

Tykhē

Sanat ve Tasarım Dergisi

CİLT 05 > SAYI 08 > HAZİRAN 2020

E-ISSN: 2667-6818

Tykhe

Tike: tr./ Τύχη: yun./ Tykhe: ing.

DÜZCE şehrinin **Konuralp** beldesinde bulunan Tykhe heykeli; Orijinali MÖ 4. yüzyıla ait olan bir eserin Roma Dönemi'nde, MS 2. yüzyılda, yapılmış bir kopyasıdır *.

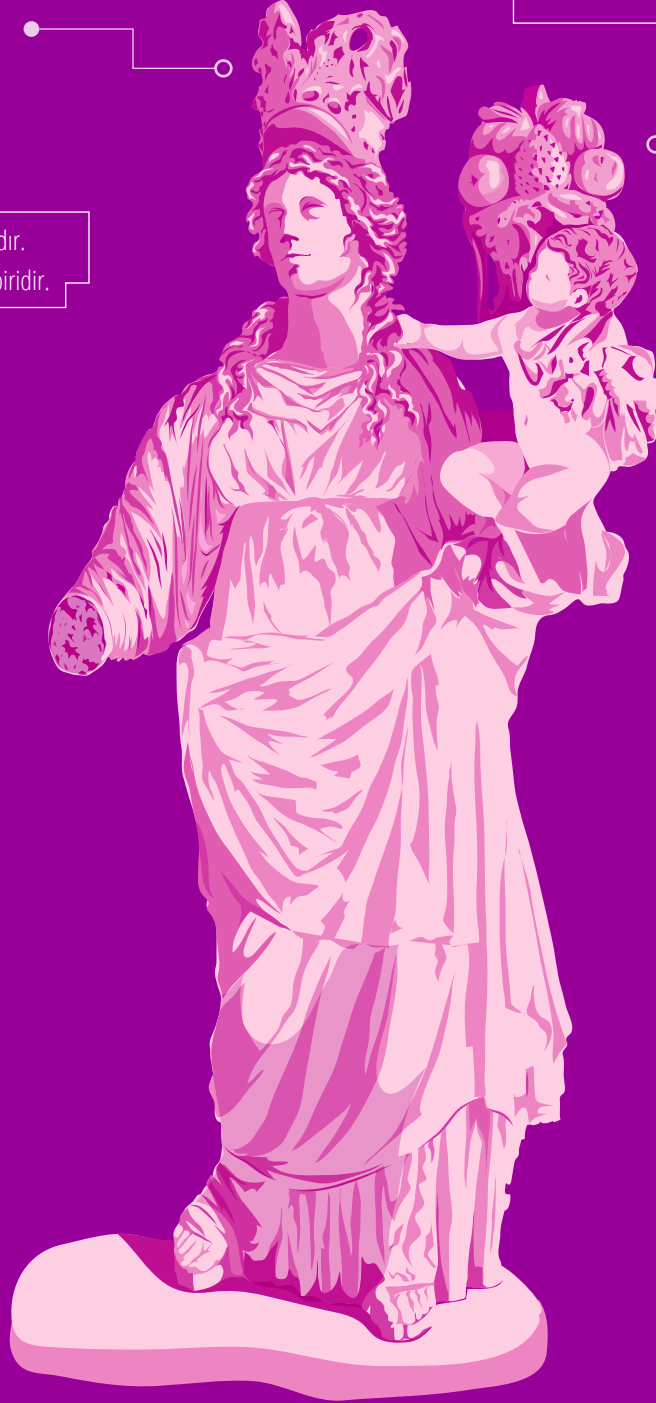
* Kaynak : İstanbul Arkeoloji Müzesi

Zeytin yapraklarıyla bezeli şehir surlarını betimleyen taç

Kader, şans, başarı tanrıçasıdır. Tanrı Okeanos'un kızlarından biridir.

Bereket boynuzu içinde meyveler

Zenginliğin simgesi çocuk: Plutos



Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi / Ulusal, Hakemli e-dergi
Haziran 2020 / Cilt 05 / Sayı 08
E-ISSN: 2667-6818

Dergi Kuruluş Tarihi

2016

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi adına

Editör

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Soner ÖZDEMİR

Alan Editörleri

Sinema: Prof. Dr. Ayla KANBUR / Düzce Üniversitesi

Müzik: Doç. Dr. Haluk YÜCEL / Düzce Üniversitesi

Heykel: Doç. Dr. İlker YARDIMCI / Düzce Üniversitesi

Resim: Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN / Düzce Üniversitesi

Görsel İletişim Tasarımı: Doç. Dr. Açıya B. GÖNÜLLÜ / Düzce Üniversitesi

Mimarlık: Dr. Öğr. Üyesi Duygu GÖKÇE / Düzce Üniversitesi

Sahne Sanatları: Öğr. Gör. Naciye AKSOY / Düzce Üniversitesi

Adres ve İletişim

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Çiftapınarlar mah. Türbe sk. No: 7/1 Konuralp/DÜZCE

Tel: +90 380 542 12 64, Fax: +90 380 542 12 97

<http://tykhedergi.duzce.edu.tr/>

tykhedergi@duzce.edu.tr

.
. .
. .
. .

Yayın Kurulu

- Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Ferhat K. SATICI / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Açelya B. GÖNÜLLÜ / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Şebnem ERTAŞ / Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet IŞIK / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan POLAT / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. İlker YARDIMCI / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Burhan YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatma KEÇELİ / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin YANIKKAYA / Maltepe Üniversitesi

Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Melih APA (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Cemal APAY (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Marcus GRAF (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Selma KÖKSAL (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Meliha Nurdan TAŞKIRAN (Medipol Üniversitesi)
Prof. Dr. Serdar YILMAZ (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Dr. Suat APAK (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Osman ARAYICI (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Ümit ARPACIOĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Saadet AYTIS (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Banu BULDUK TÜRKMEN (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Yusuf CİVELEK (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi)
Doç. Dr. Alev ERASLAN (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Doç. Dr. Burcu GÜNAY (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatma GÜRSES (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Z. İnci KARABACAK (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi)
Doç. Dr. Zuhâl KAYNAKÇI ELİNÇ (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış Özkal ÖZTÜRK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Nermin SAYBAŞILI (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Bahadır ÇOKAMAY (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emrah ERKANI (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman İNCEEFE (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA (Bitlis Eren Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Lale Han ÖCAL (Yeditepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Elif SÖNMEZ (Altınbaş Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SÖZER ÖZDEMİR (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Aydanur YENEL (Hasan Kalyoncu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Evren SELÇUK (Düzce Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Eda ÖZDİŞ (Düzce Üniversitesi)

Prof. Dr. Georgi Minchev GEORGIEV (University of Veliko Tarnovo, Bulgaristan)
Prof. Dr. Dean SNYDER (Rhode Island School of Design, A.B.D.)
Dr. Amer AL-SUDANI (Middle Technical University Baghdad, Irak)
Dr. Andrei BUDESCU (Cluj-Napoca Art and Design University, Romanya)
Dr. Mai KHALFAN (University of Bahrain, Bahreyn)

Dergi İletişim

Doç. Dr. Haluk YÜCEL / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu GÖKÇE / Düzce Üniversitesi
Öğr. Gör. Ali MEHDİZE / Düzce Üniversitesi
Arş. Gör. Tefik Altan DOYRAN / Düzce Üniversitesi
Arş. Gör. Zeynep GÜRLER / Düzce Üniversitesi
Arş. Gör. İlayda KARABATAK SOYUPAK / Düzce Üniversitesi

Dergi Kapak ve Görsel Tasarım

Doç. Dr. Açıya Betül GÖNÜLLÜ

Sayfa Düzenleme

Arş. Gör. Tefik Altan DOYRAN

Web Tasarım

D.Ü. Bilgi İşlem Dairesi - Çağatay AY

Web Güncelleme

Doç. Dr. Açıya Betül GÖNÜLLÜ
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS
Arş. Gör. Tefik Altan DOYRAN

TYKHE SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ ¹

- Prof. Dr. Burak Asıliskender (Abdullah Gül Üniversitesi)
Prof. İnel İnal (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Cüneyt Kurt (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Serdar Yılmaz (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Sevgi Avcı (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Esra Oskay Malicki (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatih Özdemir (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Seniha Ünay Selçuk (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Seda Yavuz (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Tunç Yıldırım (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Doğan Akbulut (İnönü Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nihal Arda Akyıldız (Fırat Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu (Altınbaş Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Esin Düzakın (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nahide Yılmaz (Düzce Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Dilek Karaaziz Şener (Hacettepe Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Evren Selçuk (Düzce Üniversitesi)
Dr. İlayda Karabatak Soyupak (Düzce Üniversitesi)
Dr. Ozan Soyupak (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)
Dr. Onur Uca (Mersin Üniversitesi)

¹ Hakem listesi, unvan ve soyada göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

Editörden

Bu sayıyla birlikte beşinci yayın yılına giren Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi'ne 2020 yılının ilk yarısında sanat ve tasarımın farklı alanlarından ve akademik kariyerlerinin farklı aşamalarındaki araştırmacılar yayınlanmak üzere makalelerini gönderdiler. Bu makalelerden değerlendirme sürecini başarıyla tamamlayanlar derginin okumakta olduğunuz 8. sayısının zengin içeriğini oluşturuyor. Bu sayıdaki yazılar arasında, daha önceki sayılarda da zaman zaman olduğu gibi, derginin danışma kurulunda yer alan akademisyenlerin yazıları bulunuyor. Derginin etik kuralları uyarınca Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi'yle ilişkisi olan yazarlardan gelen makalelerin de dergiye gönderilen bütün makaleler gibi kör hakemlik değerlendirme sürecinden geçtiğini belirtmemiz gerekiyor. Böyle bir yansızlığı sağlamanın en önemli araçlarından biri olarak görülen kör hakemlik sistemiyle ilgili kuşku ve itirazlar son yıllarda daha yüksek sesle dile getirilmeye başladı. Kültürel çalışmalar alanında pek çok önemli yapıtın sahibi, kuramcı, video sanatçısı ve küratör Mieke Bal "Kör Hakemlik Sistemini Yürürlükten Kaldıralım" (*Let's Abolish the Peer-Review System*) (2018) başlıklı kısa yazısında akademik yayınlarda kör hakemlik sisteminin kullanılmasına yönelik on temel eleştiri öne sürüyor. Bunların arasında, hakkını vererek hakemlik değerlendirmesi yapmanın, giderek artan çeşitli idari yükümlülükler ve ders yükleri nedeniyle zaten kendi araştırmaları ve yazıları için gerekli zamanı bulamayan akademisyenlerin sırtına fazladan bir yük bindirmesi, bu yükün altına girilmediğinde değerlendirmelerin rutin ve yüzeysel olması; mevcut literatürle bütünlük sağlama ölçütünün temelde tutucu bir niteliği olması ve belli yazar ya da yapıtların yazıya dâhil edilmemesinin bilinçli bir tercih olabileceğinin göz ardı edilmesi; kör hakemliğin özü bakımından buyurucu bir anlayışa dayanması ve görünmeyen bir otorite karşısında olmanın, pek çok kişiyi içine alacak şekilde kendine olan güven duygusunun yitirilmesine katkıda bulunması; buna rağmen genç araştırmacıların kariyerlerine başlamak ve iş bulabilmek için uzun hakemli dergi süreci başarıyla tamamlanıncaya kadar beklemek zorunda olması; editör ve yayın kurulunun etkinliğini ve demokratik varlığını kaybedip, yazıların bilimsel niteliğini değerlendirmedeki sorumluluğunu başka bir kuruma devretmesi gibi önemli eleştiriler yer alıyor.

Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi'ndeki değerlendirme sürecini bütün aşamalarıyla izlerken, bu eleştirilerin çeşitli bakımlardan geçerli olduğunu görüyoruz. Ama aynı zamanda, başka türlü akademik paylaşımların ya da karşılaşmaların genellikle yok denecek kadar az olduğu koşullarda, çalışmaların niteliğinin değerlendirilmesi ve geliştirilmesi, entelektüel üretkenliği canlandıracak bir şekilde gerçek bir elemeye tabi tutulması, araştırmacılara yazılarını dikkatli bir şekilde okuyup öneri ve eleştirilerde bulunacak meslektaşlarla bir araya gelme olanağının sunulması gibi kör hakemlik sisteminin temel gerekçesini oluşturan amaçlarını her şeye rağmen yerine getirmeye devam ettiğine de tanık oluyoruz.

Bu tanıklıkla birlikte derginin 8. sayısının ortaya çıkmasını sağlayan makaleleri özenli bir şekilde değerlendiren değerli hakemlerimize ve hakemlerin değerlendirmelerini eksiksiz bir şekilde dikkate alarak makalelerine son halini veren yazarlarımıza çok teşekkür ederiz.

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Soner ÖZDEMİR

Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi Editörü

İÇİNDEKİLER

- 1. Ayşe ALTUN** 1-16
BELGESEL SİNEMA, EKOELEŞTİRİ VE KAMİLET FİLMİNDE
DOĞANIN TEMSİLİ
*DOCUMENTARY CINEMA, ECOCRITICISM, AND THE
REPRESENTATION OF NATURE IN KAMİLET*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 2. Nuray ÖZKARACA, Hakan ARSLAN** 17-34
KENTSEL BOŞLUKLARIN MEKÂNSAL NİTELİĞİNİN SOSYO-
MEKÂNSAL ANALİZİ: DÜZCE SPOR SOKAK ÖRNEĞİ
*SOCIO-SPATIAL ANALYSIS OF SPATIAL QUALITY OF URBAN
VOIDS: DÜZCE SPOR STREET SAMPLE*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 3. Zeynep OĞRAK, Aydın ŞIK** 35-57
PLASTİK ÜRETİMİNİN ENDÜSTRİ 4.0'DA ÖRNEK VAKA
UYGULAMASI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ
*THE INVESTIGATION OF PLASTIC PRODUCTION ON THE
EXAMPLE CASE APPLICATION IN INDUSTRY 4.0*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 4. Ferhat ÖZGÜR** 58-69
KAFA KARIŞIKLIĞIMIZIN RESMİ: ÇAĞDAŞ SANAT
THE PICTURE OF OUR CONFUSION: CONTEMPORARY ART
Makale Türü: Araştırma Makalesi

5. **Özgül KAHRAMAN** 70-84
GÜNCEL SANAT ORTAMININ YENİ PARADİGMASI:
DURUMSAL ESTETİK
*THE NEW PARADIGM OF TODAY'S ART ENVIRONMENT:
SITUATIONAL AESTHETICS*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
6. **Elif DASTARLI** 85-104
KİMLİK, MADUN, ÖTEKİ... POSTKOLONYAL TEORİLER
BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATI TARTIŞMAK
*IDENTITY, SUBALTERN AND THE OTHERNESS... A DISCUSSION
ON THE CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF
POSTCOLONIAL THEORIES*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
7. **Engin ÜMER** 105-122
LEONARDO DA VİNCİ'NİN "PARAGONE" Sİ VE SÖZE KARŞI
RESİM
*LEONARDO DA VINCI'S "PARAGONE" AND THE PAINTING
AGAINST THE WORD*
Makale Türü: Araştırma Makalesi

Makale Türü: Araştırma Makalesi

BELGESEL SİNEMA, EKOELEŞTİRİ VE KAMİLET FİLMİNDE DOĞANIN TEMSİLİ

Ayşe ALTUN¹

ÖZ

Bu çalışmada belgesel sinemanın ekolojik sorunlara karşı sorumluluğu ele alınmıştır. Yaşanan doğa olaylarına karşı hassasiyet oluşturma ya da bu konulara dikkat çekme noktasında belgesel sinema önemli bir sanat formudur. Alternatif bir söylem oluşturmada, toplumun sesini, hatta kimi zaman doğrudan doğanın sesini duyurmada belgesel sinema doğru bir mecra olarak yer almaktadır. Bu konuyu tartışmak amacıyla Kamilet (2013) belgeseli örnek olarak incelenmiştir. Bu belgeselin tercih edilme sebebi ele aldığı Artvin'deki Kamilet Vadisi'nin özel bir ekolojik yapıya sahip olması ve vadiye bir HES projesi yapılmak istenmesidir. Ayrıca, film bu bölgede yapılan ilk belgeseldir ve insan-doğa uyumunu konu etmektedir. Çalışmada film ekoeleştirel bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Bu analize göre, Kamilet belgeseli insan-doğa ilişkisinin bütünlüklü ve dengeli olabileceğini gösteren bir örnek ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Sinema, Doğa, Alternatif Söylem, Ekoeleştiri, Kamilet

¹ Anadolu Üniversitesi Sinema-TV Bölümü Doktora Öğrencisi, Orcid No: 0000-0002-7861-522X, aysealtunn@yahoo.com

Makale Geliş Tarihi: 3 Nisan 2020 **Kabul Tarihi:** 7 Haziran 2020

DOCUMENTARY CINEMA, ECOCRITICISM, AND THE REPRESENTATION OF NATURE IN KAMİLET

ABSTRACT

In this study, the responsibility of documentary cinema with respect to ecological issues is discussed. Documentary cinema is an important art form in terms of creating sensitivity to nature related events or drawing attention to these issues. Documentary cinema is a proper medium in creating an alternative discourse, being the voice of the society and even being directly the voice of nature. To discuss this subject, the documentary Kamilet (2013) is chosen as an example. The reason for choosing this documentary is that the Kamilet Valley in Artvin, which is dealt in the documentary, has a very special ecological structure and a HEPP project is desired to be built in this valley. Moreover, the film is the first documentary recorded in this region and it deals with human-nature harmony. The film is analyzed through an ecocritical approach. This analysis shows that Kamilet is a proof of the possibility of creating an integrated and balanced relationship between human beings and nature.

