: 11). Yazar, devam ederek "Her mit, her ritüel sistem, insanın hayatına anlam vermesi ve kutsaması için homo religiosus (homo religiosus, din insanı, inançlı insan veya inanan insan manasını taşıyan bir terim olup Mircea Eliade bilim dünyasına kazandırmıştır.) tarafından kullanılmış bir yöntemdir." der ve aynı yazar binlerce yıl önce, insanın, yani homo religiosus'un, dikkatle gözlemlendiği bir dünyada yaşadığını tespit etmişti (Eliade, 2000: 191, 195).

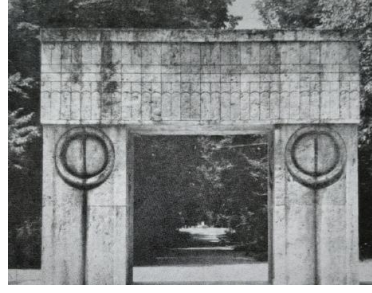


Görüntü 1. Çatışmış İki Geyik, Font-de Gaume Mağarasının duvar resmi, Fransa
Burhan, 1961: 4

Görüntü 2. Anonim, Sf. İlie, Cam altı boya, XVI y.y.
Opreescu, 1968

Görüntü 3. Anonim, bronz, Arad, Romanya
Opreescu, 1968

Eliade'ye göre binlerce yıl avcı-insanın yarattığı ve inandığı mit, ritüel veya dinsel eylem, insan-hayvan ilişkisine yönelik bir davranış biçimiyken tarımla uğraşan insanın miti, dilde, halk masallarına, efsanelere veya şiirlere dönüşmüştü (Eliade, 2000: 197). Muharrem Kaya'ya göre ise bu mitler, bir yandan "tarihin şahitleri" iken, diğer yandan da ilkel toplumların dünya görüşünü, dinini, geleneklerini aksettiren bir ayna metaforu haline gelmişti (Kaya, 2007: 12-13). Eliade'ye göre tarih öncesi çağlardan başlayan ve pagan dönemlerinde de devam eden doğa fenomenlerine bağlı bu inanç türü, geliştirdiği ritüelleri ile birlikte zamanla kuşaktan kuşağa bugüne kadar aktarılan mit, efsane veya halk sanatında yer alan biçimleri, sembolleri, motifleri oluşturmuştu. Zamanla zanaat düşüncesi ile gelişen bu halk sanatının çalışmaları, plastik sanatlara dönüşmüştü. Böylece o çağlardan kalan dünyanın mirası olan bütün bu yapıtlar, halk sanatını beslerken, halk sanatı da bugünün plastik sanatlarının esin kaynağını oluşturmuştu. Mağara resimleri (Görüntü 1), dolmenler (Görüntü 4), menhirler (Görüntü 6), totemler, terracotta heykelcikleri (Görüntü 9, 10, 11), hatta halk ritüel dansları, şarkıları veya ağıtları bile bugünkü modern çağın sanatlarındaki yankılarıdır (Eliade, 2000: 191-195) ve halen sanat çalışmalarında yansıtılmaya ve etkilenilmeye devam etmektedir.

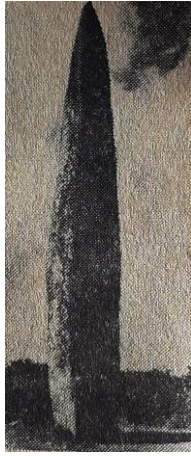


Görüntü 4. Locmariaquer, Morbihan, Fransa

Burhan, 1961: 7

Görüntü 5. Constantin Brâncuși, Öpücük Tapınağı, 1938, Târgu-Jiu, Romanya

Miclea, 2003



Görüntü 6. Kerlons Menhiri, Finistere, İspanya

Burhan, 1961: 6

Görüntü 7. Halk sanatı, köy evinde çatıyı destekleyen ahşap direk, Romanya

Oprescu, 1968

Görüntü 8. Constantin Brancuși, Sonsuz Kolon, 1937-1938, Târgu-Jiu, Romanya

Miclea, 2003



Görüntü 9. Anonim, Sultana, terracotta heykelcik, Gumelnita medeniyeti, Romanya

Oprescu, 1968

Görüntü 10. Anonim, Düşünen Adam, terracotta heykelcik, Hamangia medeniyeti, Neolitik dönem IV-II M. Ö., Köstence Devlet Tarih ve Arkeoloji Müzesi

Oprescu, 1968

Görüntü 11. Anonim, Kadın, terracotta heykelcik, Hamangia medeniyeti, Neolitik dönem IV-II M. Ö., Köstence Devlet Tarih ve Arkeoloji Müzesi

Oprescu, 1968

Doğa, insanın düşüncesini biçimlendirirken, insanın düşünce biçimi de her çeşit üretimi şekillendirdiği gibi sanatsal çalışmalara yön verip gelişimini etkilemişti.

2. İNSAN-DOĞA ETKİLEŞİMİ

İnsan, karmaşık bir varlık olarak, fizyolojik ve psikolojik yönleri ile değişik duygular, düşünceler, heyecanlar, sevinçler yaşayarak veya inançlar besleyerek farklı davranışlarda bulunabilir. İsmail Çeetişli, insanın davranış biçimini özetleyerek: “İnsanın her türlü tavır, davranış ve hareketleri temel dört ana gayeye yönelik olup onun fizyolojik ve psikolojik yapısı itibarıyla dört ana temel üzerine oturmuştur.” der (Çeetişli, 2015: 13). Ona göre bunlar, “menfaati, gerçeklik, iyilik ve güzellik”tir (Çeetişli, 2015: 13). Bu yüzdendir ki insan, yetiştiği, yaşadığı kontekste bağlı olarak, toplum ve doğa ile kurduğu ilişkilerde gerçeği, iyiliği ve güzelliği temel aldığında yapıcı bir harekette bulunurken, bazen menfaatlerine göre çevresinden yararlanmayı amaçlarken yıkıcı bir tavır da sergileyebilir. Örneğin medeni insan, ilkel insanın yaptığı gibi birçok varlığın habitatu olan doğayı dikkatle gözlemlemek ve onun doğal akışına göre birlikte yaşama yerine, kendi hedeflerine ulaşmak için, yıkıcı müdahalelerle doğaya ve yaşayan canlılara zarar verebilmektedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi ilkel toplumlarda doğa, doğayı gözlemleyen insanın düşüncesini biçimlendirirken, onun düşünce biçimine bağlı olarak, davranış ve üretimine de yön vermişti. Böylece sanatsal çalışmalar, insanın bir üretimi olarak, birçok etkenle birlikte, onun doğaya bakış açısına bağlı olarak gelişmişti. Medeniyet tarihine baktığımızda, birçok gelişim, Orta Çağ’da dünyada ve yapılan keşifler ve aydınlanma çağındaki icatlar, daha sonra sanayileşme, teknolojik alanda gelişmeler, modern şehirler sadece insanın doğaya bakış açısını değil, insan doğa ilişkisini de değiştirmişti. Bu etkenlere bağlı olarak sanatsal üretim de değişime uğramış sanatın gelişimini de etkilenmiştir.

3. AVRUPA’DA İNSAN-DOĞA ETKİLEŞİMİNİ DEĞİŞTİREN XX. YÜZYILIN BAŞINDAKİ GÖÇ FENOMENİ

XX. yüzyılın başında, I. Dünya Savaşı’nın insanlar üzerine yarattığı travmatik etkiler, Avrupa haritasının yeniden oluşturulması ile yeni devletlerin kurulması, ekonomik ve toplumsal değişimler yüzünden farklı bir sosyal yapının oluşması, yeni bir düşünce biçimini ve sanatı daha çok arayan bir insan modelinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Şehirleşme, sanayileşme, endüstrileşme ve demir yollarının gelişmesi, hem şehirlerde çalışan insanın ihtiyacını artırmış, hem de köy ve şehir arasındaki ulaşımı hızlandırarak kolaylaştırmıştı. Bu olanaklar sayesinde şehre göç eden köylü, toplumun değerlerini, ihtiyaçlarını, inançlarını ve sosyal boyutunu değiştirmişti. Kırsal bölgede doğa ile içi içe yetişmiş köylü, artık şehirlerde doğadan uzak şehir insanına dönüşmüştü. Şehirdeki bu yeni insan modeli, kimi zaman kırsal kökenli oluşu ile bir yandan yetiştiği toplumun inancını ve kültürel yapısını korurken, diğer yandan yöreselliğini, gelenek ve göreneklerini unutup alışkanlıklarını değiştirmekteydi. Daha önce doğayı yakından tanıyan köylü, şehir insanı olunca doğanın dışında kalarak sadece doğayı dışarıdan seyredebilir hale gelmişti. Şehir insanı artık, köylü insanı gibi doğa ile ilişki kuramayan insandır. Bu durumu açıklayan İ. Jianu, yazdığı değerlendirmesinde şehre yerleşmiş yeni köylü-şehir insanını, şöyle anlatır:

Şehir ortamında, şartlara uyarak, yeni bir değişim içine girerek memleketinde has olan kutsal doğanın boyutu ile, şehir gibi kutsallığı taşımayan doğaya yabancı bir dünyaya girmeye çalışır. (...) Köylü, toprağın nasıl nefes aldığını, bitkilerin nasıl yetiştiğini, ağaçların strüktürünü ve kabuğunu, yıldızların nasıl hareket ettiklerini, işlerin akışını sağlayan mevsimlerin değişimlerini bilir. O, dünyanın armonisi içinde doğanın hangi elemanında yer aldığını bilir. Örneğin o, bir kelebeğin kanatlarında, bir ağacın yaprağının damarlarında, bir bitkinin strüktüründe, taşların ve kayaların formunda ve gezegenlerin gelişiminde ne olduğunu bilir. Köylü, ilahi varlığı yönlendirdiği bu büyük kozmik bütünlüğe her canlının katıldığını bilmektedir. (Jianu, 1996: 9-10)

Böylece yeni şehirli insan modeli, kırsal kökenli işçi, entelektüel veya sanatçı olsa da, doğanın dışında kaldığı için artık doğanın bütünlüğüne uyum sağlayan biri değil, menfaatinin gereği ihtiyacına göre yeni kurulmuş dünyaya doğayı dahil eden ve yönlendirmeye çalışan insandır. XX. yüzyılın başında Avrupa’da gelişen göç fenomeni, sadece toplumsal bir değişim değil, insan-doğa etkileşimindeki rollerinin değişmesine de neden olan önemli bir faktördür. Artık insan, hayatını ve inançlarını sınırsızca değiştiren bilimsel yenilik ve teknolojik gelişmeleri içeren bir ortamda, doğanın üzerindeki gücünün arttığını zannederek hayatına devam etmektedir.

4. DOĞADAN ETKİLENEN BİR SANATÇI OLARAK CONSTANTİN BRÂNCUŞİ (1876-1957)

Constantin Brâncuşi, daha önceki bölümde açıkladığımız bu toplumsal fenomene rağmen yetiştiği halk kültüründen ve doğadan öğrendiklerini, sanatına yansıtmaya çalışan Romanyalı bir heykeltıraştır. 1876 doğumlu olan sanatçı, XX. yüzyılın başında doğduğu Hobita köyünden Paris’e göç etmişti. Ancak sanatçı, XIX. yüzyılın son çeyreğinde dünyaya geldiğinde Romanya’da kırsal bölgelerde gelenek, görenek ve halk ritüelleri, halen sürmekteydi. Köy ortamında yetişen sanatçı, çocukluk döneminin yaz aylarını Karpat Dağları’nda çobanlık yaparak geçirmişti. Burada doğa ile iç içe olup hiç şehir görmemiş çobanlar ve rahiplerin anlattıkları halk masalları ve efsanelerini dinleyerek olgunlaşmıştı.

Merak ederek ahşap oymacılık sanatını onlardan, ailesinden ve köy ustalarından öğrenmişti. Romanyalı Dan Grigorescu'nun yaptığı araştırmalarına göre, Romanya'da 28 Eylül 1898 tarihinde beş senelik Craiova Sanat ve Meslek Okulu'ndan (Grigorescu, 2001: 166) "Heykel Sanatında Onur Diploması" olarak ve 24 Eylül 1902 tarihinde de Bükreş Güzel Sanatlar Okulu'ndan mezun olmuştur (Grigorescu, 2001: 169). Bu eğitimi aldıktan sonra Paris gibi Batı Avrupa'nın sanat merkezi olan kozmopolit bir şehre göç edip burada atölyesini kurmuş kırsal bölgedeki Romen halk kültürünü sanatına aktararak yarım asır boyunca sanatsal çalışmalarını sürdürmüştür. Çocukluğunda öğrendiği doğa ile iletişim kurma yeteneğini şehir ortamında da koruyan sanatçı, halk efsaneleri, mit ve ritüellerinden esinlenmiştir. Anılarında "Her zaman bir fikirden, doğa'dan yola çıktım." (Zărnescu, 2004: 92) diye yazan sanatçının beslendiği en büyük kaynak, doğa idi.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında, Brâncuşi'nin doğduğu dönemde, halen halk ritüellerini sürdüren, gelenek ve göreneklerine bağlı olan Romen köylüleri için insan-doğa ilişkisi sürmekteydi.

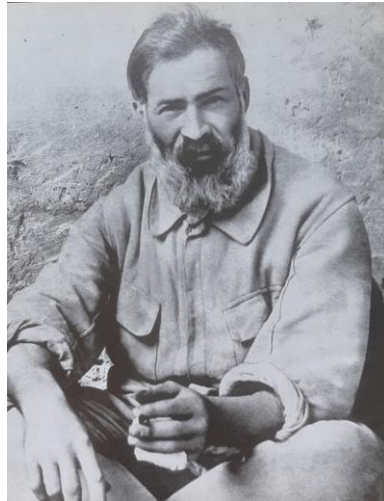
Kardeşlik bir bağ, ümit verici aktif bir bütünlük ve olumluluk idi. İnsanoğlu toprağa ekerek ve biçerek doğaya karşı savaşıyordu, kanunlarını öğrenmeye çalışıyor ve organik gelişimine katkıda bulunuyordu. Romen halk şiiirleri, köylünün toprakla, bitkilerle, ormanla ve yıldızlarla olan şefkatli ilişkisini ifade etmektedir. (Jianu, 1996: 10)

Bu inanca sahip olan köylülerin arasında yetişen ve anılarında "Düşün ki önünde duran meşe ağacı ermiş ve öğüt veren bir dededir; senin kullandığın keskinin söyledikleri, saygılı ve sevecen olmalıdır. Ancak o zaman ona şükranlarını sunabilirsin." (Zărnescu, 2004: 117) diye yazan Constantin Brâncuşi, taşların ve ağaçların ruhu olduğuna inanırdı ve bu inançla oyma işlemini yapardı.

Romen halk masallarında ağaçlar konuşurlar. İnsanlara seçmeleri gereken doğru yolu gösteren ağaç, insan ve Tanrı arasında iletişimi sağladığına da inanılmaktadır. Romen halk ritüellerinde ağaç, doğum, düğün veya cenaze gibi hayatın en önemli anlarında yer almaktadır. Çoğu zaman kendini bir ağaca benzeten sanatçı,

Daha çok küçük iken para kazanabileyim diye beni dünyaya salmışlardı. Bağlarımı kaybetmedim. Köklerimi de söküp sersem gibi bütün dünyada dolaşmadım. Sonradan kazandığım sanat'ım, bana insan olmayı sağladı. (Zărnescu, 2004: 149)

diye anılarında yazarak hem ağaca duyduğu ilgiyi hem de kendi köklerine verdiği önemi ve beslendiği kaynağı vurgulamıştır.



Görsel 12. Constantin Brâncuși
Grigorescu, 2001

Genç yaşta köyünden ayrılan Brâncuşi, 24 Ocak 1907 tarihinde büyük Fransız heykeltıraş Auguste Rodin'in yanında çalışmaya başlamıştı. Lemny'ye göre kısa bir zaman sonra, 27 Nisan'da dünyaca meşhur hale gelmiş söz ile sanatçıyı görkemli bir ağaca benzeterek, "Görkemli ağaçların gölgesinde hiçbir şey yeşermez." demiş ve onun atölyesinden ayrılmıştır. (Lemny, 2016: 154) Bundan sonra sanatçı doğadan ilham alarak eserlerini vermeye başlamıştır.

5. EVRENİN DÖRT TEMEL MADDESİ (ANÂSİR-I ERBAA) VE CONSTANTİN BRÂNCUŞI

Anâsır-ı erbaa (dört unsur) olarak eski kültürümüzde kullanılan bu kavram, dört temel unsuru olan su, toprak, hava ve ateştir (Devellioğlu, 2013: 37). İlk Çağ, Antik Yunan, Orta Çağ, Hristiyan ve İslâm felsefesinde de evrenin doğal varlıklarının temel ilkesi olan bu dört unsur vardır. Unsurlar teorisi adıyla da anılan evrenin dört temel unsuru anlayışı antik Yunan düşüncesinden gelmektedir. Grek düşüncesine göre

Arkhe diye ifade edilen ilk madde Thales'e göre su, Anaximenes'e göre hava, Herakleitos'a göre ateştir, Empodekles ise bunlardan her birini arkhe olarak kabul etmek yerine, toprakla birlikte dördünün kâinatın ana maddesini teşkil ettiğini söylemiştir. Eflatun'un da dört unsur fikrini savunduğu bilinmektedir. Dört unsur teorisini sistemleştirerek tabiat bilimlerinde hakim görüş haline getiren ise Aristo olmuştur... (Karlağa, 1991: s. 149)

İslâm ve Hristiyan felsefesinde de işlenen ve üzerine eserler yazılan bu düşünce felsefede olduğu gibi sanatı ve sanatçıları da derinden etkilemiştir. Sanat tarihine baktığımızda sanatın her dalında resimde, heykelde ve edebiyatta da, bu konu sanat eserlerinde yorumlanmıştır. Örneğin Osmanlı divan edebiyatında bu kavramın bir mazmun (ortak söz) olarak kullanıldığını görmekteyiz. Keza modern Türk şiirinde de görüyoruz.

Bu dört temel elemanı işleyen Brâncuşi'nin eserinde de bu düşünce geniş yer tutar. Evrendeki hayat ve ölüm, zaman kavramı ve döngüler, kozmik boyutu ve metamorfoz, dünyanın dört temel elemanı ile bağlantılı olan kavramlardır. Her toplumun inancındaki yaratılış prensibinde yer alan bu temel elemanlar, insan psikolojisi ve algısı üzerinde büyük etki yaratmıştır. Bu elemanlar birbirlerini etkileyerek, destekleyerek, çakışarak sembolik manalarla veya somut olarak hayatımızın her anında ve her yerinde bulunmaktadır. Dört mevsim, dört yön, dört rüzgâr gibi...

Brâncuşi'nin eserlerini dönemlere göre ayırmak çok zordur. Romanya'da güzel sanatlarda eğitim aldığı dönemde insan tasvirleri yapıyordu. Daha sonra hayvan figür varyasyonlarını, ahşaptan yontulmuş antropomorf heykeller dizisini ve bir anıt projesini tamamlamıştı. Hayvan temalı heykellerinin varyasyonlarını yaptıkça sanatçıda uçma fikri gelişmişti. Gökyüzüne yükselen kuşları veya kolonları, onda bir tutku haline gelerek kendince ideal formu bulana kadar hayatı boyunca tekrarlamıştı.

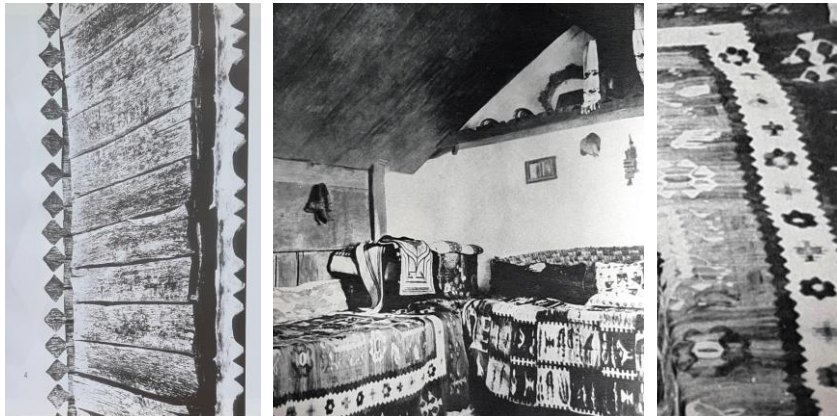
Brâncuşi, çalışmalarında kullandığını bu dört temel elemanın kimi zaman birini veya dördünü bir araya getirmişti. Bu yüzden de eserlerinde bu dört temel unsurun izlerini bulmaktayız.

5. 1. Su

Dört temel unsurun birinci elemanı, su'dur. Suyun, hayatın kaynağı ve vazgeçilmez ögesi olarak dünyamız ve canlıların yaşaması için hayati bir önemi vardır. Su, her toplumun mitolojisinde evrenin kurulmasında yer alan dört ana temel elemandan biridir. Su, hayatın oluştuğu, başladığı yerdir. Hayat pınarının ham maddesinin sembolüdür.

Her dinde ve kültürde yaratışının temelindeki asli unsur olduğuna inanılan su, evrensel bir sembol (arketip) olarak hayat, sonsuzluk, yenilenme, iyileşme, temizlenme, doğurganlık ve kutsallık özellikleriyle özellikle Hint ve Grek felsefesinde imkan durumundaki bütün varlığın, kâinata her şeyin kaynağı ve özü, bütün biçimlerin kendinden çıktığı esas madde, yaratılış, önceleyen ve onu sağlayan şekilsiz unsur, maddenin ilk şekli kabul edilmiştir. (Gürkan, 2009: 440)

Kuran'da bazı ayetlerde 'Allah'ın insanı ve bütün canlıları sudan yarattığı' belirtilir. Anne ile özdeşleştirilen su, arındırıcı özellikler de taşımaktadır. Bütün evrensel bağların arketipi olarak su elemanı, bağları oluşturduğu gibi, ayırıcı ve eritici özelliklere de sahiptir. Tutarsız, değişken ve bulunduğu yere göre şekil alan formu ile su, zamanın akışının da sembolüdür.