Keywords: *Documentary, Nature, Alternative Discourse, Ecocriticism, Kamilet*

Giriş

İnsan ve doğa ilişkisi insanlık var olmaya başladığından beri süregelen bir durumdur. Nitekim bu ilişki aslında insanlık için bir zorunluluktur. Doğa kendi başına var olabilen, gelişebilen, kendi yaşamsal döngüsünü gerçekleştirebilen bir yapıdır. Fakat insanlar için doğa, üzerinde yaşadıkları fiziksel bir mekândır. Dolayısıyla insanların doğa olmadan var olmaları mümkün değildir. Bu noktada insanlık yaşamı boyunca her zaman ilişki içinde olacağı doğayı anlamaya çalışmıştır.

Tarihsel olarak bu ilişkiye bakılacak olursa, filozoflar felsefenin başlangıcından beri doğaya merak duymuşlardır. İlk Çağ felsefelerinde ortaya konan görüş, doğayı merkeze alan ve onu anlamaya çalışan bir yaklaşım göstermiştir. Henüz tam anlaşılmayana, çözülemeyene duyulan hisle birlikte doğa, saygı duyulan, kutsallaştırılan bir şey haline gelmiştir. Fiziksel olarak zaten doğanın bir parçası olan insan, kendisini ruhsal olarak da doğaya ait görmüştür. Bu sebeple doğa, toplum tarafından sahip olunmak istenen bir nesne ya da meta olarak değil, ait olunan bir bütün olarak konumlandırılmıştır (Coşkun, 2008, s. 32). Bu nokta önemlidir, çünkü değişimin başladığı mantık burada yatmaktadır. Bu dönemler insanlığın doğayı henüz tüketmeye hazır bir nesne olarak görmediği dönemlerdir. Doğa üzerine artan ve gittikçe biriken bilgiyle birlikte doğaya olan felsefi bakış açısı yerini teknik bir bakış açısına bırakmıştır. Bu da yine önemli bir husustur, çünkü biriken bilgiyle doğa ile başka türlü bir ilişki kurulması olasıyken böyle bir bilgi, doğa üzerinde tahakküm kurma arzusunu ortaya çıkarmıştır (İlboğa ve Aygül, 2015, s. 67). Bu noktadan sonra ise doğanın dönüşümü artık kaçınılmaz hale gelmiştir.

On yedinci yüzyılda modern bilimin gelişmesiyle insanın doğayı kavrayışı da farklılaşmıştır. Modern bilimin en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Francis Bacon'ın bilimsel yöntem anlayışı geleneksel düşünce yapısının değişmesini sağlarken artık merkezde insan yer almaya başlamıştır. İnsanın merkeze konulması ve merkezden çevreye bakılmasıyla beraber artık insan dışındaki her şey bir öteki haline gelecektir. Doğanın bir olgu olarak ele alınıp incelenebileceği, üzerinde deney ve gözleme dayalı çalışmalar yapılabileceği düşüncesinin bu dönemin en yaygın kabulü olduğu belirtilebilir (Capra, 1992, s. 56-57; Gül, 2013). Örneğin Bacon (akt. Thomson, 1998, s. 94)'a göre "insan, Doğa'nın yardımcısı ve yorumlayıcısıdır. İnsan ancak doğanın üzerinde çalışarak ve doğayı gözlemleyerek onun düzenini kavradığı ölçüde eylemde bulunabilir ve olup biteni anlayabilir. Bunun dışında ne bilgisi, ne de gücü vardır."

Bu tarihsel çerçevede doğaya karşı bakışın felsefi ve düşünsel boyutlarının da değiştiği görülmektedir. Artık doğa insanların uyum içinde üzerinde yaşadığı bir mekân olmaktan çıkmış ve kontrol altında tutulmaya uğraşılan bir nesne haline gelmiştir. Doğaya değişen bakışla birlikte artık doğanın kullanıma açık ve ona hükmetme fikrine uygun bir hale geldiği ifade edilebilir (Şatır, 2004, s. 328). Doğa hakkında edinilen bilginin doğaya hâkim olma aracına dönüşmesi, teknolojik yeniliklerle gerçekliğe kavuşurken, doğa da bu duruma paralel olarak bu teknolojinin getirdiği gücün altında kalmıştır. Gelişen modern bilimle doğa, bağlamından koparılarak sadece faydalanılması gereken bir şey

haline gelmiştir. Adorno ve Horkheimer (2010, s. 20)'a göre "[i]nsanların doğadan öğrenmek istediği şey doğaya ve insanlara tümüyle egemen olmak üzere doğayı kullanabilmektir."

Doğaya yapılan müdahaleler ve doğanın bir hammadde olarak görülmesi daha sonraki dönemlerde çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. Doğanın tahribatı, kirliliği ve tüketilmesi, iklim değişikliği, küresel ısınma, canlıların nesillerinin tükenmesi gibi sorunlarla doğa artık büyük bir tehlike altındadır. Böylelikle başlangıçta doğayla birlikte yaşayabilen ve saygı duyan insanlık zamanla onun üstünde egemenliğini kurmaya, onu sonu gelmeyecek bir biçimde kullanmaya, dönüştürmeye ve değiştirmeye başlamış ve bu da doğanın görünmezliğinin geri planda kalmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda belgesel sinema doğanın tahribinin görünür kılınması noktasında bir kamuoyu oluşturma bakımından alternatif bir araç sunmaktadır. Belgesel sinema toplumsal olan her şeye dair belli bir sorumluluğa sahiptir. Onun hem gerçekle olan bağı hem de olaylara yaklaşım biçimi özellikle son yıllarda farklı olana ulaşma konusunda oldukça önemli bir işleve sahiptir.

Bu çalışmanın temel problemi kültürel ve tarihsel olarak inşa edilen doğa-kültür düalizmi neticesinde ortaya çıkan insanı doğadan üstün ve önemli tutan mantığın yanlışlığını ortaya koymaktır. Buradan hareketle çalışmanın amacı belgesel sinema bağlamında insan ve doğa kavramlarının birlikte dengeli ve uyumlu bir bütünlük içinde olabileceğini göstermektir. Bu amaçla, çalışmada belgesel sinemanın doğanın temsili noktasında işlevi nedir, belgesel filmler doğa ve insan ilişkisini nasıl tanımlanmaktadır sorularına, örnek olarak seçilen, yönetmenliğini İlky Nişancı'nın yaptığı, 2013 tarihli *Kamilet* filmi üzerinden yanıtlar aranacaktır. Çalışma için *Kamilet*'in tercih edilme sebeplerinden biri belgeselin ulusal ve uluslararası festivallerde gösterilmiş, çeşitli ödüllere sahip bir film olmasıdır. 14. Boston Türk Filmleri Festivali ve 13. Çevre Filmleri Festivali'nden ödül alan film, Trento Film Festivali'nde ve Barselona Uluslararası Çevre Filmleri Festivali'nde (2014) Resmi Seçki içinde yer almıştır. Filmin inceleme konusu olarak seçilmesindeki asıl önemli etken ise doğa ve insan ilişkisindeki uyum ve dengeyi ekolojik bir bakış açısıyla ele almasıdır. Filme ismini veren Artvin'in Arhavi ilçesindeki Kamilet vadisi, biyo-çeşitlilik bakımından değerli ve acil olarak korunması gereken orman alanları arasında yer almaktadır. Film, Kamilet vadisinde doğayla iç içe yaşayan genç bir arıcının emek ve hayat hikâyesiyle birlikte insanların HES yaparak bu vadiye verdiği zararı göstermesi açısından karşılaştırmalı bir anlatıma sahiptir. *Kamilet* belgeselini ekoeleştirel bir yaklaşımla incelemeyen önce belgesel sinema ve ekoeleştiri konuları üzerinde biraz daha ayrıntılı durmak gerekmektedir.

Belgesel Sinema

Belgesel sinema, sinemanın başlangıcıyla ortaya çıkmıştır; çekilen ilk filmler ya da görüntüler belge/belgesel özellikleri taşımaktadır. Ortaya çıkış zamanından bugüne kadar belgesel sinema, hem gelişmiş ve değişmiş hem de sorumlulukları artmış bir sanat

alanı oluşturmaktadır. Şüphesiz belgesel sinemanın gerçek ile kurduğu ilişki onu tartışmalı bir alana da sürüklemektedir.

Belgesel terimini ilk kez 1926 yılında John Grierson, Robert Flaherty'nin *Moana* isimli filmi üzerine bir New York gazetesinde yer alan değerlendirme yazısında kullanmıştır (Corner, 1996, s. 191). Grierson'un tanımlamasına göre belgesel terimi, gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi ya da gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması olarak nitelendirilmektedir (Adalı, 1986, s. 13). Buradaki gerçek, öznenen bağımsız olarak var olan gerçek ya da gerçeklik değil, nesnedeki özelliklerin öznedeki imgesidir. Dolayısıyla sanatçı algıladığı nesneye ait yapı özelliklerinden hareket ederek bilincinde bir imge yaratır. Belgesel film de bu imge ve bu imgeye ait özellikleri ele almaktadır (Yüksel, 2006, s. 199). Belgesel sinemanın gerçekliğini göz ve kulak tarafından algılanabilen olayların yeniden üretiminin oluşturduğunu savunmak mümkündür (Demir, 2015, s. 258).

Bill Nichols (2017, s. 28)'un tanımlamasına göreyse “[b]elgesel filmler gerçek durum ve olaylardan bahseder ve bilinen olgulara saygı gösterirler; yeni, doğruluğu kanıtlanmamış olgular ortaya atmazlar. Tarihsel dünyadan alegorik olarak değil doğrudan bir şekilde bahsederler.” Bu tanımlamada dikkat çeken nokta belgeselin bir konuyu alegorik olarak değil doğrudan ele almasıdır. Öte yandan, Ünsal Oskay belgesel sinemaya farklı bir yerden bakarak bir tanımlama yapmıştır. Oskay'a göre belgesel sinema, insanın doğa ve başka insanlarla kurduğu ilişkilerin belirli biçiminden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa karşı direnen bir sanat formu, bir sanat alanıdır (Oskay, 1997, s. 148). Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere Oskay belgesel sinemanın işlevselliğini ön plana çıkararak onun muhalif tarafına dikkat çekmiştir.

Belgesel sinemanın, Flaherty'nin 1920 yılında çektiği *Nanook of the North* (*Kuzeyli Nanook*) filmiyle başladığı kabul edilir. Flaherty'nin çekmiş olduğu belgesel birçok açıdan önemli özelliklere sahiptir. Lumière'lerin teknisyenleri dünyanın farklı yerlerinde görüntüler çekmişlerdi ama bu belgesel onlardan farklıydı. İlk olarak Flaherty uzun yıllar Nanook ve ailesiyle beraber yaşamış ve onların günlük yaşam deneyimlerini tecrübe etmiştir. Bir yönetmen olarak Flaherty filme ağırlığını vermiş ve sadece görüntüleri kaydetmemiştir. Flaherty'nin gerçek insanları, gerçek yaşamları konu edinerek, katılımcı gözlem yöntemiyle yaptığı bu belgesel günümüzdeki belgesel sinemanın oluşumunda önemli bir kilometre taşı olmuştur. Bu belgesel aynı zamanda doğa-insan ilişkisi açısından da önemli bir örnektir. Zorlu yaşam koşulları olan bir coğrafyada Nanook'un doğaya uyum sağlayarak yaşadığını izleriz. Bu dönemde yalnızca Flaherty tarafından değil farklı coğrafyalarda da belgesel sinema alanında yapılan filmler kendilerini göstermeye başlamıştır. Walter Ruttmann'ın *Berlin: Symphony of a Great City* (1922), Alberto Cavalcanti'nin Paris'i anlattığı *Rien Que Les Heures* (1926), Dziga Vertov'un *Chelovek s kino-apparatom* (*Man with a Movie Camera*) (1927), Joris Ivens'in Amsterdam'ı şiirsel olarak anlattığı *Rain* (1929) ve John Grierson'un *Drifters* (1929) filmleri aynı dönemde ortaya çıkmış çalışmalardır (Rotha, 2000, s. 24).

Belgeselin amaçlarından biri, izleyiciye bildiği kavramları, olguları ya da olayları, bilinmeyen ve herkes tarafından görülemeyen özellikleri ile gösterebilmektir (Öcel, 2002, s. 1017). Herhangi bir yapımın belgesel ya da kurmaca olduğunu bilmek izleyici için önem arz etmektedir, çünkü izleyici, yapımın kurmaca ya da belgesel olmasına bağlı olarak görüntüler ve sesler karşısındaki konumunu da bilgiyi öğrenme arzusunu da buna göre şekillendirmektedir (Sözen, 2013, s. 90). Belgesel sinema izleyicisi izlediği filmin gerçek olduğu ön kabulüyle filmi izlemeye başlar. Bu durumda belgesel filmin ve belgesel film yönetmenin belli sorumluluklara sahip olması gerekmektedir. Çünkü izleyici bir güven duygusuyla filmle bağ kurar.

Belgesel sinema hem türler, hem yaklaşımlar hem de içeriğine göre belli başlıklara ayrılmaktadır. Öncelikle belgesel sinemada yer alan türlere kısaca yer vererek başlamak yerinde olacaktır. Nichols (2017, s. 51-52) tür olarak tanımladığı belgesel sinemanın alt türleri olarak işlev gören altı farklı anlatım biçimi ayırt etmektedir. Bunlar, şiirsel, açıklayıcı, katılımcı, gözlemci, dönüşlü (yansımacı) ve edimsel belgesellerdir. Kimi filmler belli bir tavra daha büyük yatkınlık gösterirken kimi örneklerde, ele alınan konuya göre, bu yaklaşımların bir karışımı ortaya koyulmaktadır. Çekim şekillerine göre birbirinden ayrılan bu altı alt biçim aşağıdaki gibi tanımlanmaktadır:

- Şiirsel Biçem: Görsel çağrışımları, tonal ve ritmik nitelikleri, betimleyici kısımları ve biçimsel düzenlemeyi öne çıkarır.
- Açıklayıcı Biçem: Sözel anlatıyı ve tartışmacı bir mantığı öne çıkarır.
- Gözlemci Biçem: Dikkat çekmeyen bir kamera tarafından gözlemleniyormuşçasına, öznelerin günlük yaşamlarıyla doğrudan ilişki kurmayı öne çıkarır.
- Katılımcı Biçem: Yönetmen ve özne arasındaki etkileşimi öne çıkarır. Çekimlerde röportajlar, hatta karşılıklı konuşma ya da kışkırtma şeklinde daha doğrudan bir katılım göze çarpar.
- Dönüşlü Biçem: Belgesel sinemaya hükmeden ön kabul ve uygulamalara dikkat çeker. Filmin gerçekliği temsilinin ne kadar yapılandırılmış olduğuna dair farkındalığımızı artırır.
- Edimsel Biçem: Yönetmenin işlediği konuyla girdiği ilişkinin öznel ve etkileyici unsurlarını öne çıkarır; izleyicinin bu ilişkiye vereceği tepkiyi arttırmayı amaçlar. Çağrışım ve etki oluşturmak amacıyla nesnellik kavramını reddeder.

Nichols'un bu altı biçemi göz önünde bulundurulduğunda kameranın kullanım biçimi, yönetmenin öznelere/bireylere yaklaşım şekli, diğer bir deyişle konuyu ele alış biçimi belirleyici öge olmaktadır. Belgesel sinemada gerçeklik çok çeşitlidir ve genellikle yönetmenin bakış açısını içermektedir (Demoğlu, 2014, s. 50). Nichols'un tanımladığı altı farklı biçimin yanı sıra, Paul Rotha da belgeselleri geleneklerine, başka türlü ifade edilecek olursa yaklaşımlarına göre tanımlamıştır. Belgeseller bir maksat ile

çekilmektedir; izleyicilerin eğlendirilmesi ve para kazanmanın yanı sıra bu yapımların başka maksatları da bulunmaktadır. Rotha'ya göre, bu maksatlar, dört farklı yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır (Ellis ve McLane, 2005, s. 4). Bu yaklaşımların her biri, içinde doğal olarak bulunan özdeğe farklı yaklaşımların birer sonucu olarak ortaya konmuştur. Bu yaklaşımlar, doğalcı (romantik) yaklaşım, gerçekçi yaklaşım, haber-gerçekçi yaklaşım ve propaganda yaklaşımı olarak kategorize edilmektedir (Rotha, 2000, s. 52-62):

- Doğalcı Yaklaşım: Temanın özdeğinin iyi gözlemlenmesi ve filmin çekiminden önce iyi özümsemesi gerekmektedir. Bu yaklaşıma ait filmlerdeki ana çıkış noktası, gerçek yaşamın görüntülenmesidir.
- Gerçekçi Yaklaşım: Gerçekçi yaklaşımda izleyiciye, gerçekliğin yorumlanmasının olanakları sunulmaktadır. Gerçekçi belgesellerde uygulanan, var olan maddeye ve doğaya karşı gerçekçi bir yaklaşım gösterme prensibidir.
- Haber-Gerçekçi Yaklaşım: Haber gerçek yapımlarının görevi, gündelik olayları, kısacık bir zaman dilimi içinde, basit ve betimleyici terimler ile sunmak iken, belgeselin görevi, bunun tersine, güncellik ve gerçekliğin, özel bir amaçla dramatikleştirilmesidir. Dolayısıyla Rotha, haber gerçek yapımlarının belgesel film yapısıyla çok da fazla ortak özelliği olmadığını belirtmektedir.
- Propaganda Yaklaşımı: Birey ya da toplulukları belli bir görüş ya da amaç doğrultusunda etkileyecek biçimde bilgilendirmeyi amaçlayan propaganda belgeselleridir (Adalı, 1986, s. 15).

Belgeseller, ilk örneklerinde hayatı tüm yönleriyle bir arada konu edinmiş, bugünkü temsillerinde ise zamanla kendi içerisinde özgün alanlara ayrılmışlardır (Yüce, 2012, s. 159). Bu filmler, biçemlerine ve yaklaşımlarına göre olduğu gibi, içeriklerine göre de sınıflandırılabilir. İçerik açısından belgesel türleri arasında, haber belgeseli, gezi belgeseli, toplumsal belgesel, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, tarih belgeseli ve doğa belgeseli bulunmaktadır (Gündeş, 1998, s. 25-33).

Çalışmanın konusu bağlamında doğa belgesellerine değinmek gerekirse öncelikle anlamsal olarak bakılabilir. Bu türdeki belgeseller doğa ile ilintili durumları işlemekte, canlılar, doğal oluşumlar, doğa olayları, vahşi yaşam vb. gibi konular üzerine yoğunlaşmaktadır. Şermin Tağ, *Belgesel Sinema ve Türler* (2003) adlı tez çalışmasında iki ayrı formun benimsendiğini belirtmiş ve bunları da bilimsel ve şiirsel olarak tanımlamıştır. Bilimsel yaklaşımda daha önce sadece öyle olduğu tahmin edilen dünyanın çeşitli yönlerine ilişkin görünümeler sunulduğunu belirtirken; şiirsel yaklaşımda görüntü ve sözlü anlatımın birbirini tamamlayacak şekilde kullanıldığını ifade etmiştir. Cereci (1997, s. 28)'ye göre, doğa belgeselleri çoğunlukla dünyanın bilinmeyen yerlerine yönelmiş bir bakışı temsil etmektedir. Aslında doğa belgesellerinin kapsamının yeni dönemle beraber değişime uğradığı belirtilebilir. Tüm bu özelliklerinin

yanında son dönemlerde doğanın maruz kaldığı tahribatların da konu edildiği belgeseller bu kategori içinde değerlendirilebilir.

Yukarıda da belirtildiği üzere belgesel sinemaya dair hem biçimsel hem içeriksel olarak farklı yaklaşımlar mevcuttur. Kimi zaman bir belgesel filmde tek bir türe ya da yaklaşıma ait özelliklerden bahsedilemez. Türler ya da yaklaşımlar arasında geçişkenlik mevcuttur. Elbette filmlerin başat bir yaklaşımı ya da filmlerin bir türü olabilir ama farklı özelliklerden de faydalanmaktadırlar.

Belgesel sinemaya tarihsel olarak bakılırsa onun farklı dönemlerde, farklı toplumsal şartlar altında çeşitli şekillerde kullanıldığı görülecektir. Sinema eserleri, sosyal gerçekliğin belli bir şekilde inşa edilmesine olanak sağlayan duruşlarıyla, dünyanın ne olması gerektiğine ilişkin ortak bir düşünce yaratarak ve bunu yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçasını oluşturmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 38). Örneğin, geniş halk kitlelerini etkileme noktasında kitle iletişim araçlarının her türüsüne başvuran ve büyük bir propaganda çalışmasına girişen Nazi Almanya'sının propaganda bakanı Goebbels, sinemanın, özellikle de belgesel sinemanın propaganda açısından taşıdığı önemi keşfetmiştir (Adalı, 1986, s. 36). Bir diğer örnek olarak İngiliz Belge Okulu'nun belgesel çalışmaları gösterilebilir. Grierson'un kuramları ve sinemayı bir propaganda aracı olarak gören bakış açısı doğrultusunda İngiliz Belge Okulu uzun yıllar boyunca yüzlerce yapıtı beyaz perdeye aktarmış, sinema ile toplumu İngiliz Devletler Topluluğu'nun ihtiyaçlarına göre ve arzuladığı biçiminde şekillendirmeyi amaçlamıştır (Gündeş, 1998, s. 82). Yine bu dönemde bir diğer önemli gelişme Sovyet Rusya'sında Dziga Vertov Sinema-Göz (Kino-Glaz) adlı kuramıdır. Bu bağlamda Vertov için en önemli ilke yaşam içinde gözlemlenebilen gerçeği araştırmaktır. Vertov'a göre kamera yaşamın her anını gözünü kıpırdatmadan gözetler ve seçer, onu kullananın yaklaşımıyla gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlar (Ulutak, 2007). Kamera bir göz gibi hareket ederek hayatın içindeki her şeyi kaydetmeye çabalar. Onun getirdiği bu yaklaşım kendinden sonraki belgesel hareketlerini de etkileyecektir.

Bu şekilde belgesel sinema özellikle savaş dönemlerinde toplumu yönlendirmek, savaşa ikna etmek için kullanılabilen bir araç haline gelmiştir. Ancak belgesel sinema bu örneklerin dışında muhalif olanı ya da başka türlü bir yaşam biçiminin olanağını da göstermektedir. Hatta bu olgu belgesel sinemanın topluma karşı bir sorumluluğudur. Belgesel sinema farklı konularda farklı toplumsal meselelerle ilgilenmektedir. Öte yandan son yıllarda emek, göç ve çevre/doğa konularında yapılan belgesel filmlerde önemli bir artış görülmektedir. Dünyadaki çevre sorunlarını konu alan çok sayıda belgesel arasında *The 11th Hour* (11. Saat) - Leila Connors ve Nadia Connors (2007), *Plastic Planet* (Plastik Gezegen - Werner Boote (2009), *Sushi-The Global Catch* (Sushi, Küresel Trend) - Mark Hall (2011), *The Cove* (Koy) - Louie Psihoyos (2009), *Müll im Garten Eden* (Cennetteki Çöplük) - Fatih Akın (2012), *An Inconvenient Truth* (Uygunsuz Gerçek) - Davis Guggenheim (2006), *Koyaanisqatsi* (Çılgın Hayat) - Godfrey Reggio (1982), *Earth* (Yeryüzü) - Alastair Fothergill ve Mark Linfield (2007)

sayılabilir. Türkiye’de çekilen ve ekolojik sorunları konu edinen belgesellere bakıldığında, *Ölmez Ağaç: Yırca Direnişi* - Kazım Kızıl (2015), *Suyun Öyküsü: Burdur Gölü* - Nurten Şalıkara (2010), *Gözyaşı Yolu* - Engin Türkyılmaz (2016), *Son Nefes Artvin* - Nisa İdil Varan (2018), *Geleceğin İzinde* - Hakan Tosun (2018), *Anadolu’nun İsyanı* - Kolektif (2011), *Var* - Hakan Tosun (2017) gibi belgeseller hatırlanabilir. Bunlara ek olarak *Jiare (Ziyaret)* - Ozan Munzur (2010), *Bir Avuç Cesur İnsan* - Rüya Arzu Köksal (2011), *Akıntıya Karşı* - Özlem Işıl ve Umut Kocagöz (2012), *İşte Böyle* - Özlem Sarıyıldız ve Osman Şişman (2012), *Loç Vadisi* - Berkay Kuyzu (2013), *Suyun Gözü* - Berkay Kuyzu (2013), *Derelerin Kardeşliği* - Rüya Arzu Köksal (2014) ve *Kırlangıçlar Susamışsa* - Muhammet Çakıral (2018) belgeselleri özellikle Türkiye’deki HES’lerle başlayan ve devam eden sorunlara dikkat çekmişlerdir.

Belgesel filmlerin yanı sıra çevreyi konu edinen film festivalleri de bulunmaktadır. Örneğin *Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali*, 2010 yılından beri yapılmaktadır. Festivalde dünyanın farklı yerlerinden doğanın, hayvan ve bitki türlerinin yaşadığı sorunlara ve bu sorunların çözümlerine yer veren belgesel filmler izlenebilmektedir. *Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali* ise 2014 yılından beri yapılmaktadır ve yine ekolojik sorunlarla ilgili birçok belgesel gösterimine olanak sağlamaktadır. Bir başka örnek de *Çevre Film Festivali*’dir. Festival 2003 yılından itibaren yapılmaktadır ve belgesel filmlerin gösterimlerine de bir alan yaratmıştır. Bu tarz tematik festivallerin yanı sıra farklı ulusal ve uluslararası film festivallerinin belgesel bölümlerinde de çevre/doğa/ekolojik belgesel filmlerin gösterimleri gerçekleştirilmektedir.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan HES sorununun Türkiye’de yaşanan çevre sorunlarının en önemlilerinden biri olduğu öne sürülebilir. Türkiye coğrafi olarak HES projelerinin yapımına elverişlidir ve bu projelerin sayısının büyüklüğü HES projelerini belgeselcilerin sadece belgesel üretmekle kalmayıp, aynı zamanda mücadele ettikleri bir alana dönüştürmüştür. HES’ler akarsu yataklarına inşa edilerek, debisi yüksek olan suyun enerjisinden elektrik üreten Hidroelektrik Santrallerdir. HES’ler inşa edilirken derelerin ve ırmakların aktığı yatak değiştirilmektedir. Bu işlemler yapılırken çevredeki ormanlar, bitki örtüsü, hayvanlar ciddi zarar görmektedir. Bununla birlikte HES yapılan bölgelerde heyelan, toprak kayması gibi doğa olayları artmaktadır. Diğer bir ifadeyle, HES yapılan çevre biyo-çeşitlilik açısından olumsuz bir şekilde etkilenmektedir (Çetintaş, 2019, s. 43).

Genel olarak suyun ticarileşmesini, doğanın meta halini almasını ve birçok doğa yıkımını beraberinde getirmesiyle HES’lerin kendilerine karşı çeşitli çevre hareketlerinin ve örgütlerinin oluşmasına neden olduğu söylenebilir (Şengül, Kocatürk ve Bilgili, 2017, s. 2193). Sokağın söz söyleyebildiği ve hukuksal anlamda mücadelelerin kısa bir süreliğine önemli bir noktaya geldiği süreçte, HES karşıtı mücadelenin Türkiye’nin de içinde bulunduğu süreç ve dönüşümler anlamında önemli olduğu ifade edilmektedir (Kocagöz, 2016, s. 378). Bu bağlamda belgeselcinin görevleri arasında görünmeyeni göstermek, duyulmayı duyurmak gibi bir amacı olduğu ifade edilebilir. HES belgeselleri temelde, bir toplumsal hareket olarak HES

karşıtı mücadelelerin ortaya çıkış nedenlerini, eylem repertuarlarını, karşılaştıkları eylemleri; HES projelerine bağlı olarak yaşanan tahribatları, hukuksuzlukları ve sonuçta HES projeleri ile öznellik kazanmış belirli toplulukların yaşam tarzlarını ve bu özneliğin nasıl bir bağlamda kurulduğunu aktaran bir içeriğe sahiptir (Kocagöz, 2016, s. 381). Dolayısıyla özelde HES mücadeleleriyle ilgili belgeseller, genelde de çevre belgeselleri doğanın görünürlüğünü sağlamakla beraber toplumsal bir bellek de oluşturmaktadır.

Ekoeleştirir

Edebiyat alanında doğa üzerine yazılmış eserlerin incelenmesi ile başlayarak günümüzde tüm kültürel ürünleri içine alacak şekilde genişleyen ekoeleştirir çalışmaları, kültürel metinlerde insana verilen ayrıcalıklı rolü sorgulayarak doğanın tüm varlıklarına özne konumunu geri vermeyi amaçlamaktadır. Ekoeleştirir kültürel metinlerdeki doğa temsillerini ele alarak bu temsillerin sorunlu ve eksik yönlerini ortaya çıkararak, insanın doğa ile olan karşılıklı bağına vurgu yapmaktadır (Şen, 2018, s. 34).

Ekoeleştirir çalışmaları ilk örneklerine konu olan doğa yazını, çağdaş biçimiyle ilk kez 19. yüzyılda Henry David Thoreau'nun eserlerinde ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılda Aldo Leopold'un, John Muir'in ABD'nin yabanıl alanlarının korunması için verdikleri mücadeleler ve yazdıkları eserler ile sürmüştür. Serpil Oppermann (2006, s. 5), ekoeleştiririnin ilk dönem çalışmalarının edebiyat eserlerinde çevreci fikirlere ve doğa betimlemelerine odaklandığını belirtmiştir.

1990'lardan beri önemli bir akademik çalışma alanı olarak kabul edilen ekoeleştirir, metin analizinin ötesine geçerek müzik, fotoğraf, film gibi çok çeşitli kültürel ürünleri ele almaktadır. Karla Armbruster ve Kathleen Wallace, *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* (Doğa Yazınının Ötesinde: Ekoeleştiririnin Sınırlarını Genişletmek) adlı derlemelerinde ekoeleştiririnin en önemli görevinin, daha geniş bir yelpazedeki metinlere atıfta bulunmak için kendi sınırlarını genişletmek olduğunu söylemişlerdir. Geniş kapsamlı araştırma alanı nedeniyle ekoeleştiririnin akademide yaygın kabul görmüş varsayımları, doktrinleri veya prosedürleri yoktur. Nadia Bozak, *The Cinematik Footprint* (Sinematik Ayak İzi) adlı kitabında "[e]koloji, tanımı gereği sınırlandırılmamıştır, doğanın nerede bittiğini ve kültürün nerede başladığını söylemek imkânsızdır, ya da tam tersini" diyerek ekoloji gibi ekoeleştiririnin de kesin sınırlar ile belirlenemeyeceğini vurgulamıştır (Rust ve Monani, 2013, s. 1). Sinemada ekoeleştirir yaklaşım, doğanın kurmaca, belgesel, deneysel filmlerde ele alınışını inceleyen bir çalışma alanıdır. Doğanın ve insan-doğa ilişkisinin filmlerde temsil edilme biçimlerini ekolojik bir bakış açısıyla analiz ederek bunların olumlu ve olumsuz etkilerini araştırır (Şen, 2018, s. 45). Sadece doğayı merkeze alan kurmaca ve belgesel filmler değil, işlediği konu ve türden bağımsız olarak her film ekoeleştirir yaklaşımıyla analiz edilebilmektedir. Ekosistemin insan olmayan üyelerinin filmlerdeki temsili, bu temsillerin yanlışlığı/yokluğu ekoeleştiririnin ilgi alanındadır. Kültür ve

doğanın filmlerdeki inşa edilme biçimleri, insan öykülerinin doğa içindeki konumlanması, doğanın insan faydasından bağımsız olarak taşıdığı değerın anlatılması ya da görmezden gelinmesi gibi pek çok başlıkta filmler ele alınabilmektedir (Şen, 2018, s. 45-46).

Lawrence Buell ekoeleştirel bakış açısından roman, film ve belgesel gibi anlatıları kapsayan ölçütler geliştirmiştir. Ona göre, bu ölçütler eserlerin çevre bilincinin olup olmadığını göstermektedir (Willoquet-Maricondi, 2010, s. 3):

1. İnsan dışı dünyanın sadece insanların eylemleri için bir arka plan olmadığı eserler;
2. İnsanların çıkarını tek önemli unsur olarak sunmayan eserler;
3. İnsan dışındaki alan ve çevreye karşı insan sorumluluğunu ve yükümlülüğünü içeren ahlaki bir bakış açısı olan eserler.