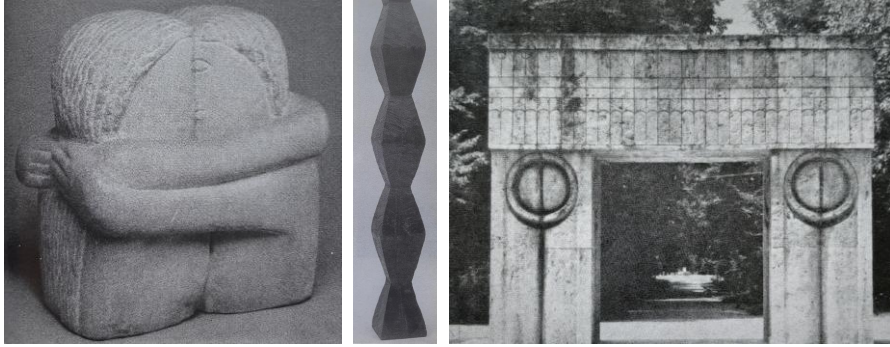


Görüntü 13. Gorj bölgesinden halk motifi, Romanya
Miclea, 2003

Görüntü 14. Oltenia bölgesinden iç mekan, Romanya
Oprescu, 1968

Görüntü 15. Oltenia bölgesinden kilim, Romanya
Oprescu, 1968

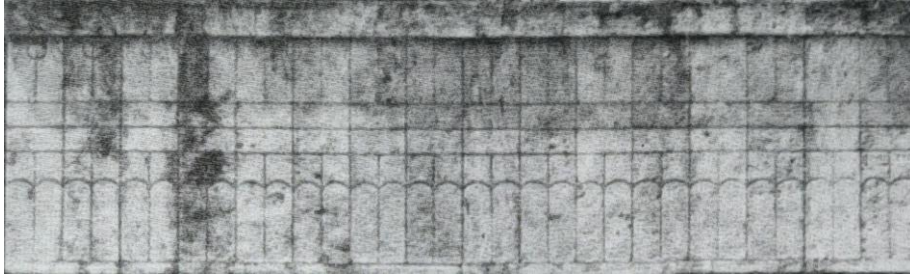
Romen halk sanatında yer alan zikzaklı motif (Görüntü 13, 14, 15), hareket halinde olan su elemanının sembolüdür. Halk mitolojisinde önemli bir yer tutan su, taşıdığı manaları ile sadece bütün varlıklara hayat veren temel eleman değil, hayatı sona erdiren bir maddedir de. Romen halk masallarında insanı yaşatan ve diriltlen/yeniden hayata döndüren yaşayan su (can suyu) ile aynı zamanda ölü (ölmüş) suyun varlığı olarak da bilinmektedir.



Görüntü 16. Öpücük, taş, 1907, Sanat Müzesi, Craiova, Romanya
Grigorescu, 2001

Görüntü 17. Sonsuz Kolon, ahşap, 1928'den önce, Musée National d'Art Moderne, George Pompidou, Paris
Grigorescu, 2001

Görüntü 18. Öpücük Tapınağı, Banpotoc taşı, 257 x 638 x 184 cm, 1938, Târgu-Jiu, Romanya
Miclea, 2003



Görüntü 19. Öpücük Frizi, Öpücük Tapınağı'ndan detay, 1938, Târgu-Jiu, Romanya
Miclea, 2003

Constantin Brâncuși, Romen halk sanatından esinlenerek kullandığı suyun akışını andıran zikzak motifi, hareket halinde olan su elemanının sembolüdür. Sanatçı, Romen halk sanatından esinlendiği bu kilim motifini (Görüntü 15), Öpücük adlı heykelinde kadının saçları olarak (Görüntü 16), Sonsuz Kolon'unun temel formunda (Görüntü 17), Öpücük Tapınağı'nın frizi (Görüntü 18, 19) üzerindeki çiftlerin dizlerini tasvir eden yan yana gelen yarım dairesel formlarda kullanmıştı.

Brâncuși, su konseptini konu itibarı ile Balık, Fok Balığı, Uçan Kaplumbağa ve Leda adlı heykel dizilerinde defalarca kullanmıştı. Leda adlı heykeli, mitolojik bir karakter olarak doğrudan suya, doğa fenomenlerine, evrendeki metamorfoz ve döngülerle bağlantılı iken kuğuya da gönderme yapmaktadır. Su, balık için, nefes aldığı bir yer iken, kaplumbağa, fok balığı ve kuğu, hem suda hem toprakta yaşamaktadırlar.

Karpat Dağları'nda büyüyen Brâncuși, göl veya deniz balığını değil, dağlarda akan sulara, suyun ters yönüne, yani yukarıya doğru hareket eden alabalığı konu almıştı. Mermer veya parlatılmış bronzdan yapılmış Balık adlı heykel dizilerindeki temel form, sanatçının birçok yapıtlarında kullandığı ovoid biçimine yakındır. Sanatçı, bu formu oluştururken, malzemenin işleyiş biçimini doğadan öğrenmişti. "Oymak, su'dan başka bir şey değildir. Su'dur." (Zărnescu, 2004: 118) diye anılarında yazan sanatçı, dağlardan akan su nasıl taşları parlatıp biçimlendiriyorsa kendisi de, bu yontma tekniğini örnek alıp kullanmıştı.

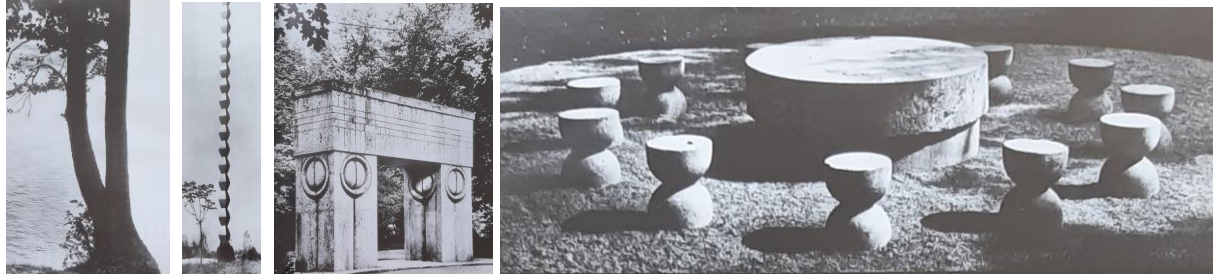
Brâncuși, Balık adlı heykelinin bazı varyasyonlarının kaidelerini parlatılmış metal veya ayna ile kaplamıştı. Böylece zaten balığı hatırlatan heykelin işleniş biçimi, formu, parlak ve kaygan yüzeyi, kaidenin ışığı yansıtan yüzeyi ile birleşince heykelin yansıtması gereken konseptini güçlendirmektedir.

Bazı heykelleri için kaide olarak kullandığı üst üste dizilmiş silindirler ise, dağlarda akan suların kenarında bulunan değirmen taşları formundadır. Böylece Leda, Fok Balığı ve Balık adlı heykeller için kaide olarak kullanılan bu form, su elemanını hatırlatmaktadır.

İvan Evseev'e göre Romen halk mitolojisinde balığın anlamı, kadın ve ay iken, (Evseev, 2001: 147) Hristiyan inancında balık, İsa ile özdeştir. J. Chevalier ve A. Gherbrant'a göre değirmen taşının sürekli dönen hareketinin anlamı ise, zamandır. Bu anlamıyla değirmen taşı, döngülerden oluşan hayatın sembolü ile örtüşmektedir. Romen halk dilinde halen kullanılan "değirmen taşı döner" deyimini, öğütme, yıpratma, değişme değiştirme, zamanda her şeyin değişime uğraması, transformasyon demektir. Öğütücü bir işlevi olmasına rağmen, değirmen taşının daire formu, mükemmelliği, dünyayı ve evrenin merkezini sembolize etmektedir. Değirmen taşının hareketini sağlayan merkezde bulunan mekanizma, sonsuza dek süren ve tek değişmeyen evrensel bir prensiptir. Dairenin merkeze odaklanması, evrenin gelişimini ve mistik bir anlamını da taşıyarak Yaratan'ın simgesidir. Değirmen taşının hareketi, tekrarlanan gece-gündüzü, mevsimlerin döngülerini de anlatmaktadır. (Chevalier ve Gherbrant, 1993: 163-167)

Suyun içinde yüzen bir balığı gördüğünde onun pullarını değil, hızlı hareketini, parlayan gövdesini düşünürsün. Ben, bunu görselleştirmeyi istedim. Eğer onun kanatlarını, pullarını veya gözlerini yapsaydım, hareketini durdurarak sadece gerçeğin statik bir örneğini elde ederdim. Ama ben, kıvılcımı-içindeki ruhu yakalamayı istedim. (Zărnescu, 2004: 116)

diye yazan Brâncuși, heykelini gerçekleştirirken amaçladığı görseli açıklamıştı. Böylece Balık adlı heykelin yassı ovoid formu, parlak ve kaygan yüzeyi balığın dış yapısı ile örtüşürken, yontma yöntemi, akış halindeki suyun taşları yontmasını hatırlatmaktadır. Heykelin kaidesi içerdiği anlamları ile de yapının çağrıştırdığı kavramlar ve yansıttığı konsept, hız, güç, kayganlık, hareket, süreklilik ve sudur. Balık adlı bu heykeli seyreden seyirci, bütün bu anlamlarıyla birlikte onu algılamaktadır. Bu özellikleri ancak, dağlarda akan sularda suyun ters yönüne, yani yukarıya doğru hareket ederek hayat mücadelesi veren hızlı, güçlü, hareketli kaygan alabalık taşımaktadır. Balığın akışındaki ters hareket, başka deyişle yukarıya doğru yöneliş düşüncesi, zamanla sanatçıda uçma fikrine dönüşecektir.



Görüntü 20. Târgu-Jiu Heykel Grubu Anıtı'nda Jiu Nehri, 1937-1938, Târgu-Jiu, Romanya
Miclea, 2003

Görüntü 21. Sonsuz Kolon, 1937-1938, Târgu-Jiu, Romanya
Miclea, 2003

Görüntü 22. Öpücük Tapınağı, Banpotoc taşı, 257 x 638 x 184 cm, 1937, Târgu-Jiu, Romanya
Miclea, 2003

Görüntü 23. Sessizliğin Masası, Banpotoc taşı, 1938, Târgu-Jiu, Romanya
Miclea, 2003

Brâncuși, su elemanını sadece Balık adlı heykel dizisinde değil, 1938 yılında savaş şehitleri için Romanya'da tasarladığı içerisinde Sonsuz Kolon (Görüntü 21), Öpücük Tapınağı (Görüntü 22) ve Sessizliğin Masası'nın (Görüntü 23) bulunduğu Târgu-Jiu Heykel Grubu Anıtı'yla da buluşturmuştu. Burada Jiu Nehri'ni de projeye dahil ederek su elemanının tasarımının bir parçası olmasını sağlamıştı. Sanatçı, bu çalışmada somut bir biçimde yer alan su elemanı ile anıtın heykelleri arasında doğrudan bağlantı kurmuştu. Bir yandan akan nehir ile anıt, hayatın kaynağı olan yaratılışın en temel maddesi su elemanını savaşta ölen şehitler için yaptığı Sonsuz Kolon'daki taş-toprak elemanı ile birlikte kullanmıştır. Ayrıca sanatçı, burada zamanla hava şartlarından kaynaklanan nemli atmosferin heykellerini yosunla kaplanmasını amaçlayarak doğal bir görünüş vermeyi de hedeflemişti (Görüntü 24, 25, 26). Sanatçı, bütün bunları taş ve su arasındaki bir tür etkileşimi düşünerek, bunu bilerek tasarlamıştı.



Görüntü 24. Yosun tutmuş Öpücük Tapınağı
Miclea, 2003

Görüntü 25. Târgu-Jiu Heykel Grubu Anıtı'nda yosun tutmuş bank ve sandalye
Miclea, 2003

Görüntü 26. Târgu-Jiu Heykel Grubu Anıtı'nda yosun tutmuş Sessizliğin Masası'nda sandalye
Miclea, 2003

Benim çalışmalarımın park ve kamu bahçelerinde sergilenmesi isterim. Çocuklar, topraktan doğan taşlar veya anıtların üzerine tepinir gibi onların üzerinde oynamalıdır. Onların ne olduklarını ve kimin yaptığını kimse bilinmesin. Ama herkes doğanın ruhuna ait bir şeymiş gibi onların dostluğunu ve ihtiyacını duysun. (Zărnescu, 2004: 82)

ifadesi ile, halk inancına göre ve kendi kullandığı tabiri ile taşların “filizlenip büyüdüklerine”, yani topraktan çıktığını inanan ve gören Constantin Brâncuși, imzalamadığı bu heykellerinin, onların gelecek nesiller tarafından yapılmış birer yapıtlar olarak değil, doğanın bir parçasıymış gibi algılanmasını istemişti.

5. 2. Toprak

Dört temel unsurun ikinci elemanı toprak'tır. Toprak elemanı, su gibi bir çok canlı varlıklarının temel besin kaynağı ve habitatıdır. Topraktan beslenen ağaç, Constantin Brâncuși için çok önemliydi. Çoğu zaman kendini bile topraktan beslenen bir ağaca benzeten sanatçı, bir gün Saint Germain ormanlarında gezerken bir ağacı okşamaya başlar ve “Bu ağaç benim kardeşimdir. Mayamda az değişiklik yapsam toprağa kök salabilirim. Mermerden motifler oyacağıma onları yeşertirdim. İçimdeki can suyu da, yaprakları üstünde taşıyan yeni bir ağaç gövdesi formu doğurturdu, dallarımı uzanmış sevgililerin üzerine salardım” diye anlatır.



Görüntü 27. Sonsuz Kolon, ahşap, 1928'den önce, Musée National d'Art Moderne, George Pompidou, Paris
Grigorescu, 2001

Bu yüzdendir ki yapıları ile ağacın bir sembolü olan Sonsuz Kolon adlı heykeller dizisi (Görüntü 27), sanatçı da önemli bir yer tutmaktadır. Brâncuși'nin sanatçı yönü ile bütünleşmiş olan Sonsuz Kolon'un zikzaklı motifi, birçok anlamıyla birlikte bir yandan suyun akışını hatırlatırken, diğer yandan da tekrarlanan hayat mücadelesini ve inişli çıkışlı ova, tepe ve dağlara da gönderme yapmaktadır.

Dağları oluşturan toprağın yapısında var olan taş, ham bir maddedir. Halk mitolojisinde su elemanı önemli olduğu kadar, taş da önemini korumaktadır. Halk efsanelerinde erkek (Vârful Omu-İnsan Tepesi) ve Baba Dochia (Romence'de 'baba', nine demektir; Romen mitolojisi ve halk masallarında bir kadın karakteridir.) ile Babele-Nineler gibi kadın kahramanlar taşa dönüşmüşlerdir. Evseev'e göre su, sıvı oluşu ile katı mineral (toprak, taş) dünyasının zıddıdır. Bu yüzden bir atasözü "Su gider, taşlar kalır." der. (Evseev, 2001: 13)



Görüntü 28. Cumintenia Pamântului, (Dünyanın En Kamil Varlığı), kireç taşı, 50,5 x 16,7 x 26,1 cm, 1907-1908, Paula İonescu ve Alina Șerbanescu koleksiyonu, Bükreş, Romanya
Grigorescu, 2001

Constantin Brâncuși'nin çalışmaları için tercih ettiği taş (Görüntü 28), çok önemli bir malzemedir. A. C. Garaş'a göre sanatçı, 1907 yılında modelaj (şekillendirme) tekniğın yerine taş oyma tekniğini kullanmaya başlayarak heykel sanatına yenilik getirip değişim sağlamıştır. Sanatçı, heykel sanatındaki kil geleneği yerine, primitif toplumların uyguladıkları taş oyma tekniğini kullanarak sanatsal çalışmalarında plastik bir ifade dili oluşturmuştu. (Garaş, 2016: 53) Anılarında "Hepimiz bir büyük çağın sonunda bulunmaktayız. Her şeyin başına dönmemiz, bir ihtiyaçtır; kaybettiğimizi yeniden bulmalıyız/kazanmalıyız." (Zârnescu, 2004: 91) sözleri ile sanatçı, arkaik dünyaya, o ilkel çağların form ve arketiplerine dönüş yapılmasının gereğini vurgulamaktadır. Bu sözlerle Brâncuși, insanın doğa ile yeniden iletişim kurduğunda sanatçının ilham kaynağını bulacağını anlatmaya çalışıyordu.

Malzemenin seçiminde titiz davranan Brâncuși, şu anda kayıp olan ve geride sadece sanatçı tarafından çekilmiş bir fotoğrafı kalmış olan Kız Başı adlı büstünü, taştan yapmıştı. Bu yapıt, sanatçının doğrudan taştan oyduğu ilk heykeldir.

1907 yılından beri taşı tercih eden Brâncuși, Öpücük temalı heykeller dizisinde benzer bir yaklaşım göstermişti. Bu çalışmalarında sanatçı, taşın özelliğini hatırlatan pütürlü yüzeyi (Görüntü 34) bilerek ham bırakmıştı. Sanatçının tercihi ile bırakılan pütürlü yüzey, heykellerinin doğanın bir ürünü, bir parçasıymış gibi algılanmasına neden olacaktı, olmuştur da. Bu konuda İ. Jianu: "Sadeliği ile taş dağlardan koparılmış, rüzgârın elleri, güneşin okşamaları, yağmurun tazyiki ile zımparalanmış doğanın bir elemanı gibi görülmektedir." (Jianu, 2002: 53) diye yazmaktadır.

A. C. Garaş'a göre, sanatçı için bir tutku haline gelmiş taş oyma tekniğinde yanlış oyma riskinin olasılığı, kendisinin de itiraf ettiği gibi yüksekti. Taşın oyulması, cesaret, yetenek, beceri, hızlı bir düşünce biçimi, kararlılık ve doğru darbe/hamle/isabet gerektirmektedir. (Garaş, 2016: 53)

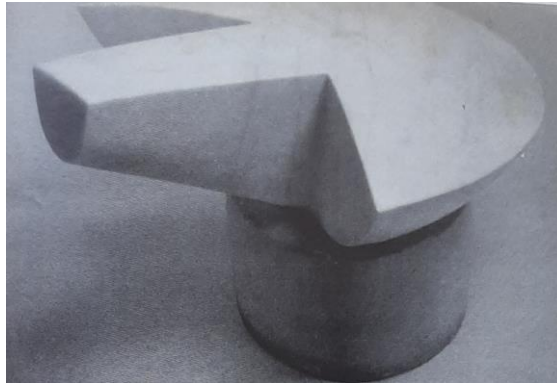
İ. Jianu'ya göre Brâncuși'nin malzemeye yaklaşımı, Romen geleneksel zanaatçıları gibidir. XIX. yüzyılın ortasına kadar halk oyma sanatının izlerini sürdüren ilk Romen heykeltıraşlar, feodal döneminin özelliklerini de koruyarak modelajdan daha çok oyma tekniğini kullanıyorlardı. Romen heykel sanatının ilk ustaları olan zanaatçılar köylü

kökenli olunca heykel sanatı, daha çok mimari unsurlara bağlı, insan tasviri olmadan (Bizans kökenli Hristiyan Ortodoks kilise dogmaları, üç boyutlu insan tasvirini yasakladığı için) halk sanatının etkisi altında gelişmişti. Dekoratif amaçlı yapılan heykel çalışmaları, geometrik, fitomorf (bitki motifi içeren biçim), zoomorf (hayvan motifi içeren biçim), kozmik veya antropomorf (insan formunda, hayvan veya doğa güçleri, mitolojik doğa üstü varlıkları betimleyen biçim) şekiller içermektedir. Sadece yirmi senelik bir geçmişini olan Romen heykel sanatı ortamında eğitim görmüş ve klasisizm, romantizm, akademizmin etkilerine rağmen sanat eğitim olarak sanatını oluşturmaya çalışan Brâncuși, yeni bir sanatsal görüş ve estetik değerler ararken kendi tekniğini ve çalışma yöntemini geliştirmişti. (Jianu, 2002: 56-57) Böylece sanatçının kullandığı geometrik formların kökeni, dönemin kübist biçimciliğine bağlı olmayıp, tamamen Romen halk sanatının geleneğinden kaynaklanmaktadır.



Görüntü 29. Fok Balığı, beyaz mermer, 108,6 x 114 x 33 cm, 1924?-32, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Grigorescu, 2001

Brâncuși, Fok Balığı adlı heykel dizisinde (Görüntü 29) hem suda hem de toprakta yaşayan fok balığının özelliklerini aktarmaya çalışmıştı. Heykelin malzemesi ve işleniş biçimi ile fok balığının soğuk oluşunu, kayganlığını ve hareketini seyirciye hissettirmektedir. Bir değirmen taşı formunda olan heykelin kaidesi ise su elemanını hatırlatırken, taşın yapılmış olması toprakla bağlantılıdır. Heykelle verilen gökyüzüne yönelen formu ile de hava elemanını hatırlatmaktadır.



Görüntü 30. Uçan Kaplumbağa, beyaz mermer, 1941?-43, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Grigorescu, 2001

Brâncuși, toprak fikrini Uçan Kaplumbağa adlı heykelinde (Görüntü 30) de işlemişti. Konu itibarıyla en ağır sürüngenlerinden biri olan kaplumbağa, yer çekimi olarak toprağı, hantallığı ile taşı ve ağır hareketi anımsatmaktadır.

Heykelle verilmiş uçan adına rağmen, hayvanın yapısı ile fikren uçuş şansını hiç yoktur. Ancak sanatçı, kaplumbağa için "En zavallı yaratık bile Tanrı'ya giden yolu bulabilme yeteneğine sahiptir." (Jianu, 1996: 29) ifadesi ve "Hiç bir zaman Tanrı'ya ulaşamayız. Ancak O'na doğru gitme cesareti, önemlidir." (Zărnescu, 2004: 124) düşüncesi ile heykelle yüklediği yukarıya doğru yönelen formu sayesinde artık seyircinin gözü önüne yükselme görüntüsünü getirmiş, bakışlarını da havaya yönlendirerek, havalanacakmış hissini yaratmıştı. Sanatçı, taşın ağırlığını ve toprağın yer çekimini yok sayarak, havalanma eylemini, uçuş fikrini, uçuşa hazırlanan kaplumbağaya yakıştırmıştı, verebilmişti.

Böylece sanatçı, ağırlıktan kurtulma yollarını ararken uçma eylemini ağırlığın simgesi olan taş aracılığı ile ifade etmeyi başarmıştır. Bu anlamda Uçan Kaplumbağa adlı heykel, ümidin ve cesaretin bir sembolü olarak da sayılabilir.

Uzun ve iki ayrı ortamda yaşayabilen kaplumbağa, her toplumda önemli bir hayvandır. Eski mitolojilerde kaplumbağa üzerine evren dayalıdır. Kabuğu gökyüzüne benzetilmektedir. Dairesel bir forma yakın olan kaplumbağa, ermişliğin, gizemin, uzun ömrün, hatta ölümsüzlüğün sembolüdür. Kendi evini sırtında taşıması, özgürlük anlamına gelmektedir. Bu da mistik bir özellik olarak değerlendirilmektedir. Evseev'e göre Yunan mitolojisinde ise kaplumbağa, Hermes ile özleştirilmektedir (Evseev, 2001: 24). Böylece Constantin Brâncuși, Uçan Kaplumbağa adlı heykelinin aracılığı ile yeryüzü-gökyüzü, hareket-hareketsizlik, yerçekimine tâbi olma-uçma gibi tezadın dengesini de kurarak toprak-hava tezadını verirken, mitolojik anlamları ve temel elemanları yeniden gündeme getirmektedir.