Yukarıda belirtilen maddelerden de anlaşılacağı üzere herhangi bir eserin doğaya yaklaşımında önemli olan özelliklerden biri doğanın nesne olarak değil özne olarak gösterilmesidir.

Ekoeleştirel Bir Yaklaşımla *Kamilet*'e Bakmak

Doğa/ekoloji belgeselleri elbette birçok katmandan oluşmakta ve iklim değişikliği, HES'ler, madenler, ormanların, hayvanların ve bitkilerin yaşam alanlarının tahrip edilmesi gibi çeşitli konuları içermektedir. *Kamilet* de böyle katmanlı bir yapıya sahiptir. Filmin yönetmeni Nişancı bölgede başka bir filmin çekimi için bulunduğu bir sırada vadiye bir HES yapılacağını öğrendiğinde konuyla ilgili bir belgesel yapmaya karar verir. Amacı hem vadiyi kayıt altına almak hem de bu HES projesine karşı bir ses getirmektir (Porgham, 2014). Özellikle son yıllarda Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde yapılan HES projeleri, maden projeleriyle birlikte kendilerine karşı oluşturulan eylemlerle sık sık gündeme gelmektedir. Belgeselin konusunu oluşturan Kamilet Vadisi, Türkiye'deki 122 önemli bitki alanından biridir. 1999 yılında Dünya Doğayı Koruma Vakfı (WWF), Kamilet Vadisi'ni, Avrupa'nın biyolojik çeşitlilik bakımından en değerli ve acil olarak korunması gereken 100 orman alanı arasındaki bölgelerden biri olarak ilan etmiştir (Alataş, Batan ve Ezer, 2018).

Giriş bölümünde ele alındığı üzere doğaya karşı yer alan insanın tutumu tarihsel olarak uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Descartes'in temellerini attığı ve Kartezen düalizm olarak tanımlanan düşünceye göre, dünya ikilikler üzerinden şekillenmiştir ve insanların dünyayı anlaması için bu ikilikler üzerinden düşünmesi gerekir. Bu düşünce doğrultusunda öne sürülen önemli bir düalist fikir de doğa-kültür dikotomisidir (Demir, 1992, s. 102). Oppermann (2006, s. 2)'a göre:

“Kartezen düşünceyi toplumsal söylemlerin merkezine oturtan ve insanı yaradılışın merkezine koyarak tüm doğal çevrenin hâkimi konumuna getiren geleneksel beden politikası, doğanın bedenini (biyotik toplulukları oluşturan tüm hayvan ve bitkileri) insanın ekonomik çıkarları doğrultusunda kontrol edilmesi ve insanın hizmetinde kullanılması

gereken bir tüketim kaynağı ve mülk olarak görmektedir. Bu yüzden doğanın insanın çıkarları doğrultusunda tüketilmesi ve tahrip edilmesi de “doğal” kabul edilmektedir.”

Bu anlayış doğrultusunda Kamilet vadisine bir HES projesiyle yapılmak istenen şeyin niteliği kavranabilir. Hem hayvan hem de bitki türleri için bir yaşam alanı olan bu vadi coğrafi yapısı sebebiyle söz konusu proje öncesinde el değmemiş bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla burada yapılmaya başlanan HES ile birlikte vadinin tüm yapısı değişime uğramış ve yaşayan canlılar yaşam alanlarını kaybetmeye başlamışlardır. Doğa, yalnızca geçim biçiminin dayandığı bir araç değildir. İnsan dışındaki doğa varlıkları ve temel üretim aracı olan toprak, çok katmanlı ve bütünsel toplumsal yaşamın kurucu unsurlarındandır. Doğal varlıklar, yapılar (dereleler, çayırlar, dağlar, göller, ormanlar vb.) ve olaylar (kuraklık, don, çekirge istilası, fırtına, sel gibi) kolektif belleğin, dilin ve söylemin parçası olur; kişisel ve toplumsal tarih, doğa yapıları ve olayları ile işaretlenerek hatırlanır (Şengül, 2017, s. 64). Diğer bir ifadeyle doğa aslında görünenden çok daha fazlasıdır ve toplumsal hayatın her alanında yer almaktadır. Şengül’ün de belirttiği üzere kolektif belleğin, söylemin parçası olan doğa bu noktada belgesel sinema ile ortak bir paydada da buluşmaktadır. Toplumsal bir hafıza olarak belgesel sinema gibi doğa da bir kayıt edici, bir hatırlatıcı niteliğine sahiptir.

Yönetmen, *Kamilet* belgeselinde HES ile birlikte bu vadinin nasıl bir değişime uğradığını çarpıcı bir biçimde göstermektedir. Filmin ana karakteri Erkan o bölgede yaşayan ve o yörenin ünlü bir balı olan Şahinkaya balını dağdan indiren, bu işle meşgul olan biridir. Onun bu işlemleri gerçekleştirme sürecinde hem doğayla ilişkisi hem de HES’in bu vadiye yarattığı etkiler görülür. Erkan’ın bal işiyle uğraşması ve bunu doğaya zarar vermeden doğal yollardan yapması da önemli bir durumdur. Balı almak için oldukça engembeli ve zahmetli yollardan geçmek zorundadır. Bir insanın zor yürüyebileceği yollardan geçerek balları alır. Erkan’ı izlerken onu doğadan ayrı ya da hiyerarşik bir tahakküm ilişkisi içinde görmeyiz. Nitekim 2019 yılında gösterime giren *Honeyland* belgeseli de aslında doğa/ekoloji sorunlarına farklı ve derinlikli bir perspektiften bakan bir filmidir. *Honeyland* belgeselinde de doğal yollardan ve doğaya zarar vermeden bal işiyle ilgilenen, bir parçası olduğu doğayla uyumlu bir ilişkide olan bir kadının yaşamı anlatılmaktadır. Oppermann (2009, s. 5), bilimsel olarak ortaya konan matematiksel tabloların, rakamların, istatistiksel verilerin insanları pek etkilemediğini öne sürmüş, insan bilincine ulaşan asıl şeyin hikâyeler olduğunu ifade etmiştir. Oppermann, bunu edebi metinler için dile getirmiştir, ama bu durum belgesel sinema için de pekâlâ geçerlidir. Görsel olanın ne kadar etkileyici bir yapıya sahip olduğu artık iyi bilinmektedir. Görüntüler, imgeler dönemi olan günümüzde belgesel sinema insan bilincine ulaşmak için çok etkileyici ve gerçek bir yol olmaktadır. Bu bağlamda da *Kamilet* belgeseli insanın doğayla kurduğu ilişkiyi etkileyicilikle göstermede iyi bir örnek oluşturmaktadır. İzleyici Erkan’ın neredeyse geleneksel metotlarla yaptığı arıcılık işinde, arılara ve bir bütün olarak doğaya duyduğu saygıyı görür. Bunun yanı sıra belgeselde insan ve doğa ilişkisinin iki farklı türünü aynı anda görmek mümkün olmaktadır: Bir yanda doğayla kurulan uyumlu, dengeli ve bütünlüklü

bir ilişki, diğer yanda Kartezyen düşüncenin doğaya hâkim olma kavrayışı vardır. Bu düşünce yapısı vadiye yapılmak istenen HES ile gözler önüne serilir.

Önder, “ekoloji” sözcüğünün insan ile doğal yaşam alanı arasındaki bütünlüğe, organik ilişkiye vurgu yaptığına dikkat çekmiştir. Doğanın insanın dışında, ondan ayrı olarak algılanması, insanın doğanın bir parçası olduğunun görmezden gelinmesi, insanın yararı için doğanın talanına meşruiyet kazandırmaktadır. Ekolojideki doğa algılayışı ise insan-doğa ilişkisini faydacı bir bakıştan kurtarmakta, ahlaki ve sorumlu bir zemin kazandırmaktadır (Önder, 2003, s. 4). Bu bağlantı içinde *Kamilet* belgeselinin alt metinlerinden birinin türçülük olduğunu da belirtmek gerekir. Sonuç itibariyle hem bu belgesel özelinde hem genelde doğa/ekoloji sorunlarına bakıldığında insanların diğer türler üzerindeki hakimiyetinin neticesinde sorunların ortaya çıktığı görülmektedir. İlk kez Richard Ryder tarafından kullanılan türçülük kavramı, bir kişinin, kendi biyolojik türünün çıkarları uğruna ve diğer biyolojik türlerin çıkarlarını göz ardı etmesi ya da kendi biyolojik türünü daha üstün tutarak farklı biçimlerde faydalanması/sömürmesi olarak tanımlanabilir (Singer, 2005, s. 43). İnsan türünün kendisini diğer türlerden üstün görmesi ve onları kendi değer yargıları ve kültürel birikimlerine göre ayırabilmeleri, edebiyat, sinema ve televizyon aracılığı ile de insanlara aktarılabilen, onların doğaya bakış açılarını etkileyebilmektedir. Bu noktada doğanın varlığını göz ardı etmeden ahlaki ve sorumlu bir bakışla aktarmak önemli olmaktadır. *Kamilet* belgeselinde tam olarak böyle bir bakışın, sorumluluğun olduğu söylenebilir: Belgesel doğayı insan çıkarlarına göre tanımlamak ve aktarmak yerine, olması gerektiği gibi göstermektedir.

Belgeselin biçimsel özelliklerine değinmek gerekirse yönetmen gözlemci bir yaklaşım sergilemiştir. Olayları manipüle edici ya da yönlendirici bir tavırdan kaçınmıştır. Aslında bu biçimi kullanarak doğaya, Kamilet Vadisi’ne dışarıdan bakılmasına fırsat tanımıştır ve insanların vadiye neler yaptığını görünür hale getirmiştir. Bu bağlamda yönetmenin doğayı ele alış biçiminin hem içerik hem de biçimsel olarak ekolojik bir bakışa sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Filmde doğa bir bütün halinde bir karakter olarak görülür. Benzer şekilde Erkan doğa ile uyumlu bir ilişki içindedir; doğanın ya da vadinin üstünde hâkimiyet kurmaya çalışmaz, ona saygı duyar. Öte yandan HES yapılmaya başlanmasıyla beraber doğaya hâkim olmaya, onu alt etmeye, ondan faydalanmaya çalışan ikinci bir tavır kendisini gösterir. İş makineleri çalışmakta, derelerin yatakları değiştirilmekte, yollar inşa edilmektedir. Ağaçlar kesilmekte, balıklar ölmekte ve pek çok başka haberdar olunmayan hayvan türü de ya yok olmakta ya da yok olmaya yaklaşmaktadır. Dolayısıyla belgeselde aslında karşıt bir anlatım tarzı da görülmektedir. Bir tarafta orada yaşayan ve Kamilet Vadisi’ne saygı duyan bir birey, diğer tarafta neyi yıkıp neyi inşa ettiğinin sözde farkında olmayan bir zihniyet izlenir. Bu bağlamda genel olarak belgesel sinemanın, özel olarak da bu belgesel filmin insan eliyle doğaya verilen zararı gösterme noktasındaki işlevi ortaya çıkmaktadır. Dünyanın pek çok yerinde insanlar doğayı farklı amaçlarla tahrip etmektedirler. Bundan haberdar olmanın belki de en etkili yollarından biri belgesellerdir. Belgeselin gerçekliği manipüle etmeden ortaya koyma vasfı onu ekolojik sorunlarda önemli bir anlatım aracı haline

getirmiştir. Nitekim Kamilet Vadisi'nde başlanan ve yıkıma yol açan HES projesinin geniş bir ölçekte duyulmasında, görülmesinde ve gündeme getirilmesinde *Kamilet* belgeseli önemli bir rol oynamıştır.

Sonuç

Bu çalışmada insan ve doğa ilişkisi göz önünde bulundurularak bu ilişkinin nasıl başladığı ve neye dönüştüğü üzerinde durulmuştur. Bunu örneklendirmek ve daha somut bir halde göstermek için *Kamilet* belgeseli incelenmiştir. Son dönemlerde küresel düzeyde çevre/iklim/doğa meselelerinde büyük bir hareket söz konusudur. Doğaya karşı insanların vermiş olduğu ve vermeye devam ettiği zararı yine insanlar telafi etmeye uğraşmaktadırlar. Bu bağlamda belgesel sinema bu mücadelenin önemli ayaklarından biri olmaktadır. Belgesel sinema hem içerik olarak hem geleneksel anlatı kalıplarının dışında kalarak egemen olana, yaygın olan görüşlere karşı bir duruş sergiler. Bu anlamda *Kamilet* belgeseli insan/doğa ilişkisini yalın bir halde farklı formlarıyla gözler önüne sermektedir.

Belgesel sinema hem Türkiye'de hem dünyada alternatif bir söylemde bulunmayı, başka bir yaşam formunun olabileceğini ifade etmeyi mümkün kılan, muhalif olanın sesini duyurabileceği bir alandır. *Kamilet* belgeseli önemli ve el değmemiş bir vadinin HES yapılmak için nasıl tahrip edildiğini, belki de yok edildiğini oldukça sade ve çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Belgesel sinemanın sahip olduğu, ya da toplumlar tarafından ona yüklenen ve ondan beklenen, "gerçeği" gösterme, "doğru"yu gösterme misyonları bu filmde de görülmektedir. Bu anlamda film o bölge halkının sesini duyurmanın ötesinde, aslında o vadinin sesini duyurmaktadır. Çok çeşitli canlı türü için önemli ve değerli olmakla birlikte bilinmeyen ve görülmeyen bu yaşam alanını doğrudan görünür kılmıştır. Bu bağlamda hem *Kamilet* belgeseli, hem de genelde belgesel sinema başka meselelere olduğu gibi doğa/çevre/ekoloji gibi küresel sorunlara da farklı bir yerden bakılabilmesine olanak sağlamaktadır.

Kaynakça

Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*. Hil Yayınları.

Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. (Çev: N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan). Kabalcı Yayınevi.

Alataş, M., Batan, N. ve Ezer, T. (2018). Kamilet Vadisi (Artvin, Türkiye) ve Çevresindeki Epifitik Briyofitlerin Hayat Formları, Yaşam Stratejileri ve Ekolojik Özellikleri. *Anadolu Briyoloji Dergisi*, 4(1), 8-16. doi: 10.26672/anatolianbryology.373337.

Capra, F. (1992). *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*. (Çev: M. Armağan). İnsan Yayınları.

- Cerici, S. (1997). *Belgesel Film*. Şule Yayınları.
- Corner, J. (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester University Press.
- Coşkun, E. (2008). *Düş Zamanı- En Eski Doğa ve Evren Anlayışı*. Pera Yayınları.
- Çetintaş, K. (2019). *Yeni Türkiye Belgesel Sinemasında Kent ve Kentsel Mücadelenin Temsili*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Demir, Ö. (1992). *Bilim Felsefesi*. Ağaç Yayınları.
- Demir, Ü. (2015). Görsel Anlatım Aracı Olarak Belgesel Filmlerde Gerçeklik ve İdeoloji İlişkisi. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitapçığı*.
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel*. Doğu Kitabevi.
- Ellis, J. C. ve McLane, B. A. (2005). *A New History of Documentary Film*. The Continuum International.
- Gül, F. (2013). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 17-21.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması*. Alfa.
- İlboğa, M. ve Aygül, H. H. (2015). Birlikte Yaşama Kültürü Bağlamında İnsan-Doğa Diyalektiği. *Akademik Bakış Dergisi*, 52, 64-78.
- Kocagöz, U. (2016). HES Belgeselleri ve Toplumsal Hareket Belgeselciliği: Bir Belgeselci Figürünü Araştırma Denemesi. C. Aksu, S. Erensü ve E. Evren (Ed.), *Sudan Sebepler Türkiye'de Neoliberal Su-Enerji Politikaları ve Direnişler* içinde (375-395). İletişim Yayınları.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev: D. Eruçman). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Nişancı, İ. (Yönetmen). (2013). *Kamilet* [Film]. Türkiye.
- Oppermann, S. (2006). *Doğa Yazınında Beden Politikası*. http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/18_cilt/6.pdf
- Oppermann, S. (2009). *Ekoeleştirici*. GreenPEN. <http://www.pen.org.tr/s/13/i/GreenPEN-Ekoele%C5%9Ftiri-Prof-Dr-Serpil-Opperman.pdf>
- Oskay, Ü. (1997). Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve 'Büyük Balık Küçük Balığı Yer!' Dedirten Globalleşmenin Kültürü. Semra Güzel (Ed.), *Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* içinde (148). Tayf Yayınları.
- Öcel, N. (2002). Alımlama Estetiği ve Belgesel Sinema Açınımları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 12, 1009-1032.