5. 3. Hava

Dört temel unsurunun üçüncüsü, hava'dır. Hava, sanatçı için tutku halinde gelen uçma fikri ile örtüşmektedir. Constantin Brâncuși, Fok Balığı, Uçan Kaplumbağa ve Leda adlı heykellerinde kullandığı yukarıya doğru yönelen form ile hissettirdiği yükselme fikri, daha sonra dört temel elemanlardan biri olan hava ile örtüşerek uçma fikrine dönüşüp sanatçı için tutku haline gelecekti. Sanatçı, yükselme ve uçma fikrini Horoz ve Kuşlar adlı heykel dizilerinde de işleyip çok farklı boyutlara vardırmıştı.

Horoz adlı heykellerinin temel formu, zikzaktır. Sabahın, ışığın, ümidin ve yeni bir başlangıcın habercisi olan sesinin bir yansıması olarak bu heykelin yukarıya doğru sivrileşen ritmik formu, kaidesinden itibaren devam ederek bir bütün oluşturmaktadır. Tekrarlanan biçim, yukarıya doğru sivrileşince, seyircinin bakışlarını havaya yönlendirip gökyüzü ile temas ettirmektedir. Romen folklorunda Gorj bölgesindeki kilimlerde yer alan horoz motifi gibi, Horoz adlı heykelinin biçimi de, gerçek horozu hatırlatacak belirgin bir unsur taşımıyor. Romen halk sanatında olduğu gibi gereksiz detay içermeyen form, ancak horozun dimdik duruşunu çağrıştırmaktadır. Horozun ibiğini hatırlatan kademeli yükselen biçimi, sabahları kırsal bölgelerde insanları uyandıran gökyüzüne yükselen tiz sesinin ritimleri ile örtüşmektedir. Böylece Horoz adlı heykeller dizisi, sanatçının anılarında yazdığı gibi ötme eyleminin görseli olmaktadır.

Benim Horoz heykelim, artık horoz değildir ve Măiastra Kuşu, kuş değildir. Onlar sembollerdir. Her zaman doğal olanı, ilkel, düpedüz ve ebedi güzelliği aradım!... Kuşlarım ve Horozlarım bütün evreni artık doldurmasını ve böylece özgürlüğü ifade etmelerini isterim!... Măiastra Kuşları uçarlar, ancak Horozlar şarkı söylerler!... (Zărnescu, 2004: 124)

"Horoz, benimdir." (Zărnescu, 2004: 124) diyen sanatçı, defalarca farklı boyutlarda işlediği horoz temasını sadece biçimsel formu ile değil, sembolik anlamlarıyla da ilgilenmişti. Dünya mitolojilerinde horoz bir sembol olarak erkeklik ve savaştaki cesaret ile eş değerde tutulurken, güneşin de sembolüdür. Antik Yunan'da güneşin tanrıların temsilcisi olduğunu göz önünde bulundurursak horozun, ışığın kozmik ve ilahi özelliklerini barındırdığına inanılmaktadır. Brâncuși, horozun çağrıştırdığı aydınlığın sembolik anlamını, 1935 yılında yaptığı Horoz adlı bronz heykel varyasyonunda da görselleştirmişti. Halk masallarında da yer alan kahraman horoz, halkta ilk ötmesi ile bütün kötü ruhları kaçırdığına inanılır. Horozun varlığı her yeri kaostan arındırır ve temizler. Evseev'e göre arketip sembollere göre dünyevi horozun gökyüzüne yükselen sesi, âlemin mantık ve düzenini bozan kötü güçlere karşı da bir 'dikkat' sesidir (Evseev, 2001: 41).

Brâncuși'nin yaptığı Kuş adlı diğer bir heykel dizisi de hava unsurunu içermektedir. XIX yüzyılın sonlarında Karpat Dağları'nda çobanlık yaparken zaman, saate bakılarak değil, gündüz güneşin, gece de yıldızların hareketine göre ölçülürdü. Jianu'ya göre sanatçı, çocukluğunda gökyüzünün sonsuzluğunu, ışığın ve rüzgârın yönünde hareket eden bulutları sıkça gözlemlerken görme fırsatı bulmuştu. Brâncuși gökyüzünü gözlemlemesi, uçmanın gizemini düşündürmüştü ki (Jianu, 1996: 20) bu düşünce ile yaptığı Măiastra, Uçan Kuş, Gökyüzündeki Kuş adlı heykeller dizisi için sanatçı "Hayatım boyunca sadece uçuşun özünü aradım! Uçmak, ne müthiş şeydir!..." (Zărnescu, 2004: 106) diye anılarında yazmıştı.

Bir çok arkaik mitolojilerde kuş, gökyüzüne yükselmenin arketip sembolüdür ve ruhu anlatan evrensel bir metafordur. Göç eden kuşlar, ölmüşlerin ruhu olarak da bilinmektedir. Ruh-kuş metaforu, Mısır, Mezopotamya, Antik Yunan, genelde Avrupa, Amerikan veya Avustralya toplumlarında bulunmaktadır. Antik Roma medeniyetinde bir imparator öldüğünde bir kartal havalandırılırdı. Kartal, onun ruhunu gökyüzüne götürdüğüne inanılırdı.

Evseev'inin araştırmalarına göre Romen toplumunda cenaze ritüellerinde hazırlanan ekmekekler, kuş formundadır. Transilvanya veya Boğdan bölgelerinde mezar taşı üzerine ahşaptan oyulmuş bir kuş halen konulmaktadır. (Evseev, 2001: 140) Brâncuși, bu gelenek doğrultusunda Kuş adlı heykel dizisini tasarlamıştı. Ancak Măiastra adlı heykel dizisinin esin kaynağı, Romen halk masallarındaki mucizevi Măiastra kuşudur. (Măiastra, dışı için kullanılan bu sıfatın

Türkçesi virtüöz anlamına gelmektedir. Romen masallardaki pasäre Măiastra ise, şarkıları ile birlikte doğaüstü özelliklere de sahip olan kuştur.) (Zărnescu, 2004: 106) Sanatçı, onun için anılarında şöyle yazmaktadır:

Măiastra!... O, gökyüzüne yükseltebilmesi için bugüne kadar bütün gerçekleştirdiklerim için verdiğim çabalar gibi çırpıyor. Măiastra, Romanya'da herkes tarafından bilinen bir Romen masalında bir kuştur; aşık olduğu kızı bulmak için bir Măiastra kuşu takip eden aşık gencin klasik öyküsüdür. Genç, rehin tutulduğu o tărîm (tărîm, Romen masallarda mistik varlıkların yaşadıkları uzak, yer altı, gerçek dünyanın ötesinde bir alan anlamına gelmektedir.) adlı topraklarda aşık olduğu kızı bulur. Yol Gösteren Kuş, yani Măiastra, ötmüyor. O, bir imparatorun oğlu olan bu genç prene hayat boyunca yol göstererek konuşuyor. (Zărnescu, 2004: 106)

Aynı tema Romanyalı şair Gheorghe Baronzi'nin Măiastra Kuşu (1909) adlı şiirinde de vardır. Belki de 1910 yılında Paris opera binasında seyrettiği Alev Kuşu adlı Rus balesi, Brâncuşi'ye Romen halk masallarındaki efsanevi Măiastra'yı hatırlatmıştı.

Halk inancındaki Măiastra kuşu, görüntüsünü değiştirebilir, insanlarla konuşur, onları kötü ruhlardan korur, insanın kendini arındırmasına, sağlığına yeniden kavuşmasına, kaybolmuş görme hissini yeniden kazanmasına, gençliğini bulmasına yardımcı olduğu bilinmektedir. Mocioi'ya göre bu kuşun şarkısının ölülerin dirilmesine sebep olabildiğine inanılmaktadır. (Mocioi, 1987: 50) Bu yüzdendir ki masalarda Măiastra, şarkıları ile birlikte doğaüstü özelliklere sahiptir. Evseev'e göre ise şarkısı, sevinci, hayat ve sevgiyi çağırır. Onun sesi, ümit veren ışık ve güzelliğin sembolüdür. Folkorda Măiastra, güneşe aşık olmuş kralın kızının metaforudur (Evseev, 2001: 37). Yer çekimine uymayan ve bağımsızlığın anlamını da taşıyan Măiastra, Brâncuşi'nin uçmak fikrine uygun bir varlık idi. Sanatçı yaptığı Kuş adlı heykeller dizisinde onlarca varyasyonlar arasında yer alan Măiastra adlı heykelleri, diğerlerinden farklıdır. Tutku haline gelmiş Măiastra adlı heykeller için Brâncuşi şöyle yazmaktadır:

Bir blok mermerden benim Măiastra Kuşu'mu yapabilmek için çok uğraştım!... Doğru bir oran, doğru bir çizgi insanlığı iyileştirebilir! Hayat boyunca onları aradım!... Măiastra için şimdi (1938'de) Hindistan'da bir tapınak inşa ediliyor. Güneş belirli bir saatte bu kuş üzerine düşecek!... O zaman seyredilmelidir. (Zărnescu, 2004: 106)

Farklı yüksekliklere sahip olan Kuş adlı heykeller ise, beyaz ve siyah mermer ve bronzdan yapılmıştı. Kayganlığı andıran bu heykellerinin parlak yüzeyi ve aerodinamik formunu oluştururken sanatçının amacı, yapıtlarında maddeyi ağırlığından arındırdığı izlenimini bırakmaktı. Bu şekilde Brâncuşi, uçma fikrini sunmuştu. Taş oyma heykellerindeki pütürlü yüzey, taşın toprak ile bütünleşmesi hissini verirken, bu heykellerdeki füzyon form, kayganlık, hızlı hareket ve uçma fikri, heykelin malzemesinden önce algılanmasını sağlamıştı. Böylece "Ben Kuşları değil, uçmayı yaratıyorum." (Zărnescu, 2004: 109) diye anılarında yazan sanatçı, Kuş adlı heykeller dizisi ile diğer hayvan figürlerindeki yükseltme düşüncesini uçma fikrine dönüştürmüştü. Uçan Kaplumbağa, Leda ve Fok Balığı adlı heykellerindeki gökyüzüne doğru yönelen hareket, Horoz adlı heykel dizisinde horozun tiz sesinin yükselişi fikrine dönüşmüş Kuş adlı heykellerinde ise uçma fikri olarak somutlaşmıştır.



Görüntü 31. Leda, bronz, 1926, Musée National d'Art Moderne, George Pompidou,, Paris
Grigorescu, 2001

Leda adlı heykel (Görüntü 31), sahip olduğu formu ve gökyüzüne yönelişi ile hava elemanı hatırlatırken, hem su hem de toprakta yaşayan kuğuya gönderme yapmaktadır. Kısacası Brâncuși, bu heykelde su-toprak-hava elemanları bir araya getirmişti. Ancak bu heykel, içerdiği mitolojik anlamı ile Leda mitini gündeme getirerek temel dördüncü elemanı da çağrıştırmaktadır. Heykelde, su, toprak, hava unsurları ile birlikte ateşin, doğaüstü varlığının gücü ile gerçekleştirebilen metamorfoz da verilmiştir.

Kuğu, zarafet ve güzelliği sayesinde bir çok toplumun mitolojinde ve şiirlerinde yer almaktadır. Saflığın, masumiyetin, yalnızlığın getirdiği kibrin, cesaretin, şiirin, ilahi yüceliğin simgesidir. Evseev'e göre mitolojilerde, "bir ermiş, altın bir kuğuya dönüşerek güneşle bütünleşmektedir." Mitolojik şiirlerde de "kuğunun son şarkısı" motifi, kuğu ölmeden önce gökyüzüne yükselerek birkaç nota ile şarkı söyler ve suya düşerek ölür. Başka toplumların inançlarına göre kuğu, başka boyutlara giden ruhun simgesidir (Evseev, 2001: 98).

Leda olarak bu heykel (Görüntü 59), taşıdığı mitolojik anlamı ile bir metafor olarak ilahi gücü temsil ettiği ve metamorfozu da çağrıştırdığı için bu heykele, polisaj tekniği ile parlatılmış bronz kullanılarak yıldız görüntüsü verilmiştir. Bu yüzey üzerine yansıtılan ışık, altını çağrıştırarak Bizans sanatında var olan ilahi varlığı anımsatmaktadır. Bu malzeme kullanılarak yapılan heykel, tekniği ve uçuşa fikrini hissettiren biçimi ile bir yandan kuğunun son şarkısındaki ilahi yolculuğu anımsatırken diğer yandan da hareket eyleminin görselini oluşturarak ilahi ışığa doğru uçuşa fikrinin sembolünün bir adımıdır. Bu anlamda Leda adlı heykel, hareket eyleminin görseli iken "Her şeyi dünyanın ötesine (ilahi ışık/metafizik) ulaştırmak için arı gibi çalıştım." (Zărnescu, 2004: 148) diye yazan sanatçı için ilahi ışığa doğru uçuşa fikrinin sembolünün bir görselidir.

5. 4. Ateş

Evrendeki dört temel unsurunun sonuncusu ateş'tir.

Eski Yunanlılarda ateş kültü sadece mitolojide kalmamış, Efesli Heraklitos ve Empodokles gibi filozofların felsefesinde maddenin temel unsuru veya unsurlardan biri olarak ateş kabul edilmiştir. Heraklitos, panteist bir anlayışla her şeyin menşeinin ateş olduğunu ileri sürmüştü ve kader olarak yine onların ateşe dönüşeceklerini söylemiştir. Empodokles'in dört unsurun en önemlisinin ateş olduğunu savunmuştur. (Tanyu, 1991: 52)

Ateş yalnız mitolojilerde değil, çeşitli dinlerde sembolik anlatımlar için yer alır ve değinilir.

Evrenin temel maddelerinden bir diğeri olan ateş, alev, sıcaklık ve ışığın halidir. Ateş, hayat, doğurganlık, yaratıcılık, tutku, sevgi, arınmak ve imha sembolüdür. Evseev'e göre ateş, su elemanının karşıtıdır. (Evseev, 2001: 70) Antik medeniyetlerde ateş, ilahi ışık ile eş değerde tutulduğu için yapıtlarda altın, altın varak veya pirinç gibi malzemelerle somutlaştırılırdı. C. Brâncuși, ilahi ışığın eş değerinde tutulan altın varanın Bizans sanatının geleneğinde de kullanıldığını biliyordu. Yeni Doğan adlı heykelinde hayatın mucizesini görselleştirmeye çalışırken sanatçı, tanrılardan ateşi çalıp insanlara veren mitolojik karakter Prometheus ile direkt bağlantı kurmaktadır.

Constantin Brâncuși, maddelerin ve varlıkların ruh ve ışığa sahip olduklarına inanırdı. Sanatçı, çalışma hayatındaki çabası ile taşı işleyerek ancak ışığa, yani nura ulaşabileceğini düşünüyordu. Evseev'e göre halk mitolojisinde tanrıların izni ile işlenen taşın, işlem gördüğünde karanlıktan ışığa geçiş yaptığına ve bunu gerçekleştirebilen ustanın, bir Demiurgos'un (Demiurgos, Eflatun felsefesine göre evrenin yaratıcısı olan güç, yaratan anlamına gelmektedir.) gücüne sahip olduğuna inanılır. (Evseev, 2001: 148) Zaten "Demiurgos gibi yarat, kral gibi emret, köle gibi çalış..." (Zărnescu, 2004: 147) diyen sanatçı,

ilahi varlık her yerdedir!... Buradadır ve hepimiz ona dahil olabiliyoruz. Benliğimizi kırmamız ve Tanrısız hiç bir şey olamayacağını anlamamız gerekir. (Zărnescu, 2004: 146) diye anılarında yazmıştı.

Brâncuși, maddelerin ve varlıkların sahip oldukları ışığı görselleştirebilmek için polisaj tekniği ile heykellerinin yüzeylerini parlatmıştı. Biliyordu ki parlak yüzey, üzerine düşen ışığı yansıtılmaktadır. Işık yansıtıldıkça da, çoğalmaktadır. Çoğalan ışığı ile heykel, farklı mistik hava kazanıp metafizik boyuta yaklaşmaktaydı.

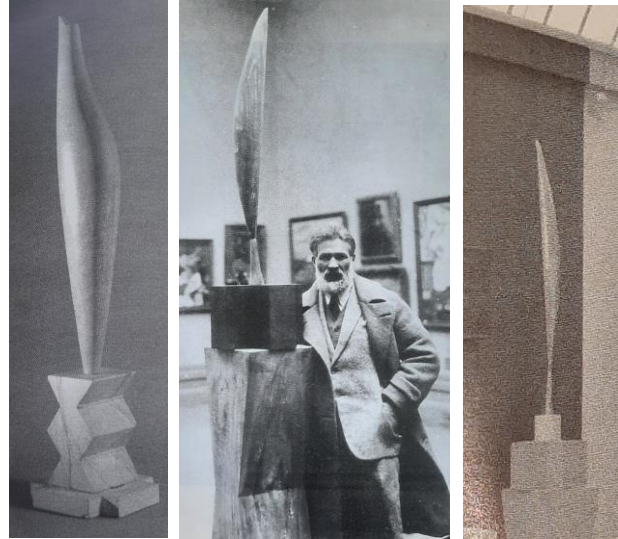
Brâncuși, çocukluğunda pazar günlerini annesi ile kiliseye giderek geçiriyordu. Mısır kökenli Bizans geleneğinde yapılmış ikonaları gözlemlemişti. Buradaki ilahi ışık ile eş değerde tutulan yıldızı biliyordu. Bu yüzden sanatçı, ilahi ışık ve ateş manasını taşımasını istediği bazı heykellerinde parlatılmış pirinci kullanmıştı. Örneğin Horoz, Leda, Kuş adlı heykel dizilerindeki Măiastra veya Gökyüzündeki Kuş adlı heykelleri, parlak yıldız yüzeylere sahiptiler.



Görüntü 32. Măiastra, parlatılmış bronz, 73,1 cm, 1912, The Tate Gallery, Londra
Grigorescu, 2001

Leda, yüzey, biçim ve konu itibarıyla temel dört elemanı içerirken, Măiastra (Görüntü 32) ve Kuş adlı heykeller dizisi hava elemanını temsil etse de, mermerden değil de pirinçten yapıldığı için içerdiği mesaj farklıdır.

Constantin Brâncuși'nin Kuş heykellerinin biçimsel formu incelenirken, ne kırlangıç, ne de başka kuşlar hatırlanmaktadır. Bu heykeller, tüyleri ve havalanmak için çırpacak kanatları da olmayan ve fiziksel kimlikleri taşımayan tasvirlerdir. Bu tasvirlerin bir kuşu andıran tek özelliği, hareketin yönünü gösteren yukarıya doğru incelen formudur. Ancak bu heykellerin yüzeyleri parlatılmış bronz olunca uçuşun ifadesi ile birlikte ışığı, ateşi, alevi de anımsatmaktadır. Böylece heykellerin arasında pirinçten yapılmış olanlar, ateş elemanını çağrıştırmaktadır.



Görüntü 33. Kuş, mermer, 1923 ?, özel koleksiyon
Grigorescu, 2001

Görüntü 34. Brâncuși ve Gökyüzündeki Kuş adlı heykel, 1926
Grigorescu, 2001

Görüntü 35. Gökyüzündeki Kuş, 1926
Grigorescu, 2001

Gökyüzündeki Kuş adlı heykelleri ise, diğer Kuş adlı dizilerinden ayıran özellik, füzyon formudur (Görüntü 34, 35). Ok gibi gökyüzüne yönelmesi ile gelişim ve gerilimi, yükseliş ve iniş, havalanma fikrini anımsatmasına rağmen, yüzeyinin

kayganlığı, sivri ve aerodinamik formla bütünleştirdiğinde bir tüyün hafifliğini kazanarak, yükselişin sembolü haline gelmektedir. “Măiastra’lar, Altın Kuşlar, Gökyüzündeki Kuşlar, maddeden arınmış, kurtulmuş ruhun sevinçleridir!...” (Zărnescu, 2004: 106) sözleri ile sanatçı, Kuş adlı heykeller dizisinde maddenin ötesini çağrıştırırken, Evseev’e göre aslında heykellerin yaldızlı parlak yüzeyindeki ışığı vurgulaması ilahi ışığa gönderme yaparak arketip bir sembol olarak ateşten oluşan ışığın, karanlığın karşıtı olarak iyiliği sembolize etmesi ile de hayatı anlatmaktadır. (Evseev, 2001: 104) Sanatçının, bu kuş temalı varyasyonları yaparken aradığı biçim, bir ateşte olan değişen alevin formudur. Tıpkı heykellerinin etrafında dönen seyircinin, farklı açılardan eserin biçimini farklı algılaması gibi. Bu heykelleri İ. Mocioi şöyle değerlendirmektedir:

Bunlar, ışık alevleri gibiler. Sönmeyen şimşeklerdir. Yıldızların sembolüdürler. (Mocioi, 1987: 85)

Sonuç

Avrupa’nın doğusunda tarih boyunca değişik imparatorluklarının gelip geçtikleri bir ülkede, XIX yüzyılın sonlarında Karpat Dağları’nın bir köyünde doğan Constantin Brâncuși, halk kültürünün zenginliğine sahip olan bir toplumda yetişmiş, daha sonra XX. yüzyılın başında Paris gibi Avrupa sanat merkezine yerleşerek birçok yeni akımlara rağmen ve sanatçıların yeni arayışlara girdikleri bir zamanda, kendi sanatını ortaya koyarak bugün bile yeni yetişen sanatçıları etkileyerek heykel sanatına değerli katkılar sağlamıştır.

Heykel sanatında çığır açan sanatçı, yaşadığı ve sanatsal çalışmalarını sürdürdüğü Avrupa sanat merkezinde, ancak evrenselliğe ulaşarak kendi değerini ortaya koyabilirdi. Doğayı ve halk sanatını çok iyi bilen sanatçı, kırsal estetiği ile birlikte Romen halk toplumunun değerlerini heykel sanatına aktarırken köylünün inançlarını ve düşünme biçimini, halk efsanelerini, sembolleri ve mitleri gündeme getirmişti. Kendi dünyasının arketiplerine dönerek, ilkel toplumların inançlarını da irdeleyerek işlediği temalarla istikrarlı bir biçimde varyasyonlar üretmiş, devamlı farklı arayışlar içinde olmuştur. Sanatçının evrenselliğini sağlayan birçok eserlerinin arasından bu çalışmada onun insanlık tarihi kadar eski olan evrenin dört temel unsurunu nasıl sanatına yansıttığı incelenmiştir.

Brâncuși, bu unsurlardan kimi zaman birini, kimi zaman da hepsini bir arada tasarımlarında konsept olarak kullanmış ve görselleştirmişti. Gerek konu, gerek malzeme, teknik veya yöntemle, sanatçı yorumlayarak gerçekleştirdiği birçok heykel dizisinde, anılarında da kendisinin de belirttiği gibi, doğadan yola çıkarak birçok varyasyondan sonra rafine edilmiş formlara vararak su, toprak, hava ve ateş elemanlarını görselleştirerek heykellerinin esas temasını ve konseptlerini seyirciye ulaştırmıştır. Doğayı tanıyan, seven ve onunla bütünleşen sanatçı, sanatı için halk kültürü ile birlikte “en büyük ilham kaynağının bugün insanların unuttukları yine ‘doğa’ olmuştur.” demektedir.

“Nefes aldığım gibi yaratmak/tasarlamak istiyorum.” diyen Brâncuși, sanat ve hayat arasında bir uyum olduğuna inanırdı. Romen köylülerinin ormana derdini ve ümidini anlattığı halk şiirlerinde de geçen bu uyum, teknoloji ile hızla gelişen dev şehirlerde yaşayan insanlardan artık bugün uzaktır. İnsanın bütün derdinin doğadan uzaklaştığı için olduğunu düşünen Brâncuși, insanların doğanın ritmine ayak uydurmaları gerektiğine inanarak “İnsan, sadece doğanın organik gelişmesine katılarak ona uyum sağlarsa kendini bulur.” diye anılarında yazmıştı (Jianu, 2002: 56).

İnsanlar artık anlayamıyorlar. Çünkü insanlar birlikte varlıklarını, varoluşlarını, ölümcül bir piramidin merdivenine göre düzenliyorlar. Hepsi tepeye ulaşmaya çalışıyor ve diğerlerini itelemek için hırslanıyorlar. Halbuki herkesin bir yeri olan yağmuru ve güzel havayı, güneşin ışığını ve rüzgârın serinliğini, gökyüzünün kutsallığını ve fırtınaların şiddetini eşit şekilde alan kırdaki çiçekler gibi yaşamaları daha doğal olurdu. Acaba insanlar, doğanın bizlere sunduğu harika örneğini takip etmeleri gerektiğini ne zaman anlayacaklar? (Zărnescu, 2004: 146)

Kaynakça

Toprak, B., (1961), Sanat Tarihi, İnkılâp Kitapevi, İstanbul

Çetişli, İ., (2015), Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, AkÇağ, Ankara

Chave, A. C., (1993), Constantin Brancuși Shifting the Bases of Art, Yale University, U.S.A.

Chevalier, J. ve Gherbrant, A. (1993). Dictionar de Simboluri, Vol. 2, Editura Artemis, București

Devellioğlu, F., (2013) Anâsır-ı erbaa. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat, Ankara

Eliade, M. (2000). Arhitectura și Geografie Sacra&Mircea Eliade și Redescoperirea Sacrului, Editura Policrom, București

- Eliade, M. (2001). Mitlerin Özellikleri, Om Kuram, İstanbul
- Eliade, M. (2017). Mitler, Rüyalar ve Gizemler, Doğu Batı Yayınları, Ankara
- Eliade, M. (2019). Kutsal ve Kutsal Dışı, Alfa Mitoloji, 2. Basım, İstanbul
- Evseev, İ. (2001). Dictionar de Simboluri și Arhietipuri Culturale, Editura Amarcord, Timișoara
- Garaș, A. C. (2016). Brâncuși Print al Formei Pure, Editura RAO, București
- Grigorescu, D. (2001). Brâncuși și Arta Moderna, Editura Universal Dalsi, București
- Gürkan, S. L., (2009), Su. (Cilt. 37, s. 440) İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
- Jianu, İ. (1996). Brâncuși, Editura Meridiane, București
- Jianu, İ. (2002). Brâncuși Introduce in Sculptura lui Brâncuși, Editura Meridiane, București
- Karlıağa, H. B., (1991), Anâsır-ı Erbaa. (Cilt. 3, s. 149) İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
- Kaya, M. (2007) Mitolojiden Efsaneye Türk Mitolojisinin Türkiye'deki Efsanelerde İzleri, Bağlam, İstanbul
- Lemny, D. (2016). Brâncuși Artistul care Transfigureaza toate Hotarele, NOI Media Print, București
- Miclea, İ. (2003). Brâncuși la Targu Jiu, Editura Gramar, București
- Mocioi, İ. (1987). Estetica Operei lui Constantin Brâncuși, Scrisul Romanesc, Craiova
- Oprescu, G., (1968), (Cilt 1), İstoria Artelor Plastice in Romania, București
- Tanyu, H., (1991), Ateş. (Cilt. 4, s. 52) İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
- Zărnescu, C. (2004). Aforisemele și Textele lui Brâncuși, Editura Dacia, Cluj-Napoca

DİSİPLİNLER ARASI BİR SANAT OLARAK KENTTE EKOLOJİK MÜDAHALELER ECOLOGICAL INTERVENTIONS IN THE CITY AS AN INTERDISCIPLINARY ART

Doç. Dr. Alaattin Kirazcı, Heykel Bölümü, Marmara Üniversitesi
akirazci@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6557-2307>

Öz

Bu makale disiplinler arası sanatsal üretimi, insan sağlığını önemsemeyen endüstrileşme sonrası yükselişe geçen ve ilk olarak 1960'lar sonrası Amerikan sanat ortamında ilgi uyandıran ekolojik sanat örneğinde ele alır. Makale bir yandan sanatın ve sanatçının geleneksel sınırları aşarak farklı disiplinlerle bağ kuruşunu, öte yandan sanat eserinin kurumsallaşmış mekanlardan kentin sokaklarına ve kırsal alanlara yayılışını inceler. Sanatsal üretimin, edilgen bir şekilde izlenen bir eserden kente müdahale eden, toplumsal süreçlerin aktif katılımcısı olan aktöre dönüşümü ekolojik sanat kapsamında irdelenir. Burada, artık tanımlanmış ve kabul görmüş anlayışlarla sanat yapan sanatçılar değil sanatın anlamına, biçimine ve onun mekanına müdahale eden sanatçılar ön plandadır. Bu makalede yer alan ekolojik sanat eserlerinin tümü, bir yandan doğayla bağımızı vurgularken öte yandan sanatı, galeri veya müze gibi geleneksel mekanların, atölyelerin dışına, insan eliyle kirletilmiş alanlara taşır. Bunu yaparken de pek çok farklı disiplinle bağ kurar ve sanatın geleneksel tanımını dönüştürür. Sıradan gibi gözükken işlerin sanat eseri olarak kabul edilebilmesi için seyircinin de ön yargılarını, alıştığı geleneksel sanat eseri beklentilerini bırakmasını talep eder.

Anahtar Kelimeler: *Disiplinler Arası Sanat, Ekolojik Sanat, Kentte Müdahale, Mekana Yayılan Heykel, Zamana Yayılan Performans*

Abstract

This article deals with interdisciplinary artistic production in the example of ecological art, which started to rise after industrialization, which did not care about human health, and first aroused interest in the American art scene after the 1960s. The article examines both the art and the artist's connection with different disciplines by crossing traditional boundaries, and the spread of the work of art from institutionalized spaces to the streets of the city and rural areas. The transformation of artistic production from a work that is watched passively to an actor who is an active participant in the social processes that intervene in the city is examined within the scope of ecological art. Here, not the artists who make art with defined and accepted understandings, but the artists who interfere with the meaning, form, and space of art are at the forefront. All of the ecological artworks in this article, on the one hand, emphasize our connection with nature, on the other hand, they carry art out of traditional spaces such as galleries or museums, workshops, into human-polluted areas. In doing so, it connects with many different disciplines and transforms the traditional definition of art. It demands that the audience abandon their prejudices and expectations of traditional works of art in order for works that seem ordinary to be accepted as works of art.

Keywords: *Interdisciplinary Art, Ecologic Art, Intervention In the City, Expanded Sculpture Through Space, Performance Over Time*

Genişletilmiş Öz

Bu makale disiplinler arası sanatsal üretimi ekolojik sanat kapsamında inceler. Bugün çağdaş pek çok sanatçı, sanat eseri ortaya çıkarırken sanatı geleneksel sınırlarından öteye taşır ve bunu yaparken de sanat dallarının dışında pek çok disiplinle iş birliğine girer. Bunun en belirgin örneklerinden biri de ekolojik sanattır. Ekolojik sanat, sanat eserinin çerçevesini bir yandan insana ait topluluklardan yaşayan ekosistemle insanın arasındaki ilişkiye doğru taşırken diğer yandan da farklı pek çok disiplinle iletişime geçer.

Günümüzde ekolojik sanatla ilgilenen sanatçılar güzel sanatların sınırlarını aşarak tarımdan şehir planlamaya, botanikten, arıcılığa, çevre biliminden hukuka pek çok disiplinle iş birliğine girer. İşbirliğinin de ötesinde ekolojik sanat, diğer pek çok disiplinle iç içe geçerek, bir yandan sanat eseri aracılığıyla günlük yaşama nüfuz ederken, diğer yandan da sanat eserini geleneksel sınırlarının çok ötesine taşır. Bu süreç içerisinde sanatçılar da çoğu zaman kendi mesleki kimliğinin dışına çıkar. Hem bir yandan farklı disiplinlerin bilgisine vakıf olurlar hem de o alanda çalışan biri gibi hareket ederler. Bu makale sanatta disiplinler arası ekolojik sanat kapsamında, Alan Sonfist Zaman Manzarası (Time Landscape, 1977), Agnes Denes Buğday Tarlası (Wheat Field, 1982), Mel Chin Canlandırma Alanı (Revival Field, 1991), Peter von Tiesenhausen Yaşam Çizgisi (Lifeline, 1996- devam eden) ve Alaattin Kirazcı Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları (2017- devam eden) işleri aracılığıyla anlatır. Bu sanatçıların hepsi kamusal alanlara ve kendi yaşadıkları alanlara farklı disiplinlerin de bilgisini kullanarak ekolojik müdahalede bulunan sanatçılardır.

Bu örneklerden Buğday Tarlası işinde Agnes, tıpkı bir inşaatçı gibi hafriyat temizler, bir çiftçi gibi toprak sürer. Chin Canlandırma Alanı için kimyadan, biyolojiye, mantar bilimine pek çok alanda derinlemesine bilgi edinir. Tiesenhausen Yaşam Çizgisi adlı eseriyle petrol şirketlerine karşı mücadele verirken hem bir çiftçi hem de bir hukukçu gibi hareket eder. Kirazcı da sanatsal projesiyle bir yandan kentte doğaya yabancılaşmayı sorgulayıp diğer yandan arılar aracılığıyla kentin ekolojisine müdahale ederken hem bir heykeltıraştır hem de bir arıcı gibi uğraş verir.

Makale, günümüz sanatının ve sanatçısının geleneksel sınırları aşarak farklı disiplinlerle bağ kuruşunu ve sanat eserinin kurumsallaşmış mekanlardan kentin sokaklarına, kırsal alanlara yayılışını, günlük hayata nüfuz edişini, izlenen bir eserden kente müdahale eden toplumsal süreçlerin aktif katılımcısı olan aktöre dönüşümünü adı geçen ekolojik sanat eserleri üzerinden irdeler.

Extended Abstract

This article examines interdisciplinary artistic production within the scope of ecological art. Today, many contemporary artists reveal art beyond its traditional boundaries while creating works of art, and while doing this, they cooperate with many disciplines outside the branches of art. One of the most obvious examples of this is ecological art. Ecological art, on the one hand, carries the framework of the work of art from human communities to the relationship between the living ecosystem and the human, on the other hand, it communicates with many different disciplines.

Today, artists interested in ecological art go beyond the boundaries of fine arts and cooperate with many disciplines from agriculture to urban planning, from botany to beekeeping, from environmental science to law.

Beyond cooperation, ecological art is intertwined with many other disciplines, while penetrating daily life through the work of art, on the other hand, it carries the work of art far beyond its traditional boundaries.

Artists often go beyond their professional identity in this process. On the one hand, they have knowledge of different disciplines and act like someone working in that field. In this article, the scope of interdisciplinarity is elaborated within the scope of ecological art through the following works: Time Landscape, Alan Sonfist (1977); Wheat Field, Agnes Denes (1982); Revival Field, Mel Chin (1991); Lifeline, Peter von Tiesenhausen (1996-ongoing); and Hidden Bees

and Beekeepers of the City, Alaattin Kirazci (2017-ongoing). All of these artists are artists who make an ecological intervention in public spaces and the spaces they live in, using the knowledge of different disciplines.

For instance, Agnes cleans earth like a builder and plows like a farmer for Wheat Field. Chin has in-depth knowledge of many fields, from chemistry to biology to fungal science for Revival Field. While Tiesenhausen has been fighting against oil companies with his work of art, the LifeLine, he works like a farmer and a lawyer. With his artistic project, Kirazci is both a sculptor and a beekeeper while questioning the alienation from nature in the city and interfering with the ecology of the city through bees.

The article examines today's art and artist's connection with different disciplines by crossing traditional boundaries, and the spread of the work of art from institutionalized spaces to the streets of the city and rural areas, its penetration into daily life, its transformation from a watched work to an actor who is an active participant in the social processes that intervene in the city through the aforementioned ecological works of art.

1. GİRİŞ

Sanatta disiplinler arasılık genelde, bir sanat dalı içerisinde kullanılan tekniklerin çeşitlendirilmesi veya farklı sanat disiplinlerinin birbiri ile iletişimi olarak kabul görür. Örneğin, bir sanatçının resim yaparken pişmiş toprak ya da seramik tekniklerini kullanması veya heykel sanatında metal, ahşap ya da taş gibi farklı malzemelerin bir arada kullanılması disiplinler arasılık olarak değerlendirilir. Bu bakış açısına göre resimle heykel, heykelle seramik, mimariyle seramik gibi alanlarda kullanılan tekniklerin veya malzemelerin örtüşmesi veya iç içe geçmesidir disiplinler arasılık. San İ. (2017: 116) disiplinler arası sanat üretimini, “resimle müzik, müzik ile mimarlık, yazın ile drama, drama ile dans gibi” sanat dalları arasında bir etkileşim olarak tanımlar. Bu tarz bir etkileşim disiplinler arası sanatın bir yönünü ifade etmekle birlikte, aslında disiplinler arası sanatın bilgi ve beceri yelpazesini tam olarak yansıtmaz. 1960’lardan günümüze sanatçının özgürlük alanı genişlemiştir. Artık sanatçı, sadece farklı sanat disiplinleriyle sınırlı değildir, insanı ilgilendiren neredeyse her şeyden, felsefeden bilime, ekolojiden toplumsal cinsiyete, tarımdan hukuka daha geniş bir bilgi yelpazesinden faydalanır. Bu bağlamda sanatta disiplinler arasılık, İşler’in de dediği gibi birçok farklı konu alanının birbiriyle ilişkilendirilmesi ve sanatın farklı disiplinlerle bütünleştirilmesidir (İşler, A. Ş., 2004: 3-5).

Belki de sanatçının genişleyen bu çok disiplinli özgürlük yelpazesinde bilimsel metodolojilerdeki disiplinler arasılık tartışmalarının da katkısı olmuştur. Çok disiplinlilik ya da disiplinler arasılık tartışmaları sadece sanat alanında yürütüldüğü düşünülmemelidir. Örneğin Gulbenkian Komisyonu Raporu’nda bilimsel yöntemler kullanan sosyal bilimlerdeki çoklu disiplinler hakkındaki tartışmalarda “sosyal bilim bilgisinin keskin kurumsal sınırlarla ayrılması olgusunun ne kadar yapay” olduğundan söz eder (Gulbenkian Komisyonu, 2003: 45). Bu rapordaki tartışmalardan anlaşıldığı üzere, zamanla sanat dışı diğer alanlarda da çok disiplinli olma gereği duyulmuş ve kullanılan bir yöntem olarak yaygınlaşmıştır. Disiplinler arasılığın farklı alanlarda nasıl tezahür ettiği değişik biçimlerde incelenebilir. Bu makale, farklı disiplinlerin iç içe geçişini ekolojik sanat özelinde inceler.

2. DİSİPLİNLER ARASILIK BAĞLAMINDA EKOLOJİK SANAT

Her tanımlama bir seçimdir ve başka seçimleri dışarıda bırakır. Ekolojik sanatı tanımlamaya çalışmak, aynı zamanda onu kategorize etme tehlikesi içerir. Sanatta tanımlama yapma bir yönüyle, izleyicilerin, eleştirmenlerin ya da sanat tarihçilerin işini kolaylaştırır. Öte yandan bir sanatçı için tanımlama indirgeme içerebilir ve dayanılmaz bir kırılma oluşturabilir. Aynı zamanda da karşı duruş arzusu yaratabilir. Ayrıca ekolojik sanat gibi bir sanat türünü tanımlama, kategorize etme girişimi, hala gelişen, değişen, dönüşen ve tartışılan bir sanat alanı olması nedeniyle çok da işe yaramayabilir.

Lipton ve diğerlerinin (Lipton, A. ve Watts, T. 2004) belirttiği gibi ekolojik sanat, sanat eserinin ve sanat kurumlarının sınırlarını, insana ait topluluklar çerçevesinin ötesine, daha geniş bir perspektife taşır. Bu sanat türü, yaşayan ekosistemle insan arasındaki ilişkiye, bizim varoluşumuzla bu sistem arasındaki bağa odaklanır. Aslında ekolojik sanat, sadece sanatta disiplinler arası kavramının çerçevesini genişleten, sanatı diğer disiplinlere taşıyan bir sanat türü değildir. Aynı zamanda, sanat eserinin geleneksel tanımına meydan okuyarak sanatın tanımında da bir paradigma değişikliği yaratır. Ekolojik sanat, bir taraftan sanatın sınırlarını hatta tahammülünü zorlar, öte taraftan diğer hiçbir sanat alanının yapmadığı kadar günlük yaşamla paralellik kurar (Weintraub, L. 2012: 5).

Aşağıda bu paradigma değişikliğini günlük yaşamla ve farklı disiplinlerle sanatın iç içe geçişinin örnekleri üzerinden, ekolojik sanat alanında eserler veren sanatçılar aracılığıyla sunmaya çalışacağım. Bu araştırmada yer alan sanatçıların ortak özellikleri, kamusal alanlara ya da kendilerinin de yaşadıkları doğal alanlara müdahalelerde bulunmalarıdır. Bu sanatsal müdahalelerinde sanat dışından farklı metotlar kullanarak da yapmaktadırlar. Bir diğer ortak ve daha örtülü niteliği, bu sanatçıların sanatın biçimi ve içeriğine de müdahale etmeleridir. Bunu nasıl yaptıklarını ilerleyen paragraflarda inceleyeceğiz.

2.1. Disiplinler Arası Bir Heykel Örneği: Zaman Manzarası

Ekolojik sanatın (Ekoart) ilk ve en önemli örneklerinden biri, 1960'ların ortalarında dünyanın en kalabalık metropollerinden biri olan New York'un Manhattan adasında Alan Sonfist tarafından uygulanır. Sonfist, *Zaman Manzarası* (*Time Landscape*, Görüntü 1) adlı tasarımında, bir bina ile caddenin arasında kalan bir alanda 14 metre genişliğinde ve 61 metre uzunluğunda (854m²) küçük bir orman yaratır. Bu orman, New York şehri kurulmadan önce bu bölgede yetişen bitki türlerinden oluşturulur. Bu çalışmada sanatçı, bilim insanları, yerel topluluklar, şehir plancıları ve botanikçiler gibi farklı disiplinlerden insanlarla işbirliğine girer. Ayrıca Sonfist, bu projenin yapılabilmesi için Greenwich kasabası bölge planlama ofisinden, New York Bahçe Bitkileri Derneğinden ve bazı bankalardan da yardım talep eder. "Belediye, politikacılar ve alanın yasal sahipleriyle uzun müzakereler" yapar (Lailach, M. ve Grosenick, U. 2007). Bu projede sanat, pek çok farklı disiplinle bağ kurar. Böylece sanatın tanımlanan sınırını aşar, kültürel ve sosyal bir birliktelik oluşturur.



Görüntü 1: Zaman Manzarası, 1977, New York,

<http://issuesimages.blogspot.com.tr/2006/08/alan-sonfist-time-landscape.html>

Zaman Manzarası'nda Sonfist kaybolmak üzere olan bitki örtüsünü şehre yeniden kazandırmaya çalışır. Bu bitki örtüsü, şehirde insan tarafından yok edilmiştir ve Sonfist onu yatay düzlemde, şehrin göbeğinde yeniden var eder, anıtsallaştırır. Bu eser aracılığıyla aynı zamanda şehrin doğal tarihi, ekolojisi ve sosyal tarihi arasında bir köprü oluşturur. Sonfist'in bu eseri anıt kavramının, yatay düzlemde yeniden tanımlanmasıdır. "Mekana yayılan bir heykel" olarak sanat tarihi açısından öncül ve ilham verici çalışmalardan biridir *Zaman Manzarası*.

Bu eserin diğerk önemli bir özelliği de kentin dokusuna yaptığı müdahaledir. Alan Sonfist burada sembolik de olsa New York kentinin belleğine ve ekolojisine hem fiziki hem de kavramsal açıdan müdahalede bulunur. Bu özellik, sonraki yıllarda birçok ekolojik sanatçının çalışmalarında da ortaya çıkar.

Zamanında Sonfist'in işi, toprak sanatı olarak değerkendirilir, ama aslında ekolojik sanatın öncü eserlerinden biridir. 1990'lara doğru, zaman içerisinde toprak sanatıyla ekolojik çalışmalar arasındaki kırılmalar artmaya başlar. "Daha çok 1960'larda yaygınlaşan toprak sanatı, minimal heykel anlayışının araziye uygulanmasına dayanır. Genelde geometrik, duygusallıktan uzak, gerçek toprakla yapılan heykellerdir" (Kirazcı, A. 2012: 31-33). 90'larda ekolojik sanat artık toprak sanatından daha keskin hatlarla ayrılarak teorize edilir ve bunda haklı gerekçeler vardır. Çünkü ekolojik çalışmalar fark edilir biçimde materyalizmden ve bencil, ego-merkezli obje üretiminden tamamen uzaklaşmıştır. Gablik'e (2013) göre bu bir estetik paradigmadır ve bu paradigmada sanatçılar, "sanatın kendine özgü bir gündemine ve toplumsal olarak kurtuluş amacına sahip olmasını isterler".



Görüntü 2: Buğday Tarlası – Bir Yüzleşme, New York, 1982

<https://viewing.nyc/photos-a-giant-wheat-field-was-planted-over-what-is-now-battery-park-city-in-1982/>



Görüntü 3: Buğday Tarlası – Bir Yüzleşme, New York, 1982

<https://viewing.nyc/photos-a-giant-wheat-field-was-planted-over-what-is-now-battery-park-city-in-1982/>

2.2. Zamana Yayılan Performans Sanatı: Buğday Tarlası

Agnes Denes 1982 yılında *Buğday Tarlası – Bir Yüzleşme* (*Wheat Field*, Görüntü 2 ve 3) adını verdiği mekana-özel bir sanat eseri meydana getirir. O zaman İkiz Kulelerin de yakınında bulunan, çöplüğe dönmüş atık bir bölgeyi temizletir. Yaklaşık 8.000m²'lik bu hafriyat alanını tarımsal bir buğday tarlasına dönüştürür. Buradan elde edilen 453kg.lık

buğday tohumu, *Dünya Açlığını Sonlandırmak için Uluslararası Sanat Etkinliği (The International Art Show for the End of World Hunger)* kapsamında, 28 şehirde sergilenir. İsteyen seyirciler bu tohumlardan alıp diker (Brown, A., 2014: 14).