- Önder, T. (2003). *Ekoloji, Toplum ve Siyaset*. Odak Yayınevi.
- Porgham, S. (2014). *Türk Sinemasının 100. Yılında Kamilet: Artvin'den Bir Dağ Belgeselinin Hikayesi*. Kamera Arkası. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/kamilet.html>
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (Çev: İ. Şener). İzdüşüm Yayıncılık.
- Rust, S. ve Monani, S. (2013). Introduction: Cuts to Dissolves-Defining and Situating Ecocinema Studies. Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (Ed.), *Ecocinema Theory and Practice* içinde (1-13). Routledge.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (Çev: E. Özsayar). Ayrıntı Yayınları.
- Singer, P. (2005). *Hayvan Özgürleşmesi*. (Çev: H. Doğan). Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M. (2010). Belgesel Filmin Tasarım Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar. *ZKÜ Sosyal Bilimler*, 4(11), 242-266.
- Sözen, M. (2013). Episteme Bağlamında Dijital Görüntü Eknolojisinin Belgesel Sinema Diline Etkimleri. *Akdeniz Sanat*, 2(4), 87-98.
- Şatır, S. (2004). *Başlangıçta Bilgisizlik ve Korku Vardı*. Pan Yayıncılık.
- Şen, A. (2018). Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleştirici. *İlef*, 5(1), 31-60. doi: ilef.427036
- Şengül, M., Kocatürk, G. A. ve Bilgili, F. (2017). Sanal Mekânda Yerel Çevre Hareketleri: Türkiye'de HES Karşıtı Mücadeleler Üzerine Bir İnceleme. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi*, Özel Sayı, 2183-2207.
- Şengül, M. (2017). Türkiye'de "Sermaye Kapanı"ndaki Köylülerin HES Karşıtı Mücadelesi: Köylülerin Korumaya Çalıştığı Doğa mı?. *İdeal Kent*, 21, 57-90.
- Tağ, Ş. (2003). *Belgesel Sinema ve Türleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Thomson, G. (1998). *İnsanın Özü*. (Çev: C. Üster). Payel Yayınları.
- Ulutak, N. (2007). Dziga Vertov. Ebru Seyhan (Ed.), *Belgesel Sinema Kitabı*. Belgesel Sinemacılar.
- Willoquet-Maricondi, P. (Ed.) (2010). *Framing the World Explorations in Ecocriticism and Film*. University of Virginia Press.
- Yüce, O. N. (2012). Derin Kökler Belgeseline Görsel Antropolojik Bir Bakış. *Milli Folklor Dergisi*, 96, 157-169.
- Yüksel, C. (2006). Belgesel Sinemanın Doğruya Ulaşma Yolları. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4(2), 200-211.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

KENTSEL BOŞLUKLARIN MEKÂNSAL NİTELİĞİNİN SOSYO-MEKÂNSAL ANALİZİ: DÜZCE SPOR SOKAK ÖRNEĞİ

Nuray ÖZKARACA¹, Hakan ARSLAN²

ÖZ

Kentler morfolojik açıdan doluluk ve boşluklardan oluşan dinamik bir yapıdadırlar. Doluluklar, kentteki yapı stokunu tanımlarken boşluklar ise parklar, meydanlar, sokaklar, avlular şeklindeki kentsel açık mekânları oluştururlar. Günümüz kentlerinde, özellikle de kent merkezlerinde nüfus artışı ve hızlı yapılaşmaya bağlı olarak kentsel boşluklar azalmakta ve dolu-boş dengesinde bozulmalar ortaya çıkmaktadır. Kentsel çevrede nitelik sorununa neden olan bu güncel durum gündelik hayatta somut olarak mekânsal izler şeklinde gözlemlenebilmektedir. Bu niteliksel sorunlar yaşamın geçtiği kentsel çevrelerin mekânsal kalitesini olumsuz yönde etkilemektedir. Kentlerde yaya hareketlerinin en yoğun yaşandığı kentsel boşluk olarak tanımlanan sokaklar/yollar, kentin ulaşım ağının da en belirgin akslarıdır. Kentin dolaşım alanlarını var ederken aynı zamanda kentlilerin ortak paylaşım alanlarını da oluşturmaktadırlar. Özellikle yayalaştırılmış sokaklar kent yaşantısının bir bölümünün geçirildiği önemli kamusal mekânlar olarak karşımıza çıkmakta ve aynı zamanda kentsel belleğin oluştuğu, diğer nesillere aktarıldığı önemli mekânlardır. Bu çalışmada Düzce kent merkezinde önemli bir konuma sahip, en işlek yaya bölgelerinden biri olan Spor Sokak çalışma alanı olarak seçilmiştir. Kent merkezinde yayalaştırılmış sokak niteliği taşıyan tek yer olması sebebiyle Spor Sokak gerek bulunduğu konum itibarıyla gerekse de içinde barındırdığı mekânlar nedeniyle kent yaşantısında önemli bir role sahiptir. Bu çalışmada kentsel boşluk olarak sokağın niteliksel açıdan incelenmesinde sosyo-mekânsal analizler yöntemi kullanılmıştır. Sosyo-mekânsal analizler; mekânsal kullanım analizleri, alanda yapılan kişisel gözlemler ve kentsel çevrenin niceliksel ve niteliksel özellikleri üzerinden hazırlanan anket çalışmalarından oluşmaktadır. Bu yöntemler ve analizler doğrultusunda incelenen çalışma alanı hakkında somut verilere ulaşılmıştır. Çalışmanın sonucunda elde edilen veriler değerlendirilerek mevcut niteliksel durum tespiti yapılmış ve geliştirici önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kentsel Boşluk, Mekânsal Nitelik, Sokak.

¹ Mimar, Düzce Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü,
Orcid No: 0000-0001-8041-3937, ozkaracanuray@gmail.com

² Doç. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü,
Orcid No: 0000-0002-0858-0199, hakanarslan@duzce.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 1 Nisan 2020 **Kabul Tarihi:** 2 Haziran 2020

SOCIO-SPATIAL ANALYSIS OF SPATIAL QUALITY OF URBAN VOIDS: DÜZCE SPOR STREET SAMPLE

ABSTRACT

Cities are a dynamic structures that morphologically composed by solids and voids. Solids define the building stock in the city, while voids generate urban open spaces in the form of parks, squares, streets, courtyards. In today's cities voids decrease due to population growth and rapid construction, especially in urban centers, and deterioration occurs in solid-void balance. This current situation, which causes quality problems in urban environment, can be observed as concrete spatial traces in daily life. These qualitative problems negatively affect the spatial quality of urban environments in which life passes. Streets/roads, which are defined as urban spaces where the pedestrian movements are confronted with urban voids are the most particular axes of the urban's transportation network. While creating the circulation spaces of the city, they also constitute the common sharing areas of the citizens. Especially pedestrianized streets appear as important public spaces where a part of the city life is spent and for this reason, it is also an important place where urban memory is formed and transferred to other generations. In this study, Spor Street, which is one of the busiest pedestrian zones with an important position in Düzce city center, has been selected as the study area. Because it is the only place in the city center that has the characteristics of a pedestrianized street, Spor Street has an important role in the city life both in terms of its location and in the places it contains. In this study, socio-spatial analysis method was used for qualitative analysis of the street as an urban space. Socio-spatial analysis constitutes of spatial use analysis, personal observations done in the field and survey studies prepared on quantitative and qualitative characteristics of the urban environment. In line with these methods and analyses, concrete data about the study area were obtained. At the end of the study, by being evaluated the data obtained the current qualitative case assessment was made and suggestions for improvement were made.

Keywords: *Urban Voids, Spatial Quality, Street.*

Giriş

Kent, bir bütün olarak düşünüldüğünde mimari nesnelerin bir araya gelerek oluşturduğu doluluklar ve bu nesneler arasında kalan boşluklardan oluşan (Kuloğlu, 2013, s. 206) dinamik bir yapıyı işaret etmektedir. Doluluklar, kentteki yapı stokunu tanımlarken boşluklar ise en genel anlamıyla belirli bir alan içerisinde yapı/yapılaşma olmaması olarak tanımlanabilir. Kentsel doluluklar ve boşluklar çevrenin sosyo-mekânsal bileşenlerini oluşturarak kent kimliğinin ve kentsel silüetin oluşmasında yer alan ana unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu ana unsurlar arasındaki ilişki anlaşılır ve tanımlı kurulduğunda nitelikli kentsel çevreler oluşmaktadır. Roger Trancik bu ilişkiyi bir tür diyalog olarak görmekte ve mekânsal kurgunun başarısını diyalogun tamamlanmasına ve algılanabilir olmasına bağlamaktadır (Kuloğlu, 2015, s. 1). Günümüzde kentlerde özellikle de kent merkezlerinde nüfus artışı, hızlı ve çarpık yapılaşma, rant gibi nedenlere bağlı olarak kentsel boşluklar azalmakta ve dolu-boş dengesinde bozulmalar ortaya çıkmaktadır. Öyle ki kentlerin deprem vb. afetler için ayrılan kentsel boşlukları dahi yapılaşma sürecine girmiştir. Bu durum kentsel boşlukların varlığı ve niteliği konusunun önem kazanmasına neden olmuştur.

Literatür incelendiğinde kentsel boşluklar hakkındaki teorik araştırmaların yaklaşık otuz yıl önce başlanmış olduğu görülmektedir (Bhaskaran, 2018, s. 1). Günümüzde kentsel boşlukların kapsamı ve temas halinde olduğu kavramlar değişmekle birlikte güncelliğini koruyan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuloğlu “Mimari Form ile Kentsel Boşluğun Diyalogu: Örnekler / Tartışmalar” adlı çalışmasında kentsel boşluk olarak parklar ve meydanlar konusuna değinerek mevcut örnekleri, nitelikleri üzerinden eleştirel bir bakış açısıyla incelemiştir. Ayrıca çalışmasında kentsel boşlukların korunmasına yönelik bir ara çözüm önerisi getirerek konunun önem kazanması gerektiğini vurgulamıştır (Kuloğlu, 2015, s. 1-14). Balcı ise “Kentsel Çevredeki Tarihi Boşluklar ve Divanyolu Örneğinin Değerlendirilmesi” adlı tez çalışmasında kentsel boşluğun birer koruma varlığı olması gerektiğini vurgulayarak Divanyolu ve çevresindeki tarihi boşlukları tespit etmiş ve yaptığı analizler ile mevcut kentsel boşlukların niteliklerini ortaya koymuştur (Balcı, 2017, s. 2).

Kentsel boşluklar ile ilgili literatür ve kavramsal yaklaşımlar incelendiğinde kent içerisindeki boşlukları, tasarlanan ve tasarlanmayan boşluklar olarak sınıflandırabilmek mümkündür. Tasarlanmayan kentsel boşluklar, kentte gelişme potansiyeli olan ve dönüşmeyi/tasarlanmayı bekleyen boşluklardır. Perera'ya göre bu boşluklar kullanılmayan, az kullanılan ya da terk edilmiş arazi veya kentsel alanlarda eskiden kullanılanlardan dolayı var olan alanlar/tesisler olarak tanımlanabilir (De Silva, 1988, s. 1). Trancik (1986) bu alanları, kentsel dokuyu bozan ve çevrelerine çok az katkıda bulunan yerler olarak görmekte ve “kayıp” alan olarak tanımlamaktadır. Bu boşluklar unutulmuş mekânlar olarak kentlerin olumsuz imajı haline gelebilmekte (Bolofer, 2007, s. 11) ve kentsel kimlikte sorunlara yol açabilmektedir. Tasarlanan kentsel boşluklar ise Bruno Zevi'nin de dediği gibi ‘boşlukların sınırlandırılmasıyla’ oluşmaktadır (Erdönmez ve Akı, 2005, s. 70). Bu boşluklar meydanlar, sokaklar, parklar, avlular vb.

kentsel açık mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski çağlardan günümüze, kentlerde insanların bir araya geldikleri birçok aktivitelerini (sosyal, kültürel, ticari vb.) gerçekleştirdikleri başlıca kentsel açık mekânlar/yerler, meydanlar ve sokaklardır (Yalçınkaya, 2007, s. 4). Bu mekânlar kentlerde ilk oluşum gösteren, tasarlanmış kentsel boşluklar olmaları bakımından önemlidir.

Rob Krier'e göre de kentsel açık mekânlar meydan ve sokaklardan oluşmaktadır. Meydanlar kentlinin bir arada olma ve toplanma gereksiniminin oluşturduğu mekânlardır. Sokaklar ise meydanların çevresinin dolmasıyla beraber kentin genişlemesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Mesutoğlu, 2001, s. 7). Bu kentsel açık mekânlar arasında sokaklar/caddeler ulaşım kanalları olmalarının yanı sıra kentin mekânsal kurgusunda önemli bir yere sahiptir ve sosyalleşme mekânları olmalarıyla da önemli bir kamusal alan oluştururlar (Yazıcıoğlu Halu, 2010, s. 81). 'Sokak' kavramı hakkında birçok teorisyen tanımlamalarda bulunmuşlardır. Lynch'e göre sokaklar, kentin bağlantı elemanlarından ve insanların belleklerinde ve görsel haritalarında en baskın unsur olarak ortaya çıkar (Lynch, 2011). Hals'a göre sokaklar, bir kentin iskeletini oluşturan elemanlardır. Whyte'a göre ise sokaklar kentsel yaşamın geçtiği sosyal bir olgudur (Kır, 2016, s. 6). Rapoport ise sokakları kentin hareket kanalları olan dinamik mekânlar olarak tanımlamaktadır (Yazıcıoğlu Halu, 2010, s. 158). Görüldüğü üzere sokak kavramı üzerinde net ve ortak bir tanımlama bulunmamaktadır. Yapılan tanımlamalara baktığımızda sokak hem fiziksel hem algısal hem de sosyal bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sokaklar, kamusal açık alanların yaklaşık %80'ini oluşturmakta (Erdoğan, 2016, s. 44) ve kamusal alanların en önemli sembolleri olarak görülmektedir. Birçok kentliye göre dış mekânı temsil eden sokaklardır (Mehta, 2007, s. 165). Gehl'e göre kent sokaklarının iyi boyutlandırılması gerekmektedir. Aksi takdirde sokak ömrü kısalmaktadır (Gehl, 1987, s. 93). Jacobs da uzun blokların geçirgenliği engellerken kısa blokların daha fazla sokak hayatı ürettiğinden bahseder (Jacobs, 2011). Kentlerin kalite göstergesi haline gelen sokaklar iyi planlanmış olduklarında kentlerin simgesi haline gelebilmektedirler. Örneğin; Çin'deki Nanjing, Paris'teki Champs-Elysées ve Barselona'daki Las Ramblas Caddesi dünya çapında bilinen sokak/caddelerdir (Balcı, 2017, s. 13). Kentlerin önemli bir parçası olarak sokak; sanayileşme, teknolojik gelişmeler, modernleşme, kentlerin devasa büyüklüklere ulaşması gibi nedenlere bağlı olarak otomobil hâkimiyetine girmiş, kamusal alan olma özelliğini kaybederek ulaşım ögesine dönüşmüş ve niteliksel sorunlar ile karşı karşıya gelmiştir. Günümüzde, kentlerdeki yaya hâkimiyetinin giderek azalması yayalaştırılmış sokakların varlığı ve niteliği konusunun önem kazanmasını sağlamıştır. Bu gerçekten hareketle kentsel boşlukların ilklerinden olan 'sokak' çalışma konusu ve yayalaştırılmış sokak ise alan çalışması olarak seçilmiştir. Kentsel mekânın özellikleri üzerinden yapılan niceliksel ve niteliksel inceleme çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Kentsel mekânın niteliğini oluşturan üç ana çevresel özellik bulunmaktadır (Yazıcıoğlu Halu, 2010, s. 36). Bu özellikler; algısal, fiziksel ve sosyal özelliklerdir (Tablo 1). Algısal özellikler çevreden duyular yoluyla edinilen bilgileri (çevresel anlamı), fiziksel

özellikler çevrenin fiziksel yapısını yorumlama yoluyla edinilen bilgileri (çevresel bilgi) ve sosyal özellikler çevreden amaç ve güdüler doğrultusunda alınan bilgileri (çevresel davranışı) kapsamaktadır (Alpak, Mumcu ve Yılmaz, 2018, s. 541-551).

Çevresel Özellikler	Çevresel özelliklerin insanlar üzerindeki etkisi
Algısal özellikler	Çevresel anlam
Fiziksel özellikler	Çevresel bilgi
Sosyal özellikler	Çevresel davranış

Tablo 1. Kentsel mekânın özellikleri (Alpak vd., 2018, s. 545).

Gür algısal özellikleri, çevrenin ayırt edilebilirliği ve dikkat çeken farklılıkları olarak tanımlanmış ve bu özelliklerin insan-çevre etkileşiminde en çarpıcı olanı olduğunu vurgulamıştır. Panofsky de çevrenin tanınabilir ve fark edilebilir algısal özelliklerinin temsili bir anlam oluşturduğunu ifade etmiştir. Rapoport (2000) mekânın tanımlanabilir, fark edilen, göze çarpan farklılıklarının, ayırt edici algısal özelliklerinin insan-çevre etkileşiminin ilk hali olduğunu bu nedenle yaşayan-canlı mekânlar oluşturmada önemli bir etken olarak karşımıza çıktığını söylemektedir (Alpak vd., 2018, s. 541-551).