Agnes'in *Buğday Tarlası'nda da* Sonfist'in *Zaman Manzarası'nda* oluşu gibi kente müdahale vardır. Üç ay süren bu performansla, hafriyat sahasına çevrilmiş kentin içindeki bu alanı tekrar toplumsal fayda sağlamak ve ekolojik farkındalık yaratmak umuduyla kullanıma kazandırır Agnes. Geçici bir süreliğine de olsa şehrin yapıları, yüksek kuleleri anlam bozumuna uğrar. Bir metropol için imkansızmış gibi görünen kır yaşamı geri gelmiştir. Şehir nedir? Bir kente doğal yaşam neden bu kadar uzaktır? Kırsal yaşamla kentin arasının bu kadar açılması normal midir? Kentler büyürken gıda üretim alanlarının kentlerden bu kadar uzaklaşması sürdürülebilir olabilir mi? gibi bir sorgulamayı bu mekana özel eser bağlamında yapmak mümkündür. Aslında bu soruların kendisi bile, farklı disiplinlerin sanatın konusu yapıldığı anlamı taşır. Çünkü biçim ve içerik açısından "beyaz küp" estetiğinin ya da kalıcı bir kamusal alan sanat eseri anlayışının çok dışında bir sanat anlayışını temsil eder ekolojik sanat. Şehrin ortasındaki *Buğday Tarlası*, sanat ile ziraat mühendisliği, bilim, felsefe ve ekoloji gibi farklı alanlar arasında bağ kurar, bu alanlardan yararlanır. Hatta sanatçı kendi mesleki kimliğinin dışına çıkarak başka bir mesleğe ait bir şey yapıyor gibidir. Agnes bu eser için tıpkı bir inşaatçı gibi hafriyat temizler, bir çiftçi gibi toprak sürüp ekin eker. Bunları yapabilmek için de bu alanların bilgisine vakıf olur. Bu etkileşim, aşağıda ayrıntılandıracağım ekolojik sanat eseri üreten diğer sanatçılarda da vardır.

Bu eserin bir başka özelliği de bir mekanda başlayıp orada tamamlanmıyor oluşudur. Eserin performatif bir özelliği vardır, süreç sadece buğdayın ekilip biçilmesinden oluşmaz. Elde edilen tohumların dağıtılması gibi farklı etkinliklerle süreç işler ve seyircinin katılımıyla artan etkisi farklı sosyal ve kültürel alanlarda devam eder. Nerede başladığı bilinse de bitiş süreci yayılmıştır ve tam olarak kestirilemez. Bu özellikleriyle "zamana yayılan performans" niteliği kazanır.



Görüntü 4: Canlanma Alanı (Revival Field) 1991- devam ediyor, Minnesota, ABD
<https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>

2.3. Heykel Yapmanın Ekolojik Yolu: Yeşil İyileştirme

"Canlanma Alanı" (*Revival Field*, Görüntü 4), Mel Chin tarafından bir alanın ekolojisini şekillendirmek, yeniden eski haline getirmek amacıyla kavramsal bir sanat eseri olarak düşünülür. Mel Chin'in sanatçı olarak çevre kirliliği konusunda artan bir ilgisi vardı. "Hiperakümülatör" (hiper-biriktirici) bitkiler, "yeşil iyileştirme" gibi ekolojik kavramlar üzerine araştırmalar yapar. *Canlanma Alanı* bu ilginin sonucunda ortaya çıkar. Bu sanat projesi, Amerika'nın Minnesota bölgesinde "Domuz Gözü" (Pig's Eye) adı verilen bir tehlikeli atık sahasında 1991 yılında uygulanmaya başlanır. Projenin özünde, ağır metallerle kirlenmiş "Domuz Gözü"ndeki alanın *hiperakümülatör* olarak bilinen bitkiler kullanılarak temizlenmesi vardır.

Hiperakümülatör bitkiler, kadmiyum, çinko ve nikel gibi ağır metal toksinlerini topraktan, kök sistemleriyle emerek, gövde ve yapraklarında depolar. Bu bitkileri hasat edip imha etmek Chin için kirli toprağı iyileştirmenin düşük maliyetli bir yoludur. Bu bitkilerle, topraktaki ağır metalleri geri kazanma ve geri dönüştürme işlemi, "yeşil iyileştirme" (green remediation) olarak bilinir. Mel Chin bu yolla toprağı tekrar hayat vermek, yeniden canlandırıp yeşermesini sağlamak ister. Ona göre bu, tıpkı bir heykeltıraşın geleneksel yöntemlerle taşı, ahşabı yontarak biçim vermesi gibidir. Bu heykelde malzeme, kirlenmiş olan topraktır. Hiperakümülatör bitkiler heykeltıraşın aletleri ve ıslah edilen alan ise bitmiş bir heykeldir (Boswell, P. 2017:3).

"Yeşil iyileştirme" projesi başından itibaren saha testlerinde bilim adamlarını ve sanatçıları bir araya getiren disiplinler arası bir kamu-özel girişim ortaklığıdır. Henüz fikir aşamasında sanatçı Mel Chin, Amerika Tarım Bakanlığı kıdemli araştırmacısı ziraat mühendisi ve toprak bilimci (agronomist) Dr. Rufus Chaney'in danışmanlığına başvurur ve projede birlikte çalışırlar. Chaney ve Chin, çinko ve kadmiyum gibi sahada yüksek seviyelerde bulunan toksinleri tolere etme veya absorbe etme yetenekleri nedeniyle özel olarak seçilen, cüce mısır, marul, tarla akça çiçeğı (alpin pennycress), kırmızı çayır otu (fescue) ve ecibücü (silena vulgaris) gibi bitkileri test etmeye karar verirler (Boswell, P. 2017:7). 1993 yılında bu işbirlikçi çabanın ilk aşaması başarılı bir sonuç verir. Bu alandan alınan biyokütle örneklerinin bilimsel analizi, mevcut maliyetli ve yetersiz iyileştirme yöntemlerinin yerine, düşük teknoloji bir alternatif olarak "Yeşil iyileştirme" potansiyelini doğrular. Metal emilimine pek de uygun olmayan olumsuz toprak koşullarına rağmen, hiperakümülatör için en yüksek kapasiteye sahip test bitkisi olan çoban dağarcığı bitkisinin yapraklarında ve saplarında önemli miktarda kadmiyum bulunduğu saptanır.

Mel Chin sadece bir ekolojik sanatçı olarak hareket etmez, *Canlanma Alanı* örneğinde görüldüğü gibi bilimsel yöntemler aracılığıyla insan eliyle kirlenmiş doğaya müdahale eder. Heartney'e göre "Chin, yalnızca bir eko sanatçısı olarak işlev görmüyor, simyadan mikolojiye, siyasete ve topluluk aktivizmine kadar her şeye dokunan yılmaz, geniş kapsamlı bir zekadır" (2014: 5). Bu müdahale onun için aslında sanat yapmanın vazgeçilmez yoludur, "malzemenin heykelsi manipülasyonunu içerir" (Heartney, E. 2014: 10). Bu müdahale onun eserini, disiplinler arası, inovatif, deneysel ve kapsayıcı bir çeşitlilik kavramlarıyla değerlendirmemize yardım eder.

Bu makalenin konusu olan ekolojik sanat örneklerinin hepsinde de, sanatın kabul görmüş galeri yada müze gibi kurumların söyleminden uzaklaştığı göze çarpar. Sadece sanatın tanımlanması açısından değil seyirciyle kurduğu ilişki açısından da farklı bir konumu vardır. Bu ilişki dört duvar arasına bağlı değildir ya da iç mekanda sergilenseler bile varlıklarını doğayla ilişki kurarak sağlarlar. Bu ilişki anti materyalist/ anti sanat objesine dayalıdır. Sanatçı heykeli yapar, ama geleneksel anlamda heykel 'yoktur'. Aslında sanat eseri, mekana özel, zamana yayılan sürecin kendisidir. Bu niteliklerinden dolayı da "görünmez estetik" olarak da tanımlanabilir (Boswell, P. 2017).



Görüntü 5: Yaşam Çizgisi (Lifeline), 1996, Kanada

https://www.cca.qc.ca/img/Q-31Fml7dEhUrZnhCufULg2Jvkc=/1920x0/9812/8826/CAN180R_Tiesenhausen_scan-004.jpg

2.4. Yaşam Alanlarını Sanat Yoluyla Koruma: 'Yaşam Çizgisi'

Yaşam Çizgisi (Lifeline, Görüntü 5 ve 6) Kanadalı sanatçı Peter von Tiesenhausen'ın, kendisinin de içinde yaşadığı, ebeveynlerinden miras kalan çiftliği petrol şirketlerinin işgalinden korumak amacıyla yaptığı mekana özel bir eserdir.

1990'larda petrol şirketleri sanatçıyı sık sık ziyaret eder ve çiftlikten petrol boru hattı geçirmek için çeşitli anlaşmalar önerirler. Şirketler bu ziyaretleri taciz boyutlarına vardırırlar ve kendi anlaşmalarını dayatırlar. Von Tiesenhausen'ın kişisel haklarını da tehdit etmeye başlamaları üzerine Von Tiesenhausen, ironik bir şekilde kendi sahip olduğu toprakları "telif hakkı" ile koruma kararı alır. Peter kullanmak istediği yasal hakkını şu şekilde açıklar, "Kanada'da bir sanatçı olarak, ölümünüzün ardından, 50 yıla kadar kendi eserlerinizin telif hakkına otomatik olarak sahip olursunuz. Dolayısıyla, bir şey yaratırsanız, satmadığınız sürece telif hakkını saklı tutarsınız" (Keefe, S. 2014:4).



Görüntü 6: Yaşam Çizgisi (Lifeline), 1996, Kanada

https://www.cca.qc.ca/img/Q-31Fml7dEhUrZnhCufULg2Jvkc=/1920x0/9812/8826/CAN180R_Tiesenhausen_scan-004.jpg

1996 yılında, Tiesenhausen çiftlik arazisinin etrafına, mekana özel heykeller, sanat eserleri yapar ve ardından bu arazinin yasal olarak korunan bir sanat eseri telif hakkı statüsüne sahip olduğunu ilan eder. Bu sayede petrol şirketlerinin önerilen boru hattının inşasına karşı mülkünü savunur. Bu daha önce denenmemiş bir şeydir ve başarıya ulaşır. Boru hattı geliştiricilerini, arazinin etrafından, pahalı bir şekilde yeni rota belirlemeye zorlar. Şirketler geri püskürtülmüştür ve kendisini de taciz etmeyi bırakmıştır. *Yaşam Çizgisi* bu çiftlikte yer alan eserlerden bir tanesidir ve neredeyse minimal olarak değerlendirilebilecek beyaz bir çitten oluşur. Tiesenhausen, her yıl çite 243cm'lik boyanmış yeni ek yapar ve yıllık bakımını, onarımını yapmamak üzere öylece bırakır. Bu işlemi hayatı boyunca devam ettirme kararındadır. Burada asıl ironi "basit"(!) bir çit fikrinin uluslararası ve milyon dolarlık petrol şirketlerini durdurmuş olmasıdır. Başka bir coğrafyada olsa, acaba kalın duvarlar bile bunu yapabilir miydi? Kendimize sormamız gereken sorulardan biri de budur.

Burada ekolojik sanat hukuk bilgisi de kullanılarak acımasız petrol şirketlerine karşı duruşa dönüşür. Hukuk bilgisi ve günlük yaşam sanatla iç içe geçer. Eseri oluşturan teorik dinamiklerle günlük yaşamın getirdikleri bütünleşir. Belki de en ilginç Tiesenhausen'ın kendisini sanatçıdan çok bir çiftçiye benzetmesidir. Kendi söylemiyle bu yaptığı, "tarlada bir şeyler toplayıp sonra satan bir çiftçinin" eylemidir (Kowalchuk, K. 2017: 4). Ama hasat edilen, bu sefer sanattır. Bu anlamda disiplinler arasıdır ve eser var olduğu mekan olan doğaya müdahalede bulunurken zaman içerisinde de bu doğayla bütünleşir.

2.5. Kente Ekolojik Müdahale: Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları

Arıların biz insanların da yaşadığı bu doğanın, hayatın devamlılığındaki payı hiç küçümsenemez. Bal arılarının bal, propolis, arı sütü gibi ürünlerinden doğrudan faydalanmıyorsak bile gıdanın, meyve ve sebzenin üretimi için çiçeklerin tozlaşmasındaki rolleri nedeniyle hepimiz arılardan yararlanıyoruz. Soframıza gelen gıda üretiminin üçte birinden arılar sorumludur. Günde yaklaşık 1500 çiçeğin tozlaşmasını sağlarlar ve günde kendi ağırlıklarının yarısı kadar nektar toplarlar. Çiçek tozlaşmasını sağlayabilmek için kovanın bulunduğu 6km. yarıçapındaki alanda uçarlar ve her bir çiçeği dölleyerek meyveye dönüşmesine yardımcı olurlar (Dixon, L. 2012; Seeley, T.D. 2010; Doğaroğlu, M. 2007). “Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları” projesi (Görüntü 7 ve 8), birazdan açıklanacağı gibi bu bilgiyi kullanarak şehrin ekolojisine müdahale çalışmasıdır.



Görüntü 7: Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları, 2017- devam eden. M.Ü.G.S.F. yerleşkesi. İstanbul.
Atlas Dergisi foto muhabiri Şahan Nuhoğlu



Görüntü 8: Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları, İstanBal, İstanbal'un tadı, yenilebilir sanat objesi olarak bal, 2017- devam eden. M.Ü.G.S.F. yerleşkesi.
İstanbul. Sanatçının kişisel arşivi.

Alaattin Kirazcı, *Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları*'nda arıcılık bilgisi aracılığıyla kentin ekolojisine müdahale kavramı bağlamında, mekana yayılan heykel ve zamana yayılan performans gerçekleştirir. Bu bilgiye ulaşırken ve bu projeyi gerçekleştirirken tıpkı bir arıcı gibi eğitim alır ve çalışır. Bu projeyi oluşturabilmek için sıklıkla başvurduğu kaynaklar

Doğaroğlu, M. (2017), Sorkun, K. (2008), Öder, E. (2006) ve P. Sariöz (2006)'e aittir. Bal arıları, arıcılık kültürü, onların biyolojik özellikleri hakkındaki bilgi, bu bilgi aracılığıyla şehre müdahale edilebileceği farkındalığını oluşturur. Bal arılarının kovanlarının bulunduğu alandan 6 km yarı çapındaki uzaklığa kadar olan bölgede çiçeklerin tozlaşmasını sağladıklarını ve nektar toplayarak kentin ekolojisine müdahale ettiklerini hayal etmek bile heyecan vericidir. Aslında dolayısıyla, ekolojik bir enstrüman olarak kente müdahale eden arıların kendisidir. Bu müdahale sadece fiziki olarak arılar aracılığıyla gerçekleştirilmez, bu performans yoluyla, aynı zamanda kentlilerin algı ve korkularına karşı da yapılır. Bu proje ile kentlinin kırdan uzak, betonlaşmış, sürdürülemez yaşantısını sorgular. Sebzesinden et ürünlerine, gıdasından giyeceğine her şeyi kilometrelerce uzaktan getirmek zorunda olan, gün geçtikçe daha steril bir ortamda yaşayan, kısır döngüsünden çıkamayan, bal isteyip bal arısından korkan, yumurta isteyip şehirdeki tavuktan rahatsız olan, doğa özlemiyle köye gidip horoz sesinden, hayvan pisliğinden şikayet eden kentli insanın kentleşme algısıyla oynar. Burada arı önemli bir yaşantı olarak doğayı sembolize eder ve aslında doğanın ta kendisidir. Arıların ve doğanın yaşayabilmek için biz insanoğluna ihtiyacı yoktur. Kendi doğamızdan bu kadar uzaklaşarak ve kentleri beton yığınlarına çevirerek hazırladığımız bir son varsa o kendimizin sonudur.

Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları sadece şehirleşen ve doğal çevresine yabancılaşan insanı değil, sanatın, performans sanatının kendisini de ironik bir biçimde sorgular. Bu bağlamda aslında sadece kente değil, kavramsal olarak sanata da müdahale eder.

“*Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları*” bir metaforudur, gizliymiş gibi yapar. Arıcılar kent insanının ön yargıları ve özellikle de arılar hakkındaki korkuları nedeniyle saklanmak zorunda hisseder. Aynı zamanda, kentte varoluşlarının yasal zemini de yoktur. Buna rağmen onlarca arıcı bu kültürel ve sosyal faaliyeti devam ettirir. Öte yandan, arılar ve böcekler yani doğa her şeyi açıktan yapar. Doğal yaşam için gizlilik diye bir kavram yoktur. *Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları* projesi sanat sergileri, akademik etkinlikler¹, halka açık atölye çalışmaları, konferanslar², söyleşiler³, radyo programları⁴, görsel basın⁵, sosyal medya (instagram⁶, facebook, youtube⁷ gibi) ve belgeseller⁸ yoluyla, her türlü olanağı ve platformu kullanarak, şehrin göbeğinde arıcılık yapan bir sanatçı akademisyenin performans sanatı aracılığıyla, hem arıları kentte görünür kılar ve bulunduğumuz coğrafyanın asıl sahiplerini bize hatırlatır, hem de kent insanını ekolojik sisteme verdiğimiz zararlar, kentin betonlaşan doğası, edindiğimiz konfora karşı kaybettiklerimiz hakkında düşünmeye, harekete geçmeye çağırır.

Bu proje, gizli, saklı kalmak bir yana çeşitli paylaşımlarla her türlü fırsatı değerlendirerek tartışma yaratmayı amaçlar. Soru soran bireylere bilgi vermek ve merakını gidermek üzere kendini ifşa ederek insanların şehir ve doğa algısıyla ironik bir ilişki kurar. Bu yolla farkındalık ve tartışma yaratma, ilham kaynağı olma iddiasındadır. Proje, pek çok ekolojik sanat projesinde olduğu gibi sıra dışılığı ve kabul edilmesine yönelik sorunlar nedeniyle başlangıçta gizli başlar. İsmindeki ‘gizli’lik aynı zamanda şehirdeki arıların ve arıcıların görünmezliğine işaret eder. Öte yandan, pek çok zorluktan geçerek de olsa, bugün kendi varlığını kabul ettirmiş bir sanat pratiği olarak, bütün açıklığıyla İstanbul’un Kadıköy ilçesinde bulunan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yerleşkesinde 2017 yılından beri uygulanmaya devam eden bir süreçtir *Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları*.

¹ 26 Mart 2021 “İstanbul: Disiplinler Arası Bir Sanat Olarak Kentte Ekolojik Sanat”, webinar. “İnsan-Doğa Etkileşimi”, 18 Mart Uluslararası Sanat Günleri, 18 Mart Çanakkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

² 09 Aralık 2017 “Uluslararası Ekolojik Arıcılık Konferansı”, Buğday Ekolojik Yaşam Derneği, Bornova, İzmir.

³ Body as Archive, 11 Nisan 2018. Panel, davetli konuşmacı, StudioX, İstanbul

Bal Tadında Sohbetler, 10 Mart 2018. Söyleşi, davetli konuşmacı Koşuyolu Kooperatifi Girişimi, İstanbul.

⁴ 16 Şubat 2018: 10:30 “Bütüncül Bahçecilik ve Şehir Arıcılığı”, söyleşi, Açık Radyo 94.9. Hazırlayıp Sunan: Leyla Aslan Ünlübay, Tohumdan Hasada Ekolojik Yaşam Programı.

⁵ Eylül 2019 “Metropolün Arıları”, Atlas Dergisi.

⁶ @alaattinkirazcı

⁷ “Üniversite Kampüsünde Arıcılık”, TRT Haber: <https://youtu.be/kZ2DAGujN00>

⁸ 2019 “Şehrin Ortasında”, belgesel. Yön.: Yüce Sayılğan.

“Ekolojik Sanat”, Cep Hikayeleri No:132, <https://youtu.be/OZKFsVghHnE>

“İstanbul’da Kent Arıcısı Olmak: Bizim Doğaya Borcumuz Var”, +90, <https://youtu.be/IAiCYOTv9XE>

SONUÇ

Ekolojik sanat eserleri sadece buldukları ortama sanat aracılığıyla etki etmekle kalmaz, aynı zamanda sanatın gelenekselleşmeye yüz tutmuş kurumsal tanımına da hem biçimsel hem de teorik olarak müdahale eder. Böylece bir yandan sanatın yelpazesi genişlerken, öte yandan her sanatçının eseriyle sanat yeniden tanımlanır. Bu durum, sanatı yaşayan daha dinamik bir yapıya sokar ve sanata kapsayıcılık, çeşitlilik kazandırır. Böylece, her sanatçının kendisine yeni alanlar yaratmasına ve özgürleşmesine olanak sağlar.

Örneğin Agnes Denes çiftçilik hareketinin biçimini değiştirerek buğday ekip biçmeyi sanata dönüştürür. Mel Chin için sanat eseri bir çevre mühendisi ya da bir ziraat mühendisi gibi çalışarak kimyasallarla kirletilmiş bir arazinin temizlenmesi sürecidir. Peter von Tiesenhausen için petrol şirketlerine karşı verilen hukuksal mücadelenin öncü aktörüdür sanat eseri. Alan Sonfist de dahil olmak üzere makalede sözü geçen bütün sanatçılar kendi mesleğinin ve sanatın kapalı alanlarından, atölyelerinden çıkar, sanatla toplum arasındaki mesafeyi kırar ve tamamen günlük yaşamın içindeki başka mesleklere ve disiplinlere nüfuz eder. Böylece sanatla hayat arasındaki mesafe kısalmış, hatta sıfıra iner. “Sıradan” kabul edilen bir meslek sanata dönüşür. Sanatın odağı materyalist bir anlayıştan, biçimden içeriğe doğru kayar, sanat daha toplumsal bir rol üstlenir ve çevresel, ekolojik duyarlılık sanat eserinin merkezine taşınır. Bu durum aslında “görünmez bir estetik” yaratır (Boswell, P. 2017), sanat başka alanlara, disiplinlere benzerken seyircinin algısıyla genişler. Bir anlamda seyircinin algı düzeyiyle biçim ve anlam bulur. Seyreden de daha etkin bir rol üstlenir.

Bir ekolojik sanatçı olarak benim de ortaya koyduğum eserler aynı alandan beslenir. Türkiye’de ekolojik sanat üzerine eser veren bir sanatçı olarak, ortaya koyduğum eserler her ne kadar Türkiye’deki sanat ortamında ayrıksı dursa da, bu makale bir yandan bu eserlerin uluslar arası boyutta ekolojik sanat eserleri ile bağlantılarına işaret ederken diğer yandan da Türkiye’de ekolojik sanatın yaygınlaşması ve kabul görmesine katkıda bulunur.

Verilen örneklerde görüleceği üzere, ekolojik sanat var olanı ve verili düzeni kabul etmez. İnsan merkezli yaşama ya da doğaya müdahale eder. Müdahale ettiği alan sadece insanın yaşam alanı da değildir. Müdahale edilen sanatın kendisi, kabul görmüş sanat anlayışıdır da aynı zamanda. Bu anlamda müdahale iki düzlemde gerçekleşir. Birincisi mekana ve zamana müdahale ve ikincisi de sanatın biçimine ve içeriğine uygulanan müdahaledir.

Benzer şekilde Şehrin Gizli Arıları ve Arıcıları ile alışlagelmiş anıtsal heykel anlayışı kırılır. Heykel mekana yayılan, hayatı kapsayan bir biçim kazanır. Bu durum “mekana yayılan heykel” olarak kavramlaştırılır. Aynı zamanda performatif bir durum vardır. Sanatçı arıcılık yaparken aslında şehre uyguladığı müdahalenin en sağlıklı biçimde devamlılığını kontrol etmektedir. Çünkü bu sayede arıların şehrin ortasında bir yerde, kovandan 6 km.lik yarı çapta şehrin ekolojisine müdahale ettiklerinin farkındadır. Arıların bu müdahalesi de çoğu kez görünmez bir şekilde gerçekleşir. Burada da aslında belirli bir zamanda olup biten performans anlayışına bir müdahale söz konusudur ve bu da “zamana yayılan performans” olarak kavramlaştırılır. Burada sanat eseri materyalist bir anlayışın dışına çıkar ve içerik adına biçim feda edilir. Bu bilinçli ve sanatsal bir tercihtir. Sanatçı varoluşunu bu strateji üzerine kurar. Galeride veya özel sergi alanlarında sergilenecek bir sanatsal obje yerine, doğanın yeniden kazanımına yönelik süreç, zamana yayılan bir performans olarak sanat, eserin kendisidir.

Ekolojik sanatta yeni olan bir yaratım süreci vardır ve tarihsel önceline göre gizli bir önermedir. Bu önermeyi her sanatçı ya da eseri taşıyor diye bir iddiada bulunmak elbette doğru olmaz. Bununla birlikte sanatın müdahale ettiği alana bakıldığında sanatçıların açık önerisi görülür. Sanatın kendisi de seyircisi de çevreye daha duyarlı olabilir. Ekolojik sanat, şehrin konforu için neleri feda ettiğimizi hatırlatıp, doğayı kendi sonumuzu hazırlarcasına hoyratça tüketişimize işaret ederken, kaybettiklerimizi bize sanat eseri olarak yeniden sunar ve bu kaybı geri kazanabilmemiz için bize, bazen açık bazen örtülü bir çağrı yapar. Ekolojik sanat bu hatırlatmayı bize yaparken, ekolojik farkındalığı bilincimize taşır. Bu hatırlatma sanatçıdan sanatçıya, seyirciden seyirciye taşınır.

Kaynakça

Brown, A. (2014). Güncel Sanat ve Ekoloji. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi-Lal Yayınları.

Dixon, L. (2012). Keeping Bees in Towns and Cities. Londra: Timber Press.

Doğaroğlu, M. (2007). Çiçekten Sofraya Balın Öyküsü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Doğaroğlu, M. (2017). Modern Arıcılık Teknikleri. Tekirdağ: Doğa Arıcılık.

Kirazcı, A. (2012: 30-35) Heykelde Yenilikçi Yaklaşımlar: Bir Ekolojik Sanat Örneği. İFAS: Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı. Konya: Selçuk Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi.

Lailach, M. ve Grosenick, U. (2007). Land Art. Almanya: Taschen.

Öder, E. (2006). Uygulamalı Arıcılık. İzmir: Meta Basım.

San, İ. (2017) Disiplinlerarası Sanat Eğitimi Sürdürmek: Sanatların Geçişliliği ve Disiplinlerarası Sanat. Alternatif Eğitim Dergisi, 5: 115-130.

Sarıöz, P. (2006). Arı Bizi, Bal Bizdedir: Dünden Bugüne Türkiye’de Arıcılık. İstanbul: Bal Parmak Yayınları.

Seeley, T.D. (2010). Honey Bee Democracy. America, Princeton: Princeton University Press.

Sorkun, K. (2008). Türkiye’nin Nektarlı Bitkileri, Polenleri ve Balları. Ankara: Palme Yayıncılık.

Weintraub, L. (2012). To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet. California: University of California.

Elektronik Kaynaklar

Boswell, P. (2017). Invisible Aesthetic: Revisiting Mel Chin’s *Revival Field* . Walker Art Center. 10.05.2021 tarihinde <https://walkerart.org/magazine/mel-chin-revival-field-peter-boswell-rufus-chaney-eco-art> adresinden erişildi.

Gablik, S. 2013. A New Front. 18 Mart 2013 tarihinde greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=170 adresinden erişildi.

Gulbenkian Komisyonu, 2003. Sosyal Bilimleri Açın: Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor, Çev. Şirin Tekeli, Metis Yayınları: İstanbul. 03.07.2021 tarihinde <https://www.pdfdrive2.com/sosyal-bilimleri-a%C3%A7%C4%B1n-gulbenkian-komisyonu-e117516106.html> adresinden edinilmiştir.

Heartney, E. (2014, 30 January). Art for the Anthropocene Era. Art in America. 11.05.2021 tarihinde <https://www.artnews.com/art-in-america/features/art-for-the-anthropocene-era-63001/> adresinden erişildi.

İşler, A. Ş. (2004). Sanat Eğitiminde Disiplinlerarası-Tematik Yaklaşım. Milli Eğitim Dergisi, Sayı: 163, yaz. 03.07.2021 tarihinde https://dhgm.meb.gov.tr/yayimler/dergiler/Milli_Egitim_Dergisi/163/isler.htm adresinden erişildi.

Keefe, S. (06 Kasım 2014). This Canadian Artist Halted Pipeline Development by Copyrighting His Land as a Work of Art. 14.05.2021 tarihinde <https://www.vice.com/en/article/5gk4jz/this-canadian-artist-halted-pipeline-development-by-copyrighting-his-land-as-a-work-of-art-983> adresinden erişildi.

Kowalchuk, K. (16 Mayıs 2017). Righting the Land: An Interview with Peter von Tiesenhausen. 14.05.2021 tarihinde <https://niche-canada.org/2017/05/16/righting-the-land-an-interview-with-peter-von-tiesenhausen/> adresinden erişildi.

Lipton, A. ve Watts, T. 2004. "Ecological Aesthetics", 30.03.2013 tarihinde <http://www.ecoartspace.org/documents/ecoaesthetics-04.pdf> adresinden erişildi.

HUMAN AND NATURE, HARMONY OR REJECTION¹

Lecturer Univ Dr. Anca Collier, Graphic Department, Bucharest National University of Arts,
ankacoller@gmail.com, ORCID 0000-0001-9892-6984

Abstract

In the present study, following through time a certain theme was attempted to see how the representation changed during different points in history. A single subject, the image of Saint Sebastian as an iconic recognizable character was chosen to follow through time. His body full of arrows and wounds tied against a tree or a pillar was immediately recognized, no matter what historical period the image belonged to. The position of humans towards life and divinity only by following this character and its changing appearance will be identified in the study. Saint Sebastian is an iconic image for human power and determination against injustice, a symbol of resistance, as he recovered after being shot with arrows and continued to stay for his believes. Many contemporary artists dedicated works to this important eloquent figure. Saint Sebastian can be seen as a symbol of human unfounded cruelty against peers, questioning the lack of justice or empathy that characterizes our species sometimes.

Keywords: Human, Nature, Harmony, Rejection, Saint Sebastian

1. PREHISTORIC AND ANCIENT CIVILIZATIONS

In the early ages, humans were very connected to the cycles of nature living their life according to the rhythms of the weather and their environment. They were integrated into this process and worshiped the force of Mother Nature, were grateful for their existence, and accepted their fate in a more natural and humble way. The principles that governed the art were order, stylization, symmetry, hierarchy, symbolism, and the main feeling is one of mature harmony, serenity, and stability. It can be felt the power of the dominating figures and their will to control this life and the afterlife.

1.1 Saint Sebastian, As An Icon of Change

In the present study, following through time a certain theme was attempted to see how the representation changed during different points in history. A single subject, the image of Saint Sebastian as an iconic recognizable character was chosen to follow through time. His body full of arrows and wounds tied against a tree or a pillar was immediately recognized, no matter what historical period the image belonged to.

The position of humans towards life and divinity only by following this character and its changing appearance will be identified in the study.

¹ Article based on a free lecture at Webinar "Human and Nature Harmony of Rejection", to the 2nd International 18 Mart Art Days, organized by Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts with the theme of "Human – Nature Interaction" between 18 March and 8 April 2021, ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS.



Image 1: Mosaic of Saint Sebastian, San Pietro in Vincoli, Roma
<https://i.pinimg.com/originals/79/35/61/79356176203b2d3d5f3166285a369ed2.jpg>

1.2 Saint Sebastian in Byzantine and Medieval Art

It can be started with the byzantine representation of the Saint, as an early Christian representation (image 1). In this image of Saint Sebastian, byzantine artists do not show any of the signs that remind us of the Saint's pain or torture scenes, nor his martyrdom, he is standing there undisturbed, as he is superior to any pain in this world.



Image 2: Andrea Mantegna, Saint Sebastian
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Andrea_Mantegna_-_St_Sebastian_-_WGA13975.jpg

1.3 Saint Sebastian During Renaissance, Mannerism and Baroque Times Till the Turn of the Century

Renaissance spirit modified again Saint Sebastian according to its main interests: the return to the human body as an icon of flesh and blood regained from visiting the models from Greek/Roman antiquity. Artists returned to proportions, anatomy, idealized figures (images 2 and 3).



Image 3: Sandro Botticelli, Saint Sebastian

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4c/Sandro_Botticelli_054.jpg/300px-Sandro_Botticelli_054.jpg



Image 4: El Greco, St Sebastian

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/El_martirio_de_San_Sebasti%C3%A1n%2C_de_El_Greco_%28Catedral_de_Palencia%29.jpg

Following this journey, Saint Sebastian exits the Renaissance period and enters the Manneristic or Baroque Era ready to suffer, to be tortured, to endure all human pour condition. It reflects a period of high insecurity badly related to the big landscape of life.



Image 5: Paolo Veronese, St Sebastian, sec XVI, Venice

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Veronese_-_Sebastian_GG_1538.jpg



Image 6: Gerrit van Honthorst, Saint Sebastian

<https://www.nationalgallery.org.uk/media/34249/n-4503-00-000023-hd.jpg?mode=max&width=1920&height=1080&rnd=132385897566630000>

1.4 Art Nouveau and Modern Art In the XX. Century Representation of Saint Sebastian

Modern Art made its debut with an optimistic approach, full of light and calm pleasure. The impressionists celebrated the power of light that revealed color and liberated drawing from its closed forms (image 7).

Maurice Denis has a more decorative version of the Saint with a warm atmosphere based on colors and forms, not centered on the presentation of the tortured body (image 8).



Image 7: Odillon Redon, Saint Sebastian

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/72/Saint_Sebastian_by_Odilon_Redon.JPG/202px-Saint_Sebastian_by_Odilon_Redon.JPG

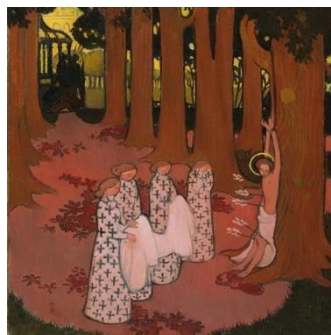


Image 8: Maurice Denis, Saint Sebastian

<https://images1.bonhams.com/image?src=Images/live/2013-01/04/8650691-9-4.jpg&width=640&height=480&autosizefit=1>

In German expressionism, it has been found two versions of Saint Sebastian painted by Hermann Stenner, an interesting artist who died way too soon during WWI. Dramatism and pain are transmitted through powerful synthetic shapes and colors, not by realistic representation (image 9).

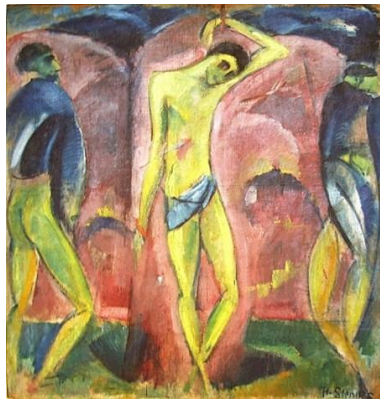


Image 9: Hermann Stenner, Saint Sebastian

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Hermann_Stenner_-_Hl._Sebastian_-_1914.jpg

One of Gauguin's disciples, Jan Verkade, post-impressionist and symbolist painter, offers a calmer adolescent version of Saint Sebastian, concentrating on the beauty of the young body and its relation to nature, not on the torture and martyrdom. It includes that return to nature and a kind of innocence that primitive painters long for (image 10).



Image 10: Jan Verkade, Saint Sebastian, 1892

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e1/Verkade%2C_St_Sebastiaan.jpg/230px-Verkade%2C_St_Sebastiaan.jpg

2. SAINT SEBASTIAN IN CONTEMPORARY ART

Saint Sebastian is an iconic image for human power and determination against injustice, a symbol of resistance, as he recovered after being shot with arrows and continued to stay for his beliefs. Many contemporary artists dedicated works to this important eloquent figure. Saint Sebastian can be seen as a symbol of human unfounded cruelty against peers, questioning the lack of justice or empathy that characterizes our species sometimes.



Image 11: Damien Hirst, Saint Sebastian Exquisite Pain, 2007
https://flash---art.com/wp-content/uploads/2016/10/Damien-Hirst_FlashArt-811x1024.jpg



Image 12: Tony de Carlo, Saint Sebastian
<https://i.pinimg.com/236x/94/57/98/945798d85e826fa248d88cbd019a4d00--lilies-vintage-style.jpg>

Bibliography

Bell, J. (2007). Oglinda Lumii – o nouă istorie a artei. Editura Vellant.

Gombrich, E. H. (2016). Istoria artei. Editura Art.

Huighe, R. (1957). L'Art et l'Homme. Librairie Larousse Paris.

Szekely, G. (1973). Istoria ilustrata a picturii, De la arta rupestra la arta abstracta. Editura Meridiane.

Electronic Bibliography

Doble, F. (2020). Saint Sebastian as a gay icon, Posted 20 Jan 2020.
<https://artuk.org/discover/stories/saint-sebastian-as-a-gay-icon>

Paintings of Saint Sebastian
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_Saint_Sebastian

Saint Sebastian: The Iconography, Jan 2020
<https://www.christianiconography.info/sebastian.html>

Saint Sebastian
https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Sebastian

YABAN ANTROPOLOJİ

SAVAGE ANTHROPOLOGY

Pınar Yolaçan
pinyolacan@gmail.com ORCID Numarası 0000-0001-6297-8766

Öz

Bu araştırmanın amacı, Brezilya Amazonu'ndaki yerli halklar ve özellikle Kayapo halkı ve Kayapo lideri Tuire Kayapo'nun çevre mücadelesi ve bunun önemi hakkında bilgi vermektir. Amazon halkları, doğaya sadece fiziksel olarak barınma ve yiyecek ihtiyaçlarını karşıladıkları bir yer olarak değil, aynı zamanda manevi olarak da bağlıdırlar. Ancak, yerli olmayanlar ile temasla birlikte, 20. yüzyılda bu halkların yaşam alanları geri dönülmez bir tahribata uğramış ve bunun sonucunda sadece Amazon bölgesi halkları değil, bütün dünya bulaşıcı ve ölümcül hastalıklar ve önüne geçilemez bir küresel ısınmaya maruz kalmıştır. Makalede, söz konusu yerli halkların yaşam biçimleri, kullandıkları vücut boya, iletişim araçları, medya ile ilişkileri, yerli olmayan halklarla temas sonucu yaşanan çevre sorunları ve bulaşıcı hastalıklar ile bunlara karşı mücadeleleri aktarılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tuire Kayapo, Kayapo, Küresel Isınma, İklim Değişikliği

Abstract

The purpose of this research paper is to give information about the environmental struggle of the Indigenous peoples of the Brazilian Amazon and its importance, especially the Kayapo people and the Kayapo leader Tuire Kayapo. The Indigenous people of the Amazon have a spiritual connection to nature beyond meeting their needs for shelter and food. However, in the 20th century, since their first contact with the non-indigenous, their territories have been destroyed, and consequently, not only the Indigenous people of the Amazon but the whole world has been exposed to infectious and deadly diseases and unavoidable global warming. This paper aims to introduce the lifestyle of the Indigenous people of this area, the bodypaints they use, their communication tools, their relationship with the media, the environmental problems, and infectious diseases as a direct result of their first contact with the non-indigenous people and their struggle against them.

Keywords: Tuire Kayapo, Kayapo, Global Warming, Climate Change

Genişletilmiş Öz

Brezilya'daki Coğrafya ve İstatistik Enstitüsü (IBGE) tarafından 2016 senesinde 2010 Brezilya nüfus sayımları baz alınarak yapılan araştırmaya göre; Brezilya'da, 305 etnik gruptan oluşan ve aralarında 274 farklı dil konuşulan toplam 900 bin yerli halk vardır. Bu açıdan, Brezilya günümüzde dünyanın en fazla sosyo-kültürel çeşitliliğine sahip ülkedir. Yerli halklar arasında Kayapolar, Brezilya'nın Amazon ormanlarında en fazla toprakları olan halkıdır. Amazon'daki bölgeleri ISA (Sosyo-Çevresel Enstitüsü Derneği) verilerine göre yaklaşık 3 milyon 284 bin hektar olup, güncel nüfusları 4 bin 548'dir. Farklı alt etnik gruplarla birlikte toprakları 11 milyon 346 bin 326 hektar, nüfusları 7 bin civarındadır. Bu rakamlara bakıldığında çok küçük bir nüfusun çok büyük bir bölgeye sahip olduğunu ve bu yüzden dünyanın tükenen doğal kaynakları içerisinde bir hedef haline geldiği görölmektedir. 2016 senesinden beri, Amazon'da 1.180km² ormansızlaşma meydana gelmiştir. Bu veriye göre Brezilya'nın Amazon bölgesi yakın tarihimizdeki dünyanın en hızlı ormansızlaşan en büyük alanıdır. Brezilya toprakları 1500 senesinde Portekiz işgaline uğramıştır. O zamanlar nüfusu 3 milyonu bulduğuna inanılan yerliler, yerli olmayanlardan bulaşan hastalıklar nedeniyle bu ilk temas sonucunda hayatlarını kaybetmişlerdir ve bazı halklar tamamen yok olmuştur. Ancak Brezilya'nın kuzeyinde bulunan Amazon bölgesindeki bazı Kayapo gruplar için bölgelerinin ormanlık oluşu ve ulaşım olmamasından dolayı ilk temas 1950'lerde, bazıları için de 1960'larda misyonerlerle olmuştur. Günümüzde, Amazon bölgesinde, halen temas edilmemiş izole kabileler vardır. Yerli bölgelerin tamamı özerkleştirilmiştir ve 1967 yılında kurulan FUNAI (Ulusal Yerli Vakfı) önceki adı ile SPI tarafından koruma altında olup, yerli olmayanların bu bölgelere giriş ve çıkışı yasaktır. Brezilya hükümeti 1964 darbesi ve takiben 21 sene süren askeri sıkıyönetim sırasında, Amazon bölgesinde, Brezilya'nın diğer bölgelerini kalkındırmak ve istihdam sağlamak vaadi ile Trans-Amazônica otoyolu, Tucuruı ve Belo Monte barajı gibi mega devlet projeleri geliştirmiştir. Bu projelerden ilki, Trans Amazonica, 4.000 km'lik bir otoyol olup, 1972 senesinde Brezilya'nın doğu kıyısından başlayarak ve Amazon bölgesinden geçerek, batıda Peru sınırına kadar uzanacak şekilde inşaatına başlanmıştır. Bu projeler için, Amazon bölgesine hükümet yetkilileri (ordu mensupları) ve mühendislerden oluşan heyetler keşif yapmaya gitmek üzere görevlendirilmişlerdir. Bu keşifler sırasında, özellikle 1910'da kurulan SPI'nin (Ulusal Yerli Koruma Servisi) görevlendirdiği Katolik misyonerler, Amazon yerli halklarını pasifize, tasfiye ve asimile etme çalışmalarında aktif görev almıştır. Bu süreçte yerlilerden sahip oldukları bölgeler alınmış ve buna karşı çıkan pek çok halk, tecavüz ve işkenceye maruz kalmış, devlet görevlilerinden oluşan heyetler ve ordunun da yardımı ile toplu katliamlarda öldürölmüştür. Günümüzde bu otoyol yasa dışı kereste ticareti için bir kolaylaştırıcı olmuş ve bu da Amazon bölgesindeki ormansızlaştırmanın 1970'lerden beri en büyük etkenlerinden biri haline gelmiştir. Yerli bölge sınırlarındaki halklar ve bu yasadışı ticaret içerisindeki işçiler ve çeteler arasında halen günümüzde silahlı çatışmalar olmakta ve yerliler faili meçhul bir şekilde öldürölmektedir. Bu makale, Brezilya Amazon'ndaki yerli halkların çevre mücadelesi ve bunun önemi hakkında bilgi verme amacını taşımaktadır. Özellikle Kayapo halkı ve Kayapo lideri Tuire Kayapo'nun mücadelesi aktarılmaktadır. Yöntem bölümünde detaylı olarak belirtildiği üzere; bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden gözlem, görüşme ve doküman incelemesi yöntemleri uygulanmıştır. 2016-2017 seneleri arasında Brezilya'ya giderek Kayapo Mebengokre ve Assuruni yerli bölgelerine yaklaşık 10'ar günlük dört ayrı ziyarette bulunulmuş olup bu ziyaretler sırasında hem köylerdeki yaşantı gözlemlenmiş ve belgelenmiş hem de kabile şefleri ve halkla görüşmeler yapılmıştır. Bu gözlem ve görüşmelere makale içerisinde yer verilmiştir.