Çevresel Özellikler	Algısal Özelliklerin Göstergeleri	Araştırmacılar
Algısal	Akılda Kalıcı	Kaplan (1987)
	Duygusal deneyim	Mehta (2013)
	Dikkat çekici	Montgomery (1998)
	Belirginlik	CABE(2002)
	Hatırlanabilirlik	Greene (1992)
	Tanımlanabilirlik	Kärholm (2005)
	Ayırt edicilik	Lang (1987)
	Fark edilebilirlik	Lynch (1984)
	Özgün karakter	Porteous (1976)
	Okunabilirlik	Edney (1976)

Tablo 2. İnsan-çevre etkileşiminde yer alan algısal özellikler (Alpak vd., 2018, s. 546)

Lynch ise imgelelenebilir (anlaşılır, okunaklı veya görünür) algısal özelliklerin iyi kurgulandığı bir kentin özel ve dikkate değer görüneceğinden bahsetmektedir. Ayrıca algısal/kavrayışsal özelliklerin basitleştirilemeyeceği ancak genişletilip derinleştirilebileceğini söylemektedir (Lynch, 2011). Birçok araştırmacı algısal özellikleri insan-çevre etkileşimi üzerinden açıklamışlardır (Tablo 2). Araştırmacılar kentsel mekânın fiziksel özellikleri makro ve mikro ölçekli olmak üzere iki farklı şekilde açıklamışlardır. Makro ölçekte, yakınlık, ulaşılabilirlik, güvenlik, temizlik, konfor, fiziksel süreklilik, mevsimsel şartlar gibi özellikleri barındırırken mikro ölçekte oturma duvarları, geniş kaldırımlar, oyuklar, küçük basamaklar, gölge elemanları, ağaç, su, bitki gibi küçük ölçekli özellikleri kapsamaktadır. Bu özelliklerin olduğu yerler

insan-çevre etkileşim düzeyinin yüksek olduğu ve çevresel algının olduğu yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Alexander vd. (1977) açık mekânların insanların çevreyle etkileşime girmesini sağlayacak mikro ölçekli fiziksel özelliklere sahip olması gerektiğini ortaya koymuştur. Birçok araştırmacı çalışmalarında açık mekânların makro-mikro fiziksel özelliklerini açıklamışlardır (Tablo 3) (Alpak vd., 2018, s. 541-551). Bu nedenlerle açık mekânların geniş tanımsız boşluklar olarak tasarlanmasındansa kullanım potansiyeli yüksek olan makro-mikro ölçekli fiziksel özelliklere sahip bir şekilde tasarlanması daha nitelikli bir oluşum olacaktır.

Çevresel Özellikler	Çevresel Özelliklerin Göstergeleri	Araştırmacılar
Fiziksel	Ağaç, su, bitki vb. ve Gölge elemanları	Hidalgo vd., 2001 Goličnik ve Thompson, 2010
	Kesişme noktaları	Aelbrecht, 2016
	Sınırlar/Çevrelenmişlik	Farida, 2013
	Düğüm, Boşluklar	Mehta (2007, 2008, 2009)
	Bakımlı-rahat	Marcus ve Francis, 1998
	Yakınlık-kısa mesafe	PPS (2008)
	Duvarlar, Sahneler	APA (2007)
	Kamusal oturmalar, Su sahneleri	Gehl (1986, 1987, 2010)
	Aktif kenarlar	Whyte (1980)
	Yumuşak köşeler- Eşikler	Alexander (1977)
	Küçük açıklıklar	Jacobs (1961)
	Kaldırımlar, Basamaklar	(Fornara vd., 2009; Knez, 2005; PPS, 2002; Vernez-Moudon vd., 1997; Greenwald ve Boarnet, 2000; Boarnet ve Crane, 2001; Ewing ve Cervero, 2001; Saelens vd., 2003)
	Ulaşılabilirlik	
	Mevsimsel stratejiler	
Güvenlik		
Konfor		
Geçirgenlik		

Tablo 3. İnsan-çevre etkileşiminde yer alan fiziksel özellikler (Alpak vd., 2018, s. 547)

Çevrenin sosyal özelliklerini ise en genel anlamıyla mekânda çeşitli işletmelerin ve farklı kullanımların varlığı, aktivite yapan ve gruplar halinde bulunan insanlar oluşturmaktadır. İnsanın çevreyle etkileşimini en üst düzeyde destekleyen bu çeşitlilik ve canlılık çevrenin sosyal özelliklerini tanımlamaktadır. Whyte (1980) ve onun kurucusu olduğu PPS (Project for Public Space, 2008) mekândaki bu çeşitliliği ve canlılığı mekânın farklı yaş, cinsiyet, kültür, etnik köken ve gelir düzeyi gibi durumlardaki insanlara hepsine hitap etmesi olarak tanımlamıştır. Mehta (2014) bu durumu ‘kapsayıcılık’ olarak tanımlamış ve insan-çevre etkileşiminde önemli bir etken olduğunu vurgulamıştır. Mekândaki bu kullanıcı çeşitliliği aynı zamanda güvende olma hissi uyandırarak insanları burayı tekrar kullanmaya teşvik eder. Mekânı tekrar kullanmaya teşvik eden diğer göstergeler ise çeşitli aktivitelerin, yüksek sayıda çiftler veya daha fazla gruplar halinde yapılmasıyla birlikte buradaki insan yoğunluklarını duran, yavaş hareket eden insanların oluşturmasıdır. Birçok araştırmacı bu çalışmalarını

destekleyerek insan-çevre etkileşimi üzerinden sosyal özellikleri açıklamışlardır (Tablo 4) (Alpak vd., 2018, s. 541-551).

Çevresel Özellikler	Sosyal Özelliklerin Göstergeleri	Araştırmacılar
Sosyal	Gruplar halinde insan varlığı	Whyte, 1980
	Sosyal konfor	Mehta, 2007, 2009, 2014
	Kapsayıcı	Montgomery, 1998
	Karma kullanım	Farida, 2013
	Kullanım çeşitliliği	PPS 2008
	Kullanıcı çeşitliliği	Gehl, 2010
	İşletme çeşitliliği	Trip, 2007
	Duran-yavaş hareket eden insan yoğunluğu	Aldulkadir ve Nasar, 2014

Tablo 4. İnsan-çevre etkileşiminde yer alan sosyal özellikler (Alpak vd., 2018, s. 548)

Çalışmanın Materyali

Çalışmanın materyalini Düzce kentinde, merkezi bir konumda yer alan ve en işlek yaya bölgelerinden biri olan Spor Sokak oluşturmaktadır. Spor Sokak Düzce'nin merkez ilçesine ve Kültür mahallesine bağlıdır (Şekil 1). Kent merkezinde yayalaştırılmış sokak niteliği taşıyan tek yer olmasıyla Spor Sokak ve devamı niteliğinde ki Gaziantep Caddesi kent merkezinde önemli bir role sahiptir. Birbirini takip eden bu iki yaya bölgesi bağlantılılık ve süreklilik özelliklerinin baskın olmasından dolayı bir arada ele alınabilmektedir (Yerli, 2007, s. 114).



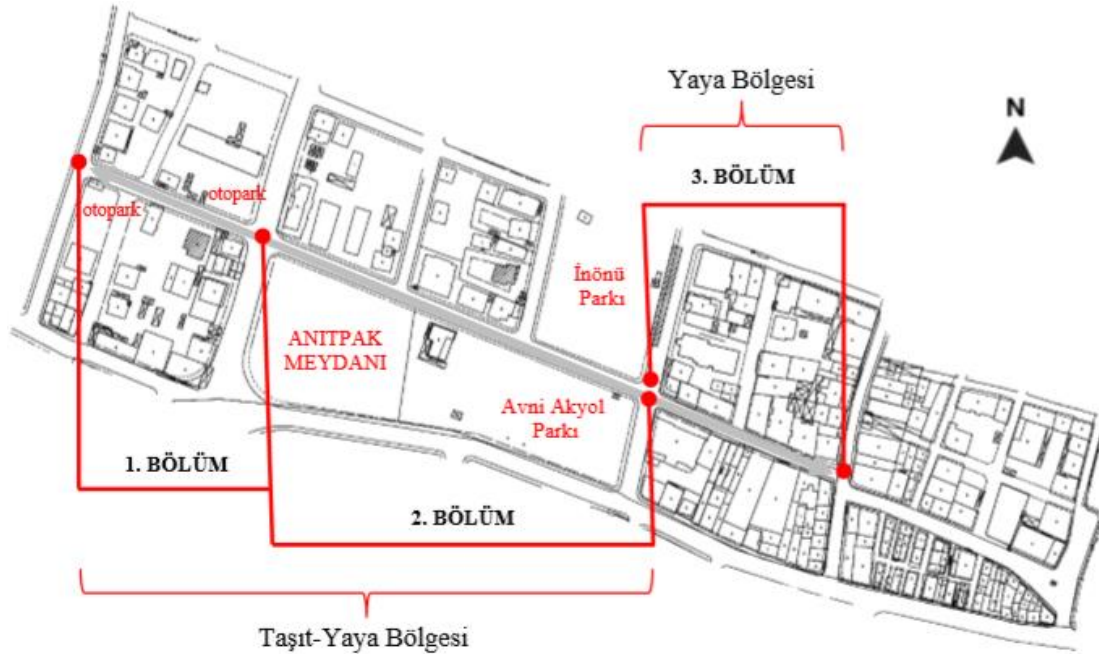
Şekil 1. Çalışma alanının konumu

Yöntem

Bu çalışmada kentsel boşluk olarak sokağın niteliksel incelenmesinde sosyo-mekânsal analizler kullanılmış ve elde edilen veriler sentezlenerek sunulmuştur. Sosyo-mekânsal analizler; mekânsal analizler (doluluk-boşluk analizi, kat analizi ve kat kullanım analizleri), alanda yapılan kişisel gözlemler ve kentsel mekânın niceliksel ve niteliksel özellikleri üzerinden hazırlanan anket çalışmasından oluşmaktadır. Spor Sokağının mekânsal niteliğinin sosyo-mekânsal analizi kapsamında yapılan anket dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde katılımcıların kişisel bilgilerinin sorgulandığı alan yer almaktadır. İkinci bölümde Spor Sokağın kullanımıyla ilgili sorulara yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise kentsel mekânın niteliksel karakteri üzerinden hazırlanan Likert-Tipi sorular bulunmaktadır. Son bölümde ise algının sınırlanmaması için Likert-Tipi soruları destekleyen açık uçlu sorulara yer verilmiştir. Bu yöntemler ve analizler doğrultusunda incelenen çalışma alanı hakkında somut verilere ulaşılmak amaçlanmıştır.

Analizler ve Bulgular

Spor Sokak; Anıt Park Meydanı, Avni Akyol Parkı ve İnönü Parkı gibi kentin önemli boşluklarını çevresinde barındırmaktadır. Niteliksel açıdan ikiye bölünmüş bir durumda olan Spor Sokak; taşıt-yaya bölgesi ve yaya bölgesi olmak üzere 2 bölgeden oluştuğu görülmektedir (Şekil 2).



Şekil 2. Spor Sokak ve çevresi (Altlık Harita: 2016 halihazır harita)

Stadyumdan başlayarak Avni Akyol Parkının bitimine kadar olan bölümünde yaya-taşıtlı trafiği iç içe bulunmakta sonrasında sokağın bitimine kadar olan bölümü yayalaştırılmış durumdadır. Taşıtlı-yaya bölgesi de kendi içinde ikiye bölünmüş bir durumda olduğu

gözlemlenmektedir. İlk bölüm çevresinde, açık otopark olarak kullanılan iki tane kentsel boşluklar yer almakla birlikte birkaç konut ve ticari bina bulunmaktadır. İkinci bölümde ise kentin önemli kentsel boşlukları bulunmakta ve sokağın kuzey yönünde ticari bina yoğunluğu artmaktadır. Sokağın üçüncü bölümü olan yaya bölgesinde ise tamamen ticari bir yapılaşma ile kaplandığı gözlenmektedir.

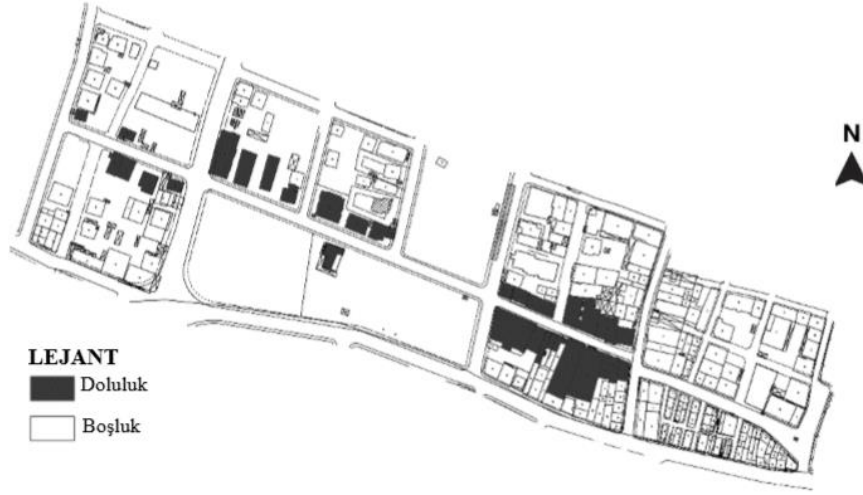
Spor Sokak yaklaşık 550 metre uzunluğunda olup yayalaştırılmış kısmı 150 metredir ve devamı niteliğinde 160 metre uzunluğunda Gaziantep Caddesi yer almaktadır. Sokağın taşıt-yaya bölgesinde yol kenarları araç park yerlerine dönüşmüş bir durumda olduğu gözlenmektedir (Şekil 8-b). Taşıt-yaya bölgesinin çevresindeki park etmiş araçlar sokağın büyük bir bölümüne hâkim olmakta ve kaldırım alanlarını azaltarak yayaların konforunu ve güvenliğini tehdit etmektedir. Sokağın yaya bölgesinin çevresinde ise alışveriş, yeme-içme vb. amaçlı birçok ticari işletme yoğun bir şekilde bulunmaktadır. Spor Sokak çevresinde birçok kentsel açık ve kapalı mekân bulundurmakta olup lineer bir sokak niteliği taşımaktadır (Şekil 1 ve 2).

Mekânsal Analiz Bulguları

Spor Sokakta doluluk-boşluk (Şekil 3), kat adedi (Şekil 4) ve zemin kat kullanımına (Şekil 5) yönelik analizler yapılmıştır. Sokağın yaya bölgesinde doluluğun, taşıt-yaya bölgesinde ise boşlukların yoğunlukta olduğu doluluk-boşluk analizinde açık bir şekilde gözlenmektedir. Yayalaştırılmış bölgenin sokak genişliğinin azalmasıyla da birlikte bu durum sokağın dolu-boş dengesini olumsuz yönde etkileyerek oranın sıkışık bir görünüm almasına sebep olmuştur.

Spor Sokak aksında genişlik/yükseklik oranlarına bakıldığında taşıt-yaya bölgesindeki oran yaya bölgesinde bozularak insan ölçeği uyumunun bozulmasına neden olmuştur. Kat analizde açık bir şekilde gözlemlenen bu durum sokağın ikinci bölümünden üçüncü bölüne geçişinde insanlarda ferah olmayan daha sıkışık bir ortama giriyor hissi uyandırabilmektedir.

Spor Sokak çevresinde bulunan yapıların zemin katlarının neredeyse tamamı ticaret amaçlı kullanılmakta olup sokak, ticari bir sokak niteliğine bürünmüştür. Bu durum sokağın karakterinin bir parçasını oluşturmaktadır. Fakat ticari mekânların yayalaştırılmış bölgede yoğunlaşmasıyla birlikte sokağın genişliğinin azalması buradaki ağaç ve peyzaj öğelerinin yetersiz olmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda sokağın, dar yapılanması yürümeyi zorlaştırarak karakterini olumsuz yönde etkilemiştir (Şekil 5).