Extended Abstract

According to a study carried out by IBGE (Brazilian Institute of Geography and Statistics) in 2016 based on the 2010 consensus, there are a total of 900 thousand Indigenous people in Brazil consisting of 305 ethnic groups, and 274 different languages are spoken among them. Therefore, Brazil is the country with the most sociocultural diversity in the world today. Among the Indigenous people, the Kayapo are the people with the most land in the Amazon jungle of Brazil. Their regions in the Amazon are approximately 3 million 284 thousand hectares according to ISA (Socio-environmental Institute) data and their current population is 4 thousand 548. With different sub-ethnic groups, their lands are 11 million 346 thousand, and 326 hectares and their population are around 7 thousand. Looking at these

numbers, it is understood that a very small population has a very large region and therefore it has become a target among the depleted natural resources of the world. Since 2016, the area described as "Amazon Legal" has had 1.180km² of deforestation. According to this number, today, the Brazilian Amazon is the biggest area in the world where deforestation takes place the fastest. Brazil was invaded by the Portuguese in 1500. The Indigenous population was estimated to be 3 million before most Indigenous people died en masse of infectious diseases as a result of the first contact with the non-indigenous and some populations went completely distinct. However, for some Kayapo groups in the Amazon region in the North of Brazil, the first contact was with missionaries in the 1950s, and for some in the 1960s, due to forested areas and lack of transportation. It is known that there are still isolated uncontacted groups in the Brazilian Amazon. All the identified Indigenous territories have gained autonomy and protection by the government since the foundation of FUNAI (The National Foundation of the Indian, formerly SPI (Indian Protection Service) in 1967 and it is forbidden for the non-indigenous people to enter these territories. After the military coup which started in 1964 and lasted 21 years, the Brazilian government initiated mega projects to develop the rural areas, such as the construction of the Trans-Amazonian highway and Belo Monte and Tucuruí Dam. The first of these projects, Trans Amazonica, is a 4,000 km highway, and its construction began in 1972, starting from the east coast of Brazil and passing through the Amazon region, extending to the Peruvian border in the west. For these projects, delegations of government officials (military members) and engineers were assigned to the Amazon region to explore. During these explorations, especially Catholic missionaries appointed by the SPI (Indian Protection Service), which was established in 1910, took an active part in the efforts to pacify, purge and assimilate the indigenous people of the Amazon. In this process, the territories they owned were taken from the Indigenous peoples and many of them who opposed this were exposed to rape and torture and were killed in mass murders by the delegations of state officials and the army. Today, the Trans-Amazonian highway has become a facilitator for the illegal timber trade, which has been one of the biggest factors of deforestation in the Brazilian Amazon since the 1970s. Today, there are still armed conflicts between the Indigenous people and the workers and gangs involved in this illegal trade, and the Indigenous people are killed in an unsolved manner. This paper aims to discuss the environmental struggle and activism of the Indigenous people of the Brazilian Amazon, in particular of the Kayapo people and their leader Tuire Kayapo. As explained in detail in the methods section, the qualitative research methods of this paper include observations, interviews, and document studies. Between 2016-2017, visits to about four different villages in the Assuruni and Kayapo Mebengokre territories, which lasted about 10 days each were conducted. During these visits, observation, and documentation of the villagers day to day life as well interviews with the public, community leaders, and chiefs were organized as quoted and included in this paper.

1. GİRİŞ

Dünyanın en büyük hidroelektrik projelerinden Tucuruí barajı inşaatı 1975'te başlamış ve Brezilya'nın kuzeyindeki Para eyaletinde yer alan Tocantins nehri üzerine inşa edilmiştir. Bu süreç içinde o dönem nehrin kıyısında kalan Assuruni ve bazı diğer gruplar tasfiye edilmişlerdir. Bu projeler sırasında SPI bazı yerlilerle çeşitli vaatler karşılığında iş birliği yapmış ve o yerlileri diğer yerlilere yaklaşmak ve pasifize etmek için kullanmışlardır. Dolayısıyla, bu kabilelerden bazılarının ilk temasları diğer kabilelerle olmuş, bazıları yerli olmayanların yanında onların vaatlerine kanıp kalmış ve takiben tamamen yok olmuştur. Geleneksel olarak konargöçer olan Kayapo halkı ise kaçıp iç bölgelere, Para eyaletinin güneyine yerleşmişlerdir ve beyazları bölgelerine sokmamışlardır. Kayapo halkı bu süreçte pek çok kayıp vermesine rağmen bugüne kadar topraklarının büyük bir bölümünü korumayı başarmış, dil, kültür ve sosyal yapılarını sürdürebilmiş ender savaşçı Amazon halklarından. Bununla beraber diğer yerli halklar içerisinde özellikle Amazon ormanlarının korunması için verdikleri çevre mücadelesi ile tanınmışlar, dünya çapında pek çok kitap, araştırma ve sayısız yayına konu olmuşlardır. Kendi grupları içerisindeki ve diğer halklarla olan anlaşmazlıkları gidererek, bölge yerlilerini Amazon ormanlarını korumak üzere organize etmeyi başarabilmiştir ve günümüzde halen bu mücadelelerini sürdürmektedirler.

1.1 Yöntem

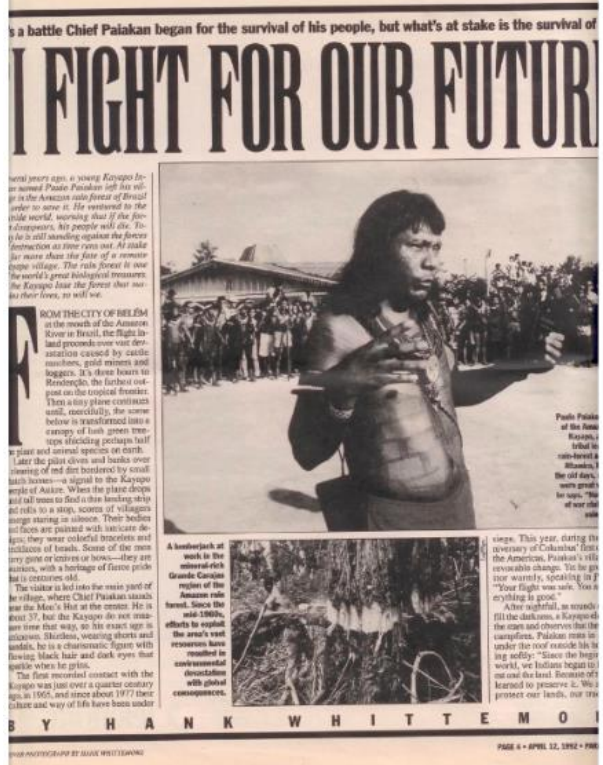
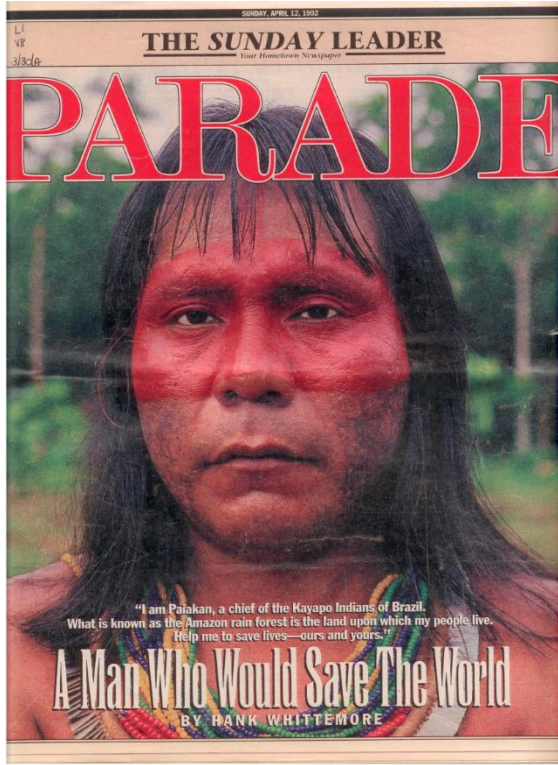
Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden gözlem, görüşme ve doküman incelemesi yöntemleri uygulanmıştır.

Bu araştırmayı yaparken yazar, 2016-2017 seneleri arasında Brezilya'ya giderek Kayapo Mebengokre ve Assuruni yerli bölgelerine yaklaşık 10'ar günlük dört ayrı ziyarette bulunmuştur. Bu ziyaretler sırasında hem köylerdeki yaşantı gözlemlenmiş ve belgelenmiş, hemde kabile şefleri ve halkla çeşitli söyleşiler yapılmıştır. Köylülerin hayatlarında yerli

olmayanlarla temasın kendilerini nasıl etkilediği, kültürleri ve güncel sorunları hakkında kendilerinden bilgi alınmıştır. Bu söyleşilerden bir tanesi Kayapo liderleri arasında ve dünyada çevre aktivizmi ile tanınan Tuire Kayapo ile yapılmıştır. “Tuire Kayapo İlk Temas” bir röportaj-belge filmi olarak 2021 senesinde Türkiye’de İSTANBUL74, Brezilya’da Midia NINJA ve İngiltere’de Riposte dergisinin web sitesi ve sosyal medya sayfalarında yayınlanmıştır. Röportaj içeriğinden bazı kesitler ise 2017 senesinde Vice/Broadly ve BOMB adlı dergilerde çevrimiçi olarak yayınlanmıştır. Yazar, 2017-2021 seneleri arasında Kayapo yerlileri ve çevre mücadeleleri hakkındaki bilgileri, yine yerlilerin sosyal medya hesaplarından takip etmeye devam etmiştir. Bu makaledeki bilgilerin bazıları bu sosyal medya hesaplarına ve yerlilerin kendi ağızlarından belgedikleri söylediklerine dayanmaktadır. Yerli olmayanlarla temaslarından beri Amazon halkları her ne kadar Brezilyadaki ulusal kimlik ve toplumun dışında bırakılsalar da köylerine ziyarete gelen fotoğrafçı, basın, araştırmacı, akademisyenler ve STK’lar ile birlikte bir tür takas sistemi geliştirmiş ve bu araştırmacıların kullandığı bazı belgeleme yöntem ve araçlarını (fotoğraf makinası, video kamera, ses kayıt cihazı, drone gibi) kendileri için köylerine ziyaret karşılığında isteyerek, zamanla bu belgeleme araçlarını kullanmayı öğrenmişlerdir. Günümüzde pek çok yerli halk özçekim yaparak kendi eğlence, siyasi toplantı ve protestolarını belgelemiş ayrıca sosyal medya (Facebook ve Instagram) sayesinde bu belgelemelerini dış dünya ile paylaşabilmişlerdir. Yerli halklar Brezilya’da sosyo-kültürel olarak görünmez kılındıklarını düşünerek kendilerini hükümet engeli olmaksızın bu şekilde ifade edebilmeyi seçmişlerdir. Bu anlamda geçmişte seslerini ana akım medyada duyurmakta zorlanan yerli halklar ve liderleri özellikle son beş senedir bir tür yurttaş gazeteciliği yapmaktadırlar. Köylerde gençlerin Portekizce öğrenmesi ve şehirle irtibatlarının olmasıyla birlikte sosyal medya kullanımı artmıştır. Bu bağlamda yararlanılan sosyal medya hesapları kaynakça da belirtilmiştir.

1.2 Belo Monte Barajı Projesi ve Yerli Direnişi

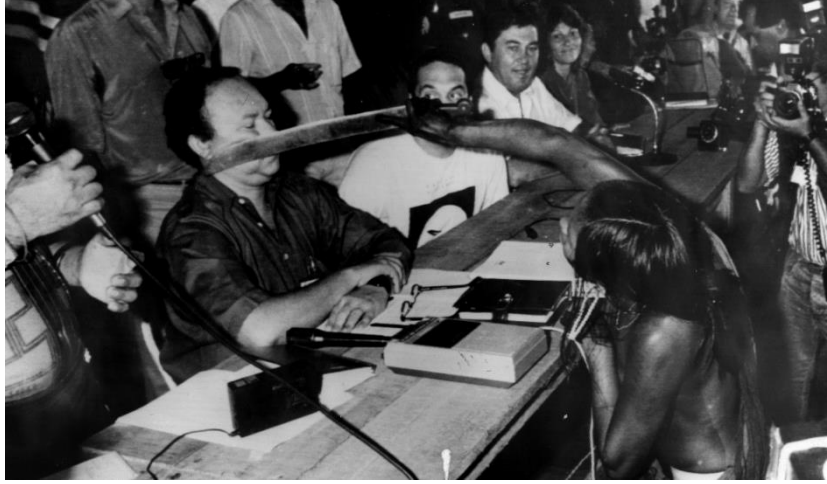
Antropolog ve araştırmacı Terence Turner orijinal adıyla “Out of Forest” (“Ormanın Dışında”) 1989 filminde, Kayapo kabilesinin Amazon bölgesindeki diğer kabilelerle birlikte, Belo Monte barajının yapımını protesto etmek için, 1989 senesinde Altamira’da barajı yapan mühendis ve ekip ile yaptığı toplantı süreci görülür. Brezilya’daki yağmur ormanlarında bulunan ve en geniş yerli topraklarından birine sahip Kayapo kabilesinin Xingu Nehri ağzındaki bölgesine hükümet bir baraj yapacaktır. Bu baraj dünyadaki en büyük barajlardan biri olacaktır ve dünya bankası dahil pek çok yabancı yatırımcısı vardır. Fakat Kayapo köylüleri öğrenir ki baraj yapıldığında, yakın bölgedeki Tucuruı nehrine yapılan barajda olduğu gibi, ormanlık bölge ve pek çok köy sular altında kalarak adeta bir iç deniz haline gelecektir. Dolayısıyla onlarca köy tahliye edilecek ve yaşam alanları yok edilecektir. Ayrıca kutsal saydıkları nehir ve orman geri dönülmez bir tahribata uğrayacaktır. Paulinho Paiakan (Görüntü 1) adlı Kayapo şefinin önderliğinde yerliler organize olarak, önce ormanlarından çıkıp Tucuruı barajına giderler ve barajı incelerler sonra barajın yok ettiği ve iç denize dönüşen ormana giderler. Burada sadece gövdesi kalmış sular içindeki ağaçları görürler.



Görüntü 1: Paulinho Paiakan in 1992.
Fotoğraf: Hank Whittemore.
hankmemoir.wordpress.com

Kamera ile çektikleri bu görüntüleri, bölgedeki diğer komşu kabilelere aktaran Kayapo kabilesi liderleri, onları da protesto toplantısına katılmak için şehre gitmeye ikna ederler. Ormanda yol olmadığı için kimi küçük botlarla nehirde günlerce süren yolculuklarla, kimi liderler ise küçük uçaklarla yola çıkar. Sonunda Para eyaletinde bulunan Altamira şehrine ulaşırlar. Geçmişte kabilelerin birbirlerine kırgınlıkları olsa bile bu toplantı için birleşmeyi başarırlar. Fakat barajın şehirlerine iş ve istihdam getirecek olduğuna inanan şehir halkı, köylülerin şehirde kaldıkları yerlere saldırılar düzenlerler. Bu tacizleri umursamayan yerliler, toplantıya gider ve barajı yapan şirketin müdürü ve başmühendisine neden baraja karşı çıktıklarını anlatmaya çalışırlar. Bu arada Kayapo liderlerinden Raoni, toplantıya İngiliz şarkıcı Sting ile gelerek bir basın ordusunu da toplantıya beraberinde getirmiştir. Böylelikle toplantı dünya basınının dikkatini çekmeyi başarır ve Amazonlardaki tahribatın sadece bölge yerlilerinin sorunu değil, küresel bir sorun olduğu vurgusu yapılmıştır. Toplantıda yerlilerden biri Amazon ormanında yetişen şifalı otlardan bahsederek bu bitkilerin sadece yerlileri değil beyazları da iyileştirdiğinden ve ölümcül hastalıklardan kurtardığını anlatır. Başka bir kabile lideri ise Tucuruı barajı inşaatı sırasında şirketin toprağına karşılık yeterli para vermediğini ve mahkemeye gideceğini söyler.

Portekizce bilmeyen kabilelerden olan Kayapo'dan ise bir kadın, aniden çıkıp mühendisin yüzüne palasını dayamıştır (Görüntü 2) (Turner, 1989).



Görüntü 2: Tuire Kayapo Altamira Belo Monte toplantısında, 1989.

Fotograf: Protássio Nêne/Estadão Conteúdo, 1989

<https://www.pressenza.com/es/2020/01/brasil-el-gobierno-no-va-a-dividirnos-dice-la-lider-tuira-kayapo/>

Bu kadın, mücadelenin sembolü haline gelen liderlerden biri, Tuire Kayapo'dur (Görüntü 3).



Görüntü 3: Tuire Kayapo (İlk Temas) filminden bir kare, 2017

Yazarın Arşivi

Tuire Kayapo 2017 senesinde yazarın çevre mücadelesi ve Kayapoların güncel sorunları ile ilgili yaptığı röportajda Belo Monte toplantısı için şöyle demiştir:

Davamın başında, ben gençken Belo Monte Barajı projesi yapılıyordu, tarih tekrarlanıyordu ve bizim hakkımızda çok kötü şeyler söylüyorlardı. Liderlerden biri olarak buna karşı çıktım; hiç kimsenin benim ve insanlarımız hakkında kötü konuşmasına izin vermemeye kararlıydım. Projelerini ve nehirlerimizi nasıl elimizden alacaklarını, doğamızı yok etme fikirlerini, bir baraj inşa edeceklerini ve nehre yakın yaşayan insanlarımızı yerinden edeceklerini, kaynaklarımızı alacaklarını ilk duyduğumda, durun biraz dedim, toplantı gününde, gözlerinin içine bakacaktım ve onun (FUNAI başkanının ve proje mühendislerinin) beni gördüklerine emin olacaktım. Hâlâ evimde sakladığım palamla oraya gittim, palamı suratına dayadım. Ben savaşçı bir kadını ve bana saygı duymaları gerekir. Bu benim doğam, bu benim toprağım. Nehir tanrı tarafından bizim için, bizim hayatta kalmamız için yaratıldı; ormanların kesilmesini, suyun kirlenmesini istemiyorum. Başka çeşit enerji kaynakları da var, neden kendilerine yiyecek üretmek için çiftçilere başka enerji türleri üretmiyorlar? Neden doğayı yok etmek zorundalar? Ben buna karşıyım. Xingu Nehri'ni korumak için davama böyle başladım [Mülakat transkripsiyonu].

Tuire'nin palalı resmi bu mücadelenin sembolü haline gelmiştir. Tuire dedesi ve amcası Kayapo liderleri olan ve aileden bu şekilde yetiştirilen çok az sayıda kadın liderden biridir. Kendisini tamamen halkına ve çevre mücadelesine adanmıştır.

1.3 Tucurui Barajı ve Assuruni Halkı, Kenar Kentleşmeye Bir Örnek: Kentsel Yerliler

Günümüzde Amazon yerlilerinin karşılaştığı en büyük problemlerden biri, şehirlerin büyümesi ve giderek ormana yaklaşmasıdır. Bu konu ile ilgili olarak Tuire, şehirlere yaklaşanların yerliler olmadığını ve tam tersine şehirlerin ve kasabaların büyüdükçe ormanlık alanlara ve dolayısıyla yerli bölgelerine yaklaştığını söylüyor. Bu yüzden bazı yerli köyleri adeta birer şehir “periferigine” yani kenar kentleşme haline gelerek yerlilerin hayatını hem sosyal hem ekonomik hem de sağlık yönünden olumsuz hale getirmektedir.

Örneğin, Assuruniler yerleşimleri bir tür kenar kentleşmeye dönüşmüş gruplardan biridir. 1960'ların ortasında Tocantins nehri kıyısındaki Tucurui baraj yapımı keşifleri sırasında başka yerli gruplar kullanılarak temas edilmişlerdir. Daha sonra Tocantins'teki bölgelerinden, bugünkü Tucurui kasabası yakınlarındaki bir tarlaya, barajı yapan şirket tarafından tahliye edilmişlerdir. Şirket, yerliler için betondan küçük konutlar inşa etmiş, köye okul ve sağlık ocağı kurmuştur.

Ayrıca köylüler Evangelist Kilisesinin kabul etmişlerdir ve din görevlileri ile halk arasında yerlilerin şehre yakınlıkları ve alıştıkları ormandan uzak olmaları nedeniyle, köylüler kendi gıdalarını temin edemez hale gelmiş ve şehirdeki “market” gıdalarında bağımlı hale gelmişlerdir. Bu yüzden köyde çok büyük bir yoksulluk ve açlık vardır. Köyden pek çok kişi şehre gününbirlik çalışmaya gitmekte ve bu arada şehirde büyük bir ayrımcılık ve ırkçılık ile karşılaşmaktadırlar.

2. VÜCUT BOYASI VE MUHAFAZAKARLIK

Araştırma kapsamında Assuruni köyünde çekilen fotoğraflarda görüldüğü gibi yerliler, kılık ve kıyafetleri itibari ile kentsel bir kimliğe bürünmüşlerdir. Geleneksel olarak çıplak vücuda yaptıkları boya gövdenin tamamını kaplar ve kollarda dirseklerin hemen altına kadar, bacaklarda ise diz altına kadar iner (Görüntü 4). Bu boya, 1960 ve 1970'lerde meydana gelen ilk temaslarından sonra bölgelerine giden çeşitli araştırmacılar ile belgelenmiştir.



Görüntü 4: Vücut boyası ile bir Kayapo çocuk, 2017
Yazarın Arşivi

Örneğin, Lux Vidal adlı Fransız antropolog “Grafismo Indegina” adlı kitabında, bu fotoğraflara yer vermiştir ve Xikrin de Catete yerlilerinin vücut boyalarının görselliği ve çeşitliliği ile ilgili detaylı bir kaynak hazırlamıştır (Vidal, 2000). O tarihlerde çekilen siyah beyaz fotoğraflardan anlaşılır ki beden boyaları, kabile için birer kıyafet görevi görmüştür ve yerliler herhangi bir kumaş kıyafet giymemişlerdir (örneğin Kuzey Amerika yerlilerinin veya dağlık, yüksek rakım olan bölgelerde yaşayan Orta Amerika yerlilerinin tersine) Kayapolarda ten temizliği çok önemlidir. Boya yapılmadan önce yıkanılır ve tende ter, kan vb. olmaması gerekir. Daha sonra saatler alan boyama seansları ile köyün kadınları, köyün diğer mensuplarını (erkek, ergen, çocuk, bebek) boyar (Görüntü 5).



Görüntü 5: Tuire Kayapo diğer yerlilerin vücutlarını boyarken, 2017

Yazarın Arşivi

Bazı boyalar desenleri itibari ile çok karışıktır ve çok özenilmesi gerekir. Bunlar genellikle ince uçlu bir kamaş ile uygulanan ve kömürle karıştırılan siyah bir bitkisel boyadır. Bazı boyalar ise parmakla sürülür, bunlar daha kalın çizgilerden oluşan desenler içindir ve boyaması daha az zaman alır. Sadece kadınlar vücut boyasının uygulayıcısıdır ve yine Lux Vidal'a göre Xikrin (Kayapo alt etnik grubu) kadınları hep bir eli siyah boyalı dolaşır bu onların "ressam" statüsünü gösterir (Guimaraes, 2017).

Tarihsel olarak vücut boyası, Assuruni ve Kayapo kabileleri için, bedenin doğal alandan sosyal alana geçişini bedende belirler. Kayapolar ve sosyal yaşam biçimleri ile ilgili araştırmaları yapan İngiliz antropolog Terence Turner'a göre bu anlamda beden Amazon yerlileri için bu geçiş olduğu bir "alandır" (Turner, 1989). Aynı zamanda inanışlarına göre ormanın ve doğanın "ruhları" ile bir diyalog biçimidir.



Görüntü 6: Kayapo halkı (Tohum takas haftası kutlamalarından bir kare), 2017

Yazarın Arşivi

Eğer Kayapoların inanç sistemleri bir din olarak düşünülürse, beden boyaları ibadetlerinin bir parçası, orman ve doğaları da ibadethaneleridir. Örneğin, Tuire Kayapo ile yapılan röportajda, erkek vücut boyasında erkeğin karısının hamile olduğunu gösteren bir boya çeşidi olduğunu belirtmiştir. Çocuk doğduğunda yine babanın vücuduna yapılan ayrı bir boya vardır ve ikinci bir çocuk beklendiğinde bunun da boyası ayrıdır. Dolayısıyla köy içerisinde vücut boyası,

köylülerin kullandığı bir tür görsel dildir. Ancak yerli olmayan misyonerler ile ilk temaslarından sonra köylüler “modern” kıyafetleri benimsemiş ve vücut boya ile birlikte kullanmaya başlamışlardır ve özellikle kadınlar yerli olmayanların tevazu kavramı ve çıplaklık kavramı ile tanışmıştır (Görüntü 7).