Şekil 3. Spor Sokak doluluk-boşluk analizi (Altılık Harita: 2016 halihazır haritanın güncelle uygun düzenlenmesiyle elde edilen harita)



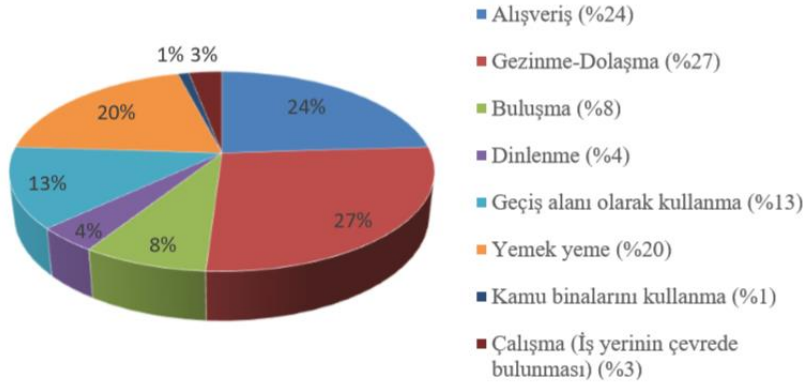
Şekil 4. Spor Sokak kat analizi (Altılık Harita: 2016 halihazır haritanın güncelle uygun düzenlenmesiyle elde edilen harita)



Şekil 5. Spor Sokak zemin kat kullanım analizi (Altılık Harita: 2016 halihazır haritanın güncelle uygun düzenlenmesiyle elde edilen harita)

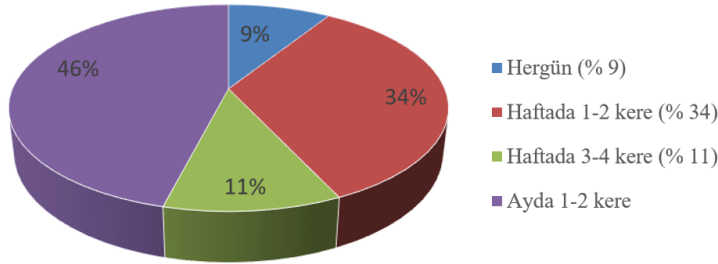
Anket Bulguları

Yapılan anket çalışmasında katılımcı profilleri; uzun zamandır Düzce'yi deneyimleyen, belirli bir süre deneyimleyen ve belirli bir süre deneyimlemiş artık deneyimlemeyen kişiler olmak üzere üç gruptan oluşmaktadır. Anketi yanıtlayan kişilerin; %69'u kadın, %31'i erkek katılımcılar oluşturmaktadır. Katılımcıların %60'ı 1-4 yıl, %14'ü 5-15 yıl, %20'si 16-40 yıl ve %6'sı 41-60 yıl sürelerle Düzce'de bulunmuşlardır. %57'si öğrenci, %14'ü kamu çalışanı, %9'su esnaf ve %17'si diğer (mimar, hemşire, paramedik, temizlik personeli) meslek gruplarına sahip olduğu görülmektedir.



Şekil 6. Spor Sokak, mekânsal kullanım amaçlarının oranları

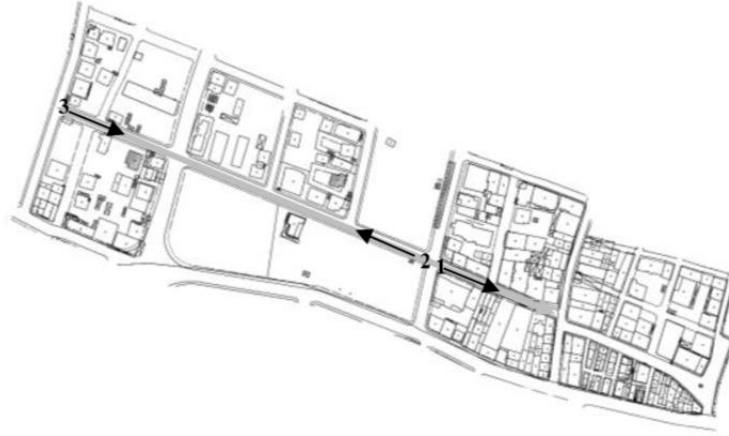
Kullanıcılar, Spor Sokağa en çok alışveriş ve gezinme-dolaşma amacı ile gelmektedir (Şekil 6). Alışverişin de gezinme-dolaşma gibi yürüme tabanlı bir eylem olduğu düşünüldüğünde Spor Sokak kullanımında baskın işlevin yürüme eylemi olduğu söylenebilir.



Şekil 7. Kullanıcıların Spor Sokağı kullanım sıklığı

Yapılan ankette, katılımcıların %34'ü Spor Sokağı haftada 1-2 kere, %11'i haftada 3-4 kere ve %9'u her gün ziyaret gerçekleştirdiklerini belirtmişlerdir (Şekil 7). Spor Sokak haftalık toplam ziyaret edilme oranı %54 olup kullanım sıklığı oldukça fazladır. Aynı zamanda katılımcıların %48'i sokağı öğlen, %34'ü akşam, %18'i gündüz saatlerinde ziyaret etmekte gece saatlerinde ise hiç ziyaret etmediklerini belirtmişlerdir. Gece saatlerinde kullanımın olmaması ticaret mekânlarının kapandıktan sonra sokağın işlevini yitirmesiyle açıklanabilir. Aynı zamanda kent merkezinde gece kullanım varlığından söz edilememektedir. Jacobs'a (2011) göre bu durum kent merkezlerinde durgunluk sorunlarına ve var olan mevcut canlılığın korunamamasına neden

olabilmektedir. Ortaya çıkan bu problemler karşısında kent merkezlerinde güvenlik sorunları ortaya çıkmaktadır.



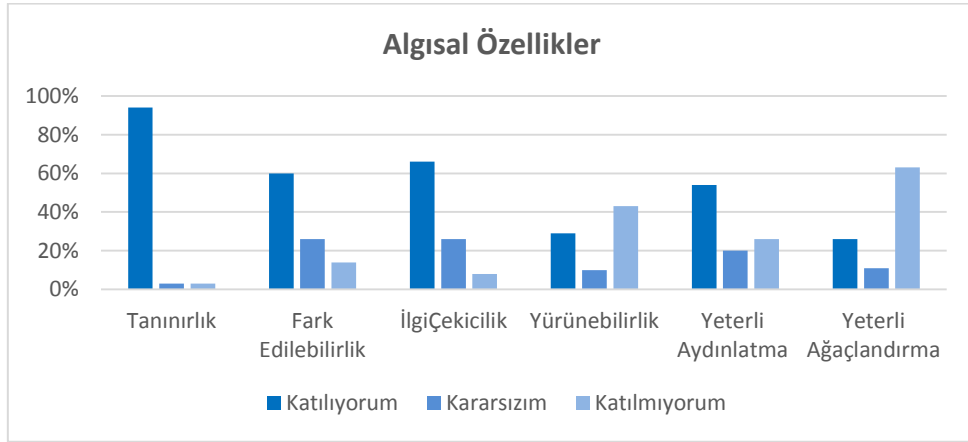
Şekil 8. Spor Sokak ve çevresi (a) Spor Sokaktaki 1 numaralı bakış yönü, (b) Spor Sokaktaki 2 numaralı bakış yönü ve (c) Spor Sokaktaki 3 numaralı bakış yönü

Spor Sokağın niceliksel ve niteliksel olarak ikiye bölünmüşlük durumu açık bir şekilde gözlemlenmektedir (Şekil 8). Sokağın yaya bölgesi olan bir numaralı bakış yönü yapı ve insan yoğunluğunun arttığı bir aks iken yaya-taşıt bölgesi olan iki ve üç numaralı bakış yönü insan trafiğinin azalarak araç yoğunluğunun arttığı bir aks olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum kullanıcıların algısına da yansımış durumdadır. Öyle ki kullanıcılar tarafından algılanan Spor Sokak değişkenlik göstermektedir.

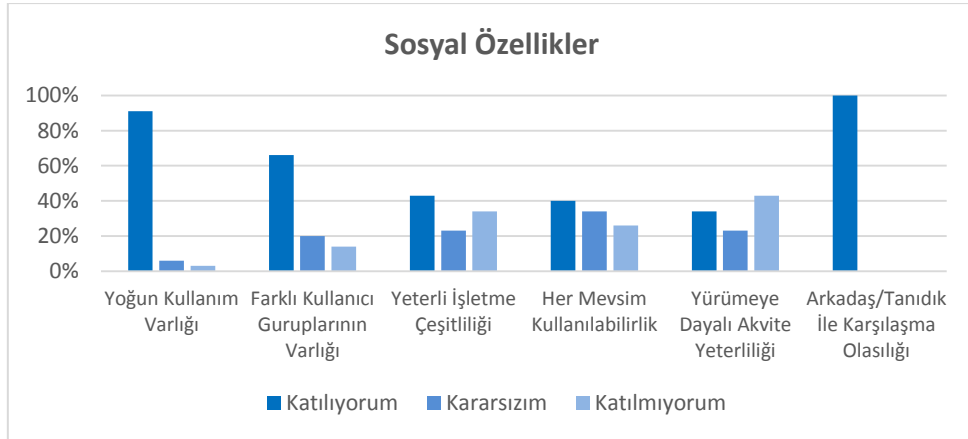
Yapılan ankette, sokağın başlangıç ve bitiş noktasının varlığının hissedilip hissedilmediği ve nerede başlayıp nerede bitişi sorgulanmıştır. Katılımcıların tamamı sokağın başlangıç ve bitiş noktasının varlığını hissetmektedir. Ancak tarif edilen başlangıç ve bitiş noktaları farklılık göstermektedir. Katılımcıların çoğunluğu Spor Sokağı, yayalaştırılmış kısmı veya yayalaştırılmış kısım ve devamında ki Gaziantep caddesi olarak algılamaktadır. Mevcut Spor Sokağın bu şekillerde algılanması algısal eşiklerin varlığı ve niteliğinin değişmesi ile ilişkilendirilir. Katılımcılardan Düzce'yi daha uzun süre deneyimleyen kişiler sokağın başlangıç ve bitiş noktası tarifinde daha doğru tespitlerde bulunmuşlardır.

Yapılan anket sonucunda Likert Tipi soruların yanıtları yüzdelik olarak yansıtılmıştır (Şekil 9, 10 ve 11). Ankette, katılımcıların çoğunluğu Spor Sokağın Düzce'de herkes tarafından bilinen ve arkadaş/tanıdık ile karşılaşma olasılığının yüksek olunan bir yer

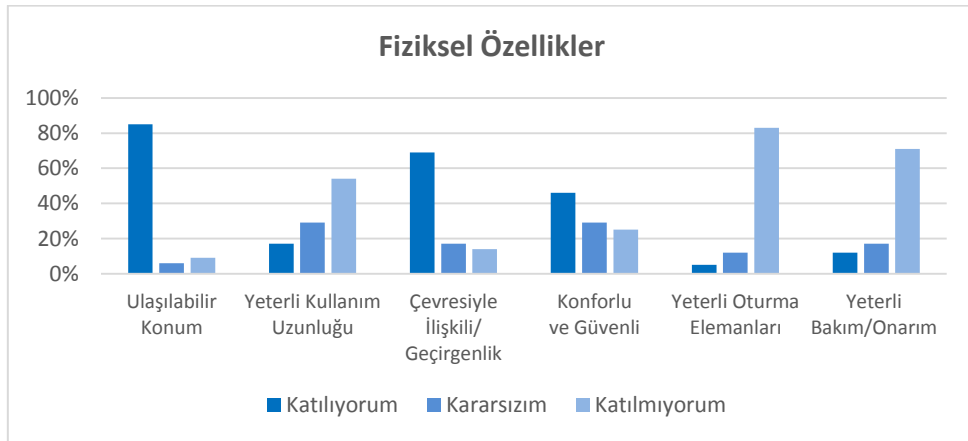
olduğunu belirtmişlerdir. Bu durum Spor Sokağın kentte merkezi bir konumda olması ve ortak bellek mekânlarından biri olmasıyla açıklanabilir.



Şekil 9. Spor Sokağın algısal/kavrayışsal özelliklerine ilişkin kullanıcı görüşleri



Şekil 10. Spor Sokağın sosyal/davranışsal özelliklerine ilişkin kullanıcı görüşleri



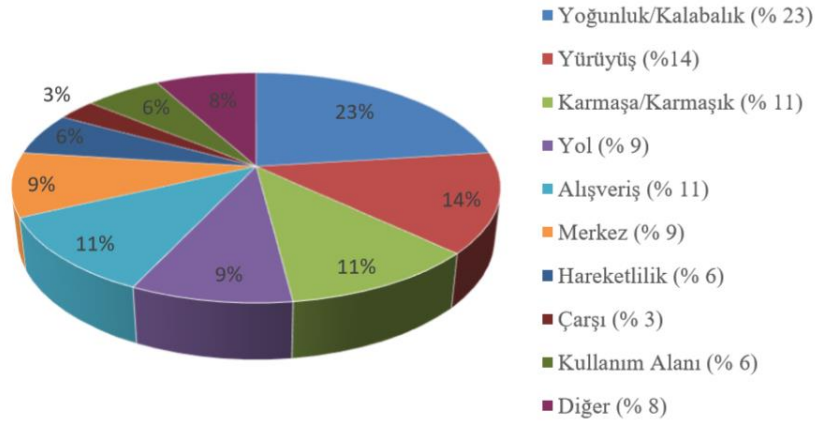
Şekil 11. Spor Sokağın fiziksel/biçimsel özelliklerine ilişkin kullanıcı görüşleri

Katılımcıların çoğu Spor Sokakta insan yoğunluğunun fazla olduğunu ve farklı kullanıcı gruplarının bulunduğunu belirtmişlerdir. Aynı zamanda katılımcılara Spor Sokakta bekleyen, duran-yavaş hareket eden insan topluluğu var mı, varsa bu durum sizi rahatsız

ediyor mu sorusu yöneltmiştir. Katılımcıların çoğunluğu Spor Sokakta bekleyen, duran-yavaş hareket eden insan topluluğunun var olduğu ve bu durumun onları rahatsız ettiği/yürümeyi zorlaştırdığı cevabını vermişlerdir. Aslında bu durum Vikas Mehta'ya göre oranın canlılık göstergesidir ve insanları burayı tekrar kullanmaya teşvik eder.

Katılımcıların çoğu Spor Sokağın ulaşılabilir bir konumda ve çevresiyle ilişkili/geçirgen bir yapıda olduğu yargısına katılıyorum yanıtlarını vermişlerdir (Şekil 11). Bu durum sokağın kent merkezinde yer alması ve kullanım uzunluğu boyunca birçok düğüm noktası (sokakların kesiştiği noktalar) bulunması ile ilişkilendirilir.

Genel olarak Spor Sokak yaya bölgesi aksında ağaç ve peyzaj öğeleri nadiren bulunmaktadır. Spor Sokağın taşıt-yaya bölgesi aksında ise çevrede Avni Akyol ve İnönü parkı oldukça ağaç ve peyzaj öğelerine sahip durumdadır. Fakat bu aksta araçların kaldırımlarda konumlanması yeşil alanlar ve sokak arasında birer bariyer oluşturmaktadır. Ayrıca açık bir şekilde konumlandırılmış çöp konteynırları görsel konforu ve algıyı olumsuz etkilemektedir.



Şekil 12. “Spor Sokak, sizin için tek kelimeyle ne demektir?” sorusunun yanıtları

Anket çalışmasının son aşamasında ise Spor Sokağın algısal, sosyal ve fiziksel özelliklerinin kişinin belleğinde oluşturduğu kavramsal son simge, diğer bir deyişle kullanıcıların zihninde uyandırdığı anlama ulaşmak hedeflenmiştir. Katılımcılara Spor Sokak denildiğinde tek kelimeyle onlar için ne ifade ettiği sorulmuş ve katılımcıların %23'ü 'yoğunluk/kalabalık' cevabını vermişlerdir. Daha sonra sırasıyla 'yürüyüş' (%14), karmaşa/karmaşık (%11), alışveriş (%11), yol (%9), merkez (%9), kullanım alanı (%8), hareketlilik (%6) ve çarşı (%3)' cevapları verilmiştir (Şekil 12). Genel duruma bakıldığında ticari bir yaya aksı olarak varlığını sürdüren Spor Sokağın 'kalabalık' olma durumu giderek bir algıya dönüştüğü söylenebilir.

Sonuç

Günümüzde, kentlerde özellikle kent merkezlerinde nüfus artışı, hızlı ve çarpık yapılaşma, rant gibi birçok nedene bağlı olarak kentsel boşluklar azalmaktadır. Bu durum kentlerin ferah olmayan sıkışık bir görünüm almasına neden olmakta olup insan-

çevre etkileşimini de olumsuz yönde etkilemektedir. Öyle ki kentlerin deprem vb. afetler için ayrılan kentsel boşlukları dahi yapılaşma sürecine girmiştir. Bu durum kentsel boşlukların varlığı ve niteliği konusunun önem kazanması gerekliliğini ortaya koymuştur. 19. yüzyıl sonrası gelişen planlama anlayışlarının uygulanmasıyla birlikte kentsel boşluklar önemini yitirmeye başlamış otomobil sahipliğinin artması, geleneksel yerleşmelerde binalar arasındaki tüm boşlukların taşıt yollarına ve otoparklara ayrılması kentlerde otoyol yatırımlarına ağırlık verilmesi gibi gelişmeler dünyanın pek çok kentinde taşıt hâkimiyetini artırarak taşıt merkezli kent ulaşım ağları ortaya çıkarmış ve ulaşımda yaya hâkimiyetinin giderek azalmasına neden olmuştur. Bu çalışma kentsel boşlukların ilklerinden olan ‘sokak’ kapsamında yürütülmüştür. Örnek alanı olarak seçilen Düzce’de tek yayalaştırılmış sokak niteliği taşıyan Spor Sokak üzerinde yapılan analizler ve anket çalışması sonucunda sokağın mevcut niteliksel durumu tespit edilerek aynı zamanda kentsel bellekteki yeri sorgulanmıştır.