Görüntü 7: Vücut Boyaları ile Assurini genç kızları, 2017

Yazarın Arşivi

Halbuki yerlilerde beden boyası halihazırda giysi görevi görmektedir, bedeni boyalı olan yerli aslında “çıplak” değildir. Ancak zamanla yerli köylülerin tahliyesi ve şehirlerin ormanlara yaklaşmasıyla, köylülerine sağlık ocağı, okul ve kilise yapılan yerliler, köydeki yerli olmayan devlet memurları ile de yaşamak durumunda kaldığından (öğretmen, doktor, din görevlileri) onların kıyafet ve tevazu anlayışına uymuş, bu bağlamda altlarına kilot veya şort, kadınlar bazen sütyen veya özellikle Kayapo kadınları 1960’ların pazen elbiselerini andıran çeşitli desenleri olan bir tek tip model elbise ile birlikte vücut boya ile ve cam boncuktan ördükleri “misanga” denilen kollar, boyunluk ve bileklikleri ile birlikte giymektedirler. Assurunilerde ise kullandıkları geleneksel vücut boya ile sütyen, kot pantolon veya çeşitli spor markalarının logolarını veya İsa ve haç gibi Katolik sembollerinin dövmelerini yerli boya desenlerinin çizimlerine karıştırmaları köylülerin nasıl şehirselleştiğinin görsel bir anlatısıdır.

2.1 Medya mecraları ve Görünürlük

Yerlilerin kamera ile ilk karşılaşmaları yerli olmayan misyonerler ile gerçekleşmiştir. Bu misyonerler arasında Anton ve Karl Lukesch henüz temas edilmemiş Assurini kabilelerini fotoğraflayan ilk misyonerlerdendirler. Burada dikkat edilmesi gereken fotoğraflanan ile fotoğraf çeken arasındaki ilişkidir. Buna bakıldığında misyonerlerin yerlilere bir “diğer”, “yaban” ve “vahşi” olarak baktığını ve keşif gezilerinde bu anlatıları destekleyecek görsellikleri ürettiklerini görüyoruz. 1930’lardan itibaren bu keşiflere giden Horace Banner gibi din adamlarının ve Candido Rondon gibi askeri mühendislerin Avrupalı ve Avrupa kökenli erkekler olması, bize 300’ü aşkın farklı etnik gruptan oluşan ve 200’den fazla farklı dil konuşan yerliler hakkındaki temel bazı bilgileri aktaran insanların aslında ne kadar tek tip bir kültürden geldiklerini ve buna dayanarak farklı bakış açıları getiremediklerini göstermektedir.

The two Missionaries who went in search of "The Three Freds"



HORACE BANNER



WILLIAM JOHNSTONE



LEONARD HARRIS

May 1937. Went to meet the Kayapos when they emerged from the forest.



JOSEPH WRIGHT

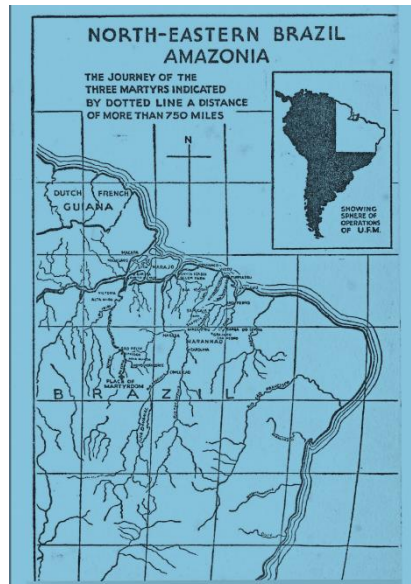
Has heard the call to go to the Kayapos, the tribe that killed his brother

Görüntü 8: The Three Freds

"The Three Freds - Martyred Pioneers for Christ in Brazil", s 2.

Roome, Wm. J. W., 1936 "The Three Freds "Martyred Pioneers For Christ in Brazil"

Marshall Morgan & Scott, LTD London & Edinburgh (in association with The Unevangelized Fields Mission)



Görüntü 9: Roome, Wm. J. W., 1936 "The Three Freds "Martyred Pioneers For Christ in Brazil"

Marshall Morgan & Scott, LTD London & Edinburgh (in association with The Unevangelized Fields Mission)

Bu bağlamda sömürgeci anlatıdaki “bakışı” tersine döndürmek ve yerlilerin kendi kendilerine öz çekim yaparak kültürlerini kaybetmemek için korumak ve belgelemek amacıyla Vincent Carelli adlı araştırmacı ve yönetmen, 1986 senesinde “Köylerde Video” Portekizce adı ile “Video Nas Aldeias”ı kurmuştur. Bu STK, Vincent Carelli önderliğinde köylere video kamera ve fotoğraf makinesi dağıtılıp, yerlilere görüntülü ve sesli çekim yapmayı öğretmiştir. Bununla birlikte STK’nın amacı, yerlilerin kültür miraslarını korumalarına ve nesilden nesle aktarımını sağlamak için bir görsel arşiv hazırlamalarına yardımcı olmak ve çevresel ve bölgesel haklarını desteklemek için belge üretimlerini desteklemektir. Böylece, Kayapo ve benzeri kültür ve dilleri yok olmakta olan bazı kabileler ritüellerini, siyasi toplantıları ve de birbirlerini belgelemeyi öğrenmişlerdir.

2010 senesi sonrası gelişen dijital teknoloji ve bu mecranın getirdiği kolaylıklar ile Bepunu Kayapo (Görüntü 10) gibi yerli yönetmenler de kendi halkıyla çektiği film ve video çalışmalarını uluslararası platformlarda daha geniş kitleler ile paylaşabilmiştir. Yazının başında da bahsedildiği gibi pek çok kabile, yerli olmayanlarla ilk temastan sonra nüfuslarının önemli bir bölümünü kaybetmiştir. Bu süreçte pek çoğu ailesini ve kendi toplumunun önemli bireylerini (iyileştirici şaman, şef ve liderler gibi) yitirmiştir. Dolayısıyla, toplu ölümler yerliler için yerli olmayanlarla gelen travmanın bir parçasıdır. Ancak son 50 yılda yine yerli olmayanlarla gelen sesli ve görüntülü kayıt cihazları ve yöntemler, kabile büyüklerinin sesli ve görüntülü kayıtlarının saklanabilmesi ve bunların köylüler tarafından erişilebilir olması açısından, köy halkı ve somut olmayan kültürel miraslarını korumak için büyük bir önem taşımaya başlamıştır. Assuruni ve Kayapo yerlileri geçmişle ilgili olaylar ve mitolojiler sözel olarak nesilden nesile aktarılır. Bu anlamda yazılı bir gelenekleri olmayan yerliler için dilleri köyün yaşlı bilgelerinin ölmesiyle büyük bir yok olma tehlikesi altındadır.



Görüntü 10: Yönetmen Bepunu Kayapo, Özçekim, Temmuz-2020

<https://ethnoground.blogspot.com/2020/08/the-camera-is-our-weapon-kayapo-video.html>

Dijital mecralarla birlikte internet erişimi her ne kadar bazı köylerde mümkün olmasa da şehre yakın olan köylüler arasında cep telefonu üzerinden internet erişimi yaygındır. Bununla birlikte sosyal medya kullanımı artmıştır. Genç nesiller içerisinde Facebook ve Instagram kullanan pek çok yerli vardır. Bununla birlikte yerliler özellikle son senelerde herhangi bir antropolog, STK, araştırmacı veya politikacı olmaksızın köylere ile ilgili sorunları, özellikle çevre tahribatlarını ve son beş senedir Michel Temer ve Jair Bolsonaro hükümetlerinin yerli bölgeler ile ilgili izlediği yanlış politikaları protesto ettikleri toplantıları, sosyal medya aracılığıyla “vatandaş gazeteciliği” yöntemi ile dünyaya duyurma imkânı bulmuşlardır. Böylece ulusal ana akım medyada yer almayan pek çok “haber” niteliğinde olay uluslararası ve bağımsız medya kurumlarında yer bulmuştur. Böylelikle yerliler, özellikle son senelerde uluslararası basında çevre yağmalamalarına dikkat çekerek, kamuoyunda farkındalık oluşturmayı başarmışlardır.¹

¹Sao Paulo Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Antropoloji Bölümü öğrencilerinden Alice Villela’nın Assuruni halkı ile yaptığı araştırmada; ayna, yansıma, bellek, ölüm ve ilk temas anlatıları (yerlilerin, yerli olmayan sömürgecilerle ilk temasları ve onun belgelenmesi), ayrıca beyaz olmayanlara yaklaşık son 40 yıldır yaşamının ve sürekli temas halinde olmanın getirdiği değişimlerden bahsedilmektedir (Villela, 2016).

3. ORMANSIZLAŞMA VE ÖLÜMCÜL HASTALIKLAR: COVID

2020'den itibaren, köyleri şehirlerin yakınında olan pek çok yerli Covid kapmış ve köyde özellikle yaşı ilerlemiş liderler arasında pek çok ölüm olmuştur. Yerlilerin, temaslarının ilk başlarından beri kapalı ormanlarda hastalanmadığı, fakat yerli olmayanlarla temas sonucu, onlardan aldıkları virüsler sonucu ölümcül hastalıklara maruz kaldıkları bilinmektedir. Örneğin, New York Times haberine göre, Altamira toplantısını organize eden Kayapo liderlerinden Paulinho Paiakan 17 Haziran 2020 tarihinde köyünün yakınındaki Redencao kasabındaki bir hastanede Covid-19 nedeniyle vefat etmiştir. 2017 senesinde yazarın röportajını yaptığı Assuruni şeflerinden Purake ve Ponakatu yine köyünden pek çok yaşlı ile birlikte salgında hayatlarını kaybetmişlerdir. Köylülerden özellikle genç nesil, yerli dilini hemen hemen tamamen unutmuş ve sözlü hikâye geleneği köydeki yaşlıların ve liderlerin ölümleri ile birlikte kaybolmaya yüz tutmuştur. Tuire Kayapo bu hastalıklar ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

Beyazların çok hastalığı var. Daha önceden, büyük dedelerimizde hastalık yoktu. Ama beyazlar meyvelerin üstüne yapıp çürüten sinekler gibiler. Beyaz adamda; sıtma, kanser, diyabet, verem var. Halkıma bunu söylüyorum, bu hükümet yerli sağlık sistemini kaldırmak istiyor. Neden? Biz beyazlarla temas yüzünden bu hastalıklara yakalandık. Bugün torunlarımız ve çocuklarımız bu hastalıkları çoktan kaptılar. Sağlık çalışanları bize aşı karnesi veriyor, hastalık kapmamamız için. Çocuklarımızı aşılattırmamızı istiyorlar. Ben halkımı her zaman koruyorum, çünkü beyazlardan çok hastalık kapıyoruz [Mülakat transkripsiyonu].

Maalesef yerli halklar için Covid, yerli olmayanlardan kaptıkları sıtma ve verem gibi bulaşıcı hastalıkların devamı olmuştur. Bugün dünyanın Covid'le mücadele ettiği günümüzde ormansızlaşmanın ve çevre tahribatının etkileri çok daha belirgin bir şekilde görülmeye başlamıştır. Bu anlamda dünyanın en büyük ormanının yok olması, dünyanın iklimsel dengesi ve bulaşıcı hastalıkların artışı için çok kritiktir.



Görüntü 11: Kaprankrere (Mebengokre Yerli bölgesi) köyünden bir fotoğraf, 2017
Yazarın Arşivi

Amazon yerli halkları ormanları sadece kendi yaşam alanları olarak değil, bütün insanlığın devamlılığı ve doğal hayatın sürdürülebilirliği için korumaya devam etmektedirler. 2010 senesinde yapılan bir araştırmaya göre her %4'lük ormansızlaşma, sıtma vakalarında %50'lik bir artışa sebep olmaktadır (Deng, 2010). Dolayısıyla orman tahribatı sadece bir çevre sorunu değil, aynı zamanda bir sağlık sorunudur.

SONUÇ

Yazarın Türkiye'den bir sanatçı olarak Amazon yerlilerinin toprak ve çevre sorunlarını araştırmaya ilgi duymasının sebebi bu sorunların sadece belirli bir coğrafyaya, yerli halka veya Kayapo ya da Assuruni gibi belirli bir kabileye özgü siyasi ve çevresel meseleler değil, tüm insanlığı ilgilendiren, aynı anda başka yerlerde olan meseleler olmasıdır. Bu araştırma sırasında her iki köyde de kalarak yazar, hem "gelişmiş" hem de "gelişmekte olan" ülkelerde, dünyanın diğer bölgelerinde de kendini gösteren gerçek zamanlı bir "medeniyetler" çatışmasına tanıklık etmiştir. 21. yüzyılda küresel dünyada yaşananlar göz önüne alındığında insanlık; medeniyetlerinin bir gün bilinen şekliyle elinden alınabileceğini, savaş veya diğer felaketlerle yerinden edilebileceğini, topraklarının tarihlerinin yerlileri olmadan yeniden yazmayı başkasına bırakabileceğini düşünmek zorunda kalabilecektir.

2017 baharıyla birlikte Kazdağları yakınındaki Kurşunlu köyünden, planlanan altın madenlerinin yol açacağı çevre sorunlarına karşı direniş haberleri gelmeye başlamıştır. Kazdağları, diğer adıyla İda, Yunan mitolojisinde kutsal dağ olarak görülür, "ana tanrıça" ile ilişkilendirilir. Çevresi Türkmen ve Yörük köyleriyle bu dağın kutsallığına inanan halklarla sarılmıştır. (Not: Bolıvya And Dağlarındaki Jura Devri ormanı Amboro Ulusal Parkı'nı ziyaretim sırasında, bana dağların kutsal olduğu ve yerli Kızılderili kültüründe "köyün ve halkın koruyucusu" sayıldığını söylenmiştir.) Türkiye'nin diğer bölgeleri de çevre felaketleri ile karşı karşıyadır. Edremit Körfezi ve İkizdere gibi bölgeler bu durumun güncel örnekleridir. Gezegenin kaynakları tükenmekte olduğu ve ulusal parklara ve yerlilerin bölgelerine müdahalenin sadece bir toplum ve coğrafyaya özgü olmadığı açıktır.

Tuire, doğayla ilişkisini şöyle anlatmaktadır:

Doğaya baktığım zaman duygulanıyorum. Çünkü benim hayatta kalmam doğaya bağlı. Ben doğadan yaşıyorum. Bu yüzden hiç kimsenin doğayı yok etmesine izin vermiyorum. Görebildiğiniz gibi. Burada pek çok ağaç var. Farklı çeşit ağaçlar var. Bunlar bize soluduğumuz havayı veriyor. Bizim yaşamamız için. Sadece yerliler için değil. Hepimiz için. Eğer bu hükümet herkesin doğayı yok etmesine izin verirse hayvanlar nerede yaşayacak? Papağanlar, tapirler, pekariler ve pek çok diğer çeşit hayvanlar, bunlar nerede yaşayacak? Ben av hayvanlarının etini de yiyorum. Bu yüzden doğanın yeşil, güzel ve bakımlı olmasını istiyorum. Benim de tükettiğim pek çok hayvanın yaşadığı, sadece beyazların yetiştirdiği, yediği ve lezzetli dediği tavuk etinden değil, av hayvanlarının etinden de besleniyorum. Bu yüzden doğayla ilgili dediğimi diyorum. Doğa her zaman temiz ve yeşil olmalı. Bize aldığımız bu havayı, oksijeni vermesi için. Sadece yerli rezervlerinde orman kaldı. Bitki örtüsü ve Fauna sadece burada kaldı [Mülakat transkripsiyonu].

Tuire, doğadan beslendiğini söylemekte ve sadece kendi yaşamının değil, hayvanların, bitkilerin, hepsinin ormandaki yaşam hakkını savunmaktadır. Bu bütünün içerisinde kimsenin bir başkasının yaşam alanını ihlal edemeyeceğinden ve bunun hiçbir canlı için sürdürülebilir olmadığından bahsetmektedir. Yapılan gözlem, görüşme ve doküman incelemelerinin sonucunda, yerli halkların yerli olmayanlarla temasının geri döndürülemez çevre ve insanlık sorunlarına yol açtığı görülmüştür. Bu durum dünyanın her bölgesinde yaşanabilmektedir. 2019 yılında görülmeye başlanan COVID19 pandemisi de bu durumun küresel çapta bir sonucu olarak kabul edilebilmektedir. Bölge halklarının, kendi yaşam biçimlerini ve çevrelerini korumaya yönelik mücadeleleri destek görmelidir.

Kaynakça

Online gazete makalesi:

Astor. M (2020) Paulinho Paiakan, Indigenous Defender of Rainforest, Dies at 67

NYtimes.com 20 Haziran 2021 tarihinde <https://www.nytimes.com/2020/06/23/obituaries/paulinho-paiakan-dead-indigenous-activist.html> adresinden erişildi.

Alerta de desmatamento na Amazônia legal em maio e o maior desde 2016 (2021). Globo.

9 Mayıs 2021 tarihinde <https://g1.globo.com/natureza/amazonia/noticia/2021/06/04/alerta-de-desmatamento-na-amazonia-legal-em-maio-e-o-maior-desde-2016.ghtml> adresinden erişildi.

Branford, S. (1980). From Nothing to Nowhere-The Transamazonian Highway. New Internationalist. 14 Haziran 2021 tarihinde <https://newint.org/features/1980/10/01/brazil/> adresinden erişildi

Deng, C (2010) Malaria Cutting trees in the Amazon triggers a jump in Malaria. (2010). 10 Haziran 2021 tarihinde <https://www.npr.org/sections/health-shots/2010/06/16/127882027/cutting-trees-in-the-amazon-triggers-a-jump-in-malaria-cases> adresinden erişildi.

Fellet, J. (2019). Como 'fim do mundo' causado por Belo Monte reuniu indígenas separados ha quasi um seculo". BBC News Brasil. 14 Haziran 2021 tarihinde <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49653939> adresinden erişildi.

Jansen, C. (2017) This is my land; the indigenous women chiefs protecting the Amazon. 10 Haziran 2021 tarihinde <https://www.vice.com/en/article/bj8pxv/this-is-my-land-the-indigenous-women-chiefs-protecting-the-amazon> adresinden erişildi.

Pontes, N (2020) How Deforestation Can Lead to More Infectious Diseases 10 Haziran 2021 <https://www.dw.com/en/how-deforestation-can-lead-to-more-infectious-diseases/a-53282244> adresinden erişildi

Hükümet belgeleri:

Censo. População indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas (2012) IGBE. 10 Haziran 2021 tarihinde <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-populacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia> adresinden erişildi

Dergi ve süreli yayınlar:

Banner, H. (1957) Mitos dos Indios Kayapo. Revista de Antropologia, 5(1),37-66.

Guimaraes, M. (2017) Lux Boelitz Vidal: Collector of Cultures. Pesquisa. 10 Haziran tarihinde <https://revistapesquisa.fapesp.br/en/lux-boelitz-vidal-collector-of-cultures/> adresinden erişildi.

Rival, Laura (2005) "Introduction; What Constitutes a Human Body in Native Amazonia" Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, Volume 3 Issue 2, Article 1 10 Haziran 2021 tarihinde <http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol3/iss2/1> adresinden erişildi

Turner, T. (1980). The Social Skin, HAU: Journal of Ethnographic Theory Volume 2, Number 2. 13 Haziran 2021 tarihinde <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.14318/hau2.2.026> adresinden erişildi.

Elektronik kitaplar:

Vidal, L. (2000). Grafismo Indegina. Studio Nobel, Brasil. http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Avidal-2000-grafismo/Vidal_2000_Grafismo_indigena_OCR.pdf

Roome, Wm. J. W. (1936) "The Three Freds "Martyred Pioneers For Christ in Brazil"
Marshall Morgan & Scott, LTD London & Edinburgh (in association with The Unevangelized Fields Mission)
https://missiology.org.uk/pdf/e-books/roome-w-j-w/three-freds_roome.pdf

Yayınlanmış tez:

Villela, A. (2018). Fotografia e (des) encontro: a narrativa fotográfica do contato oficial dos Asuriní do Xingu e suas versões. Universidade Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.
https://www.researchgate.net/publication/326596775_Fotografia_e_des_encontro_a_narrativa_fotografica_do_contato_oficial_dos_Asurini_do_Xingu_e_suas_versions

Yayımlanmamış tez:

Demarchi, Andre Luis C. (2014) "Kukradja Nhipejx: Fazendo Cultura. Beleza, Ritual e Políticas da Visualidade entre os Mebengokre - Kayapó UFRJ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia

Costa da Silva, L. (2019) Gênero e Diversidade Sexual Entre Histórias, Lugares e Práticas de Liberdade, UNIFESSPA (Núcleo de Ações Afirmativas Diversidade e Equidade)

Nitel veri ve online mülakat:

Yolaçan, P. (Mülakat yapan) & Kayapo, T. (Mülakat yapılan) (2017). Entrevista com Tuire Kayapó, realizada pela artista Pınar Yolaçan. [Mülakat Transkripsiyonu].
<https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/215643013660164> adresinden erişildi

Yolaçan, P. (2017) Kayapo Chief Tuire by Pınar Yolaçan 20 Haziran 2021 tarihinde
<https://bombmagazine.org/articles/kayap%C3%B3-chief-tuire/> adresinden erişildi.

Visibilidade Indígena. Sosyal medya kaynağı.
<https://www.instagram.com/visibilidadeindigena/?hl=en>

Videos Nas Aldeias. Web sitesi.
<http://videonasaldeias.org.br/2009/>

Sonia Guajajara. Sosyal medya kaynağı.
<https://www.instagram.com/guajajarasonia/?hl=en>

Turner, T. (1989). "Out of Forest" [Film].
<https://www.youtube.com/watch?v=VuhxeFM-GhM>

Watson, F. (2020). An Evangelical Missionary has access to the locations of Brazil's uncontacted tribes. Survival International.
14 Haziran 2021 tarihinde <https://www.survivalinternational.org/articles/evangelical-missionary-Brazil-uncontacted-tribes> adresinden erişildi.

Kopenawa, D. A. (2010). Queda do Ceu. Companhia Das Letras. Brasil.

Levi- Strauss, C. (1964) The Raw and The Cooked. Plon. France

Midia India. Sosyal medya kaynağı.

<https://www.instagram.com/midianinja/?hl=en>

O. E. Kaiapo. Sosyal medya kaynağı.

<https://www.instagram.com/oekaiapopaiakan/?hl=en>

Mebêngôkre (Kayapó). (2014). Socioambiental.

10 Haziran 2021 tarihinde [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_\(Kayap%C3%B3\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_(Kayap%C3%B3)) adresinden erişildi.