Bu çalışmada örnek alan olarak Spor Sokak’ın çevresel özellikleri ve niteliksel durumları hakkında somut verilere ulaşılmak hedeflenmiş ve elde edilen bulgular tablo üzerinde gösterilmiştir (Tablo 5). Örnek sayısı ve göstergeler artırılarak çalışmanın kapsamı genişletilebilir. Bu şekilde yapılabilecek çalışmalar ile kentsel mekânların mevcut durumlarının iyileştirmesine kaynak olabileceği düşünülmektedir.

Elde edilen bulgular incelendiğinde Spor Sokak hakkında;

- ticari bir sokak niteliğine sahip olduğu,
- sokakta baskın işlevin yürüme eylemi olduğu,
- kentin ortak bellek mekânlarından biri olduğu,
- kent merkezinde herkes tarafından bilinen bir yer olduğu,
- yoğun kullanımın ve farklı kullanıcı gruplarının var olduğu,
- ulaşılabilir bir konumda ve çevresiyle ilişkili geçirgen bir yapıda olduğu,
- arkadaş/tanıdık ile karşılaşma olasılığının yüksek olunan bir yer olduğu,
- duran-yavaş hareket eden insan yoğunluğunun var olduğu,
- aydınlatma elemanlarının yeterli olduğu,
- dolu-boş dengesinin iyi kurgulanmadığı,
- yayalara uygun bir sokak olduğu fakat kullanıcı ihtiyaçları yeterince karşılayamadığı,
- sokağın niteliksel açıdan bölünmüş bir durumda olduğu,
- ağaçlandırma ve yeşil alanların yetersiz olduğu,
- yayalaştırılmış bölgenin ferah olmayan sıkışmış bir konumda bulunduğu,
- bakım/onarımlarının yetersiz olduğu,
- gece kullanım varlığının olmaması nedeniyle mevcut canlılığının korunamadığı,
- yeterli kentsel donatı ve dinlenme alanlarını barındırmadığı,
- kullanım uzunluğunun yetersiz olduğu ve
- yayalaştırılmış bölgedeki insan yoğunluğunun yürünebilirliği olumsuz etkilediği sonuçlarına varılmıştır.

Spor Sokağın çevresel özellik göstergeleri	Çevresel özellik göstergelerinin niteliksel durumu				
	< OLUMLU		-	OLUMSUZ >	
Tanımlılık					
Fark edilebilirlik					
İlgi çekicilik					
Yürünebilirlik					
Yeterli aydınlatma					
Yeterli ağaçlandırma					
Yoğun kullanım varlığı					
Farklı kullanıcı gruplarının varlığı					
Yeterli işletme çeşitliliği					
Her mevsim kullanılabilirlik					
Yürümeye dayalı aktivite çeşitliliği					
Arkadaş/tandık ile karşılaşma olasılığı					
Ulaşılabilir konum					
Yeterli kullanım uzunluğu					
Çevresiyle ilişkili/geçirgenlik					
Konforlu ve güvenli					
Yeterli oturma elemanları					
Yeterli bakım/onarım					
Duran-yavaş hareket eden insan yoğunluğu					
Süreklilik					
Gece kullanım varlığı					

Tablo 5. Anket sonuçlarına göre Spor Sokağın çevresel özellikleri

Çalışma sonucunda potansiyel kimlik mekânlarından olabilecek Spor Sokağın gerekli değeri göremediği tespit edilmiş ve çevresel özelliklerinin iyileştirilmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır. Sokağın kullanımındaki yoğunluğun tek bir noktada odaklanması kullanıcıları olumsuz yönde etkilemektedir. Bu duruma ticari oluşumların yaya

bölgesinde azaltılarak taşıt-yaya bölgesine kaydırılması bir çözüm olabilecektir. Böylece hem dolu-boş dengesi sağlayarak kullanım uzunluğu artırılabilir hem de Spor Sokağın karakteri aks boyunca güçlenerek burada kuvvetli bir imge oluşması sağlanabilecektir. Spor Sokak kent merkezinde yoğun kullanım potansiyeline sahip bir yer olmakla birlikte mevcut nitelikleri iyileştirilerek kentte daha kaliteli bir şekilde kazandırılması için birçok çözüm önerisi getirilebilir. Fakat bu çözümlerin gerçekleştirilmesi için en büyük rol kent mekânını şekillendiren kentli, yerel yönetimler ve yükleniciler gibi aktörlere düşmektedir.

Kaynakça

- Alpak, E. M., Mumcu, S. ve Yılmaz, S. (2018). Açık Mekânların Çevresel Özellikleri: Algısal, Fiziksel ve Sosyal Faktörler. 5. Uluslararası Mesleki ve Teknik Bilimler Kongresi, Erzurum.
- Balcı, S. (2017). *Kentsel Çevredeki Tarihi Boşluklar ve Divanyolu Örneğinin Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bhaskaran, R. (2018). Urban Void - A 'Bypassed' Urban Resource, *International Conference on Urban Sustainability: Emerging Trends, Themes, Concepts&Practices (ICUS)*, New Delhi.
- Bolofer, C. (2007). *Urban Voids: Re-Inventing Marginalized Space*. University of Detroit Mercy School of Architecture, Michigan.
- De Silva, R. (1998). *Urban Void as a Public Space: A Study on Under-Utilized Urban Voids and Their Potential as Urban Public Spaces*. University of Moratuwa Sri Lanka/Department of Architecture, Sri Lanka.
- Erdoğan, A. (2016). Kayseri Cumhuriyet Mahallesi Yaya Bölgesi Tasarımının İrdelenmesi ve Kullanıcı Tercihlerinin Belirlenmesi. *Orman Fakültesi Dergisi*, 16(1), 44-53.
- Erdönmez, M. E. ve Akı, A. (2005). Açık Kamusal Kent Mekânlarının Toplum İlişkilerindeki Etkileri. *Megaron YTÜ Mim. Fak. e-Dergisi*, 1(1), 67-87.
- Gehl, J. (1987). *Life Between Buildings: Using Public Space*. (İng. Çev: J. Koch). Van Nostrand Reinhold.
- Hamelin, C. (2016). *The Potential of Lost Space: A New Model for Identifying, Classifying and Transforming Urban Void Space*. The University of Guelph/Landscape Architecture, Kanada.
- Jacobs, J. (2011). *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı* (1. Baskı). (Çev: B. Doğan). Metis Yayınları.

- Kır, A. (2016). *Kentsel Bellek Mekânı Olarak Sokaklar: İstiklal Caddesi Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kuloğlu, N. (2013). Boşluğun Devinimi: Mimari Mekândan Kentsel Mekâna. *International Journal of Architecture and Planning*, 1(2), 201-214.
- Kuloğlu, N. (2015). Mimari Form İle Kentsel Boşluğun Diyaloğu: Örnekler / Tartışmalar. 27. *Uluslararası Yapı ve Yaşam Kongresi*, Bursa.
- Lynch, K. (2011). *Kent İmgesi* (3. Baskı). (Çev: İ. Başaran). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mehta, V. (2007). Lively Streets Determining Environmental Characteristics To Support Social Behavior. *Journal of Planning Education and Research*, 27(2), 165-187.
- Mesutoğlu, M. (2001). *Kentsel Mekân Olarak Meydan ve Morfolojik Özellikleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Trancik, R. (1986). *Finding Lost Space: Theories of Urban Design*. Van Nostrand Reinhold.
- Yalçınkaya, F. (2007). *Ankara-Bahçelievler Aşkabat Caddesi'nin (7. Cadde'nin) Yayalaştırılmasının Peyzaj Mimarlığı Açısından İrdelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yazıcıoğlu Halu, Z. (2010). *Kentsel Mekân Olarak Caddelerin Mekânsal Karakterinin Yürünebilirlik Bağlamında İrdelenmesi Bağdat Caddesi Örneği*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yerli, Ö. (2007). *Kentsel Koridorların Estetik ve İşlevsel Yönden İrdelenmesi: Düzce Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Bolu.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

PLASTİK ÜRETİMİNİN ENDÜSTRİ 4.0'DA ÖRNEK VAKA UYGULAMASI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Zeynep OĞRAK¹, Aydın ŞİK²

ÖZ

Endüstri devrimleri içinde buldukları çağın teknolojik gelişmeleri ile yakın ilişki içerisindeyler. Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki hızlı değişiklikler Endüstri 4.0'ı günümüzde mümkün kılmıştır. Endüstri 4.0'ın arkasındaki fikir, makinelerin temel internet protokolünü kullandıkları, büyük verileri topladıkları ve birbirleri ile iletişim kurabildikleri [nesnelerin interneti (IoT)] ve insanlarla iletişim kurabildikleri [İnsanların interneti (IoP)] sosyal bir ağ geliştirmektir. Pazarın küreselleşmesi, teknolojik değişim hızının yüksek olması gibi sebeplerden dolayı işletmelerin ayakta kalabilmeleri için hızla değişen bu uygulamalara adapte olmaları önemlidir. Türkiye'deki üretim modeline bakıldığında en büyük pay imalat sanayisinin %99'unu oluşturan KOBİ'lere aittir. KOBİ'lerin %99,4'ünü ise mikro ölçekli işletmeler oluşturmaktadır. Türkiye'nin Endüstri 4.0 üretim modeline geçişteki başarısında veya başarısızlığında KOBİ'lerin etkisinin büyük olduğu söylenebilir. Bu sebeple çalışmada yarı otomatik makinelerle plastik fiçi ve bidon üretimi yapan mikro ölçekli Selçuk Plastik isimli firma seçilmiştir. Çalışmada mikro ölçekli firmanın üretim yapısının incelenmesi, kurgusal bir Endüstri 4.0 fabrika modeline uyarlanarak her iki sistemin avantajlarının ve dezavantajlarının karşılaştırılması ve dönüşümde karşılaşılabilecek muhtemel zorlukların tespit edilmesi amaçlanmıştır. Seçilen işletmenin incelenmesinde yüz yüze görüşme ve gözlem yöntemi kullanılırken, kurgusal modelin tasarlanmasında literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Sonuç olarak Endüstri 4.0'a uyumlu üretim modeli ile maliyetlerin düşürülmesi, üretimde verimlilik, standart kalitede kesintisiz üretim olmak üzere birçok konuda büyük bir dönüşüm gerçekleştirse de KOBİ'lerin teknoloji altyapılarının çok düşük olması ve düşük sermayeye sahip olmaları dönüşüm sürecinin önündeki en büyük engel olarak görülmektedir. KOBİ'lerin düşük teknolojik altyapısının iyileştirilmesinde topyekûn bir dönüşüm yerine kademeli olarak işletmenin optimizasyonu önerilmektedir. Diğer bir engel olarak görülen sermaye için ise KOSGEB gibi kurumların özellikle KOBİ'lerin Endüstri 4.0'a uyumlu hale getirilmesi için planladıkları destek fonlarının katkısının yüksek olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Endüstri 4.0, Üretim Yöntemleri, Plastik Bidon Üretimi, Akıllı Fabrikalar

¹ Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü,
Orcid No: 0000-0002-0884-5804, zeynepograk@gmail.com

² Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü,
Orcid No: 0000-0002-8977-9094, aydins@gazi.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 15 Nisan 2020 **Kabul Tarihi:** 12 Haziran 2020

THE INVESTIGATION OF PLASTIC PRODUCTION ON THE EXAMPLE CASE APPLICATION IN INDUSTRY 4.0

ABSTRACT

Industrial revolutions are in a close relationship with the technological developments of the era they are in. The rapid changes in the information and communication technologies made Industry 4.0 possible. The idea behind Industry 4.0 is to create a social network where machines use basic internet protocol, collect huge data and communicate with each other, called the Internet of Things (IoT) and with people, called the Internet of People (IoP). Due to globalization of the market and the high speed of technological change, it is important for businesses to adapt to these practices in order to survive. When the matter of Turkey's manufacturing model, 99% of the manufacturing industry in Turkey is constituted by KOBIs and Micro-scale enterprises comprise 99.4% of them. When we consider Turkey's success or failure of the Industry 4.0 transition process, we can say that KOBIs has a big impact. For this reason, a micro-scale company named Selçuk Plastik, which produces plastic barrels and plastic can with semi-automatic machines, has been selected in the study. In this study, it was aimed to investigate the production structure of the micro-scale company, to adapt it to a fictional Industry 4.0 factory model, to compare the advantages and disadvantages of both systems and to identify possible difficulties in transition process. While the face-to-face interview and observation method was used to analyze the selected business, the literature review method was used to design the fictional model. As a result, although Industry 4.0 has made a great transformation in many issues such as cost reduction, production efficiency, uninterrupted production in standard quality; KOBIs' low technology infrastructures and low capital seem to be the biggest obstacle to the transformation process. In the improvement of the low technological infrastructure of KOBIs, gradual optimization of the enterprise is suggested instead of a total transformation. For capital, which is seen as another obstacle, it is thought that the support funds such as KOSGEB will be very useful for the Industry 4.0 transition process.

Keywords: *Industry 4.0, Production Methods, Plastic Can Production, Smart Factory*

Giriş

Tarih boyunca toplumların yaşam ve üretim şekilleri sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Üretim şekli, bir toplumun gündelik hayattaki alışkanlıklarından sosyal ve kültürel yapısına, ekonomisinden örf ve adetlerine kadar birçok alanda etki sahibidir.

İnsanlık tarihinin en eski üretim şekli olan tarıma dayalı üretim, kaynaklara göre, göçebe hayattan yerleşik hayata geçilmesiyle yaklaşık M.Ö 8000 yılı civarında başlamıştır (Günay, 2002, s. 8). Kas ve fiziksel gücün önemli olduğu tarıma dayalı üretim şeklinde toprak sermayedir. İş bölümüne dayalı bu üretim şeklinde toplumun çoğunluğu geniş ailelerden oluşmaktadır ve eğitim, yaşam koşulları içerisinde önemli bir yerde görülmemektedir.

18. yüzyılın ortalarında İngiltere’de başlayan ardından Avrupa’ya ve tüm dünyaya yayılan Birinci Sanayi Devrimi (Endüstri 1.0) ile mekanik üretim sistemlerinin temelleri atılmıştır (Jänicke ve Jacob, 2009; Pamuk ve Sosyal, 2018, s. 2). Üretim sistemlerinin kademeli olarak modernleştiği yeni üretim şekli ile yaşayış biçimimiz de modernleşmeye başlamıştır. Örneğin kitlesel üretim beraberinde kent yaşamını getirmiş, yaşam şekillerimizi ve standartlarımızı değiştirmiştir. Esasında sanayi kavramı, birlikte var olduğu bilim ve teknoloji kavramlarının anlamları ile ve de sanayinin bu kavramlarla bağlantısı ortaya konulduğunda açıklık kazanabilir (Günay, 2002, s. 8). Tarihte yaşanan sanayi devrimlerine baktığımız zaman da bu devrimlerin arkasındaki teknolojik ilerlemelerle, yeni buluşlarla ortaya çıktığını görürüz. Yeni makinelerin keşfi ile tekstilde verimliliğin artması, buhar makinelerinin kullanılmaya başlaması ve demir üretimi Birinci Sanayi Devrimi’ni başlatan en önemli etkenler olarak görülmektedir (Coleman, 1956). Birinci Sanayi Devrimi’nden yaklaşık 150 yıl sonra, 19. yüzyılın ortalarıyla 20. yüzyılın ortaları arasındaki dönemde ortaya çıkan İkinci Sanayi Devrimi’nin (Endüstri 2.0) arkasındaki en önemli gelişmelerden biri demiryolu sistemlerinin gelişmesidir. İkinci Sanayi Devrimi (Endüstri 2.0) aynı zamanda teknoloji devrimi olarak da nitelendirilmektedir (Jänicke ve Jacob, 2009). Demiryolu sistemlerinin gelişmesi ile pazara ve hammaddeye ulaşım kolaylaşmıştır. Ayrıca enerji kaynağı olarak kullanılan buhar ve kömürün yerine elektriğin kullanılmaya başlanması da, İkinci Sanayi Devrimi’nin temellerinin atılmasına zemin hazırlamıştır. Elektrik enerjisinin mümkün kıldığı iş bölümü de seri üretimi beraberinde getirmiştir. Bu dönemde, Henry Ford hareketli elektronik bant sistemini ilk kez fabrikalarında kullanmaya başlamış ve seri üretime geçişte önemli bir aktör olarak ortaya çıkmıştır (Alizon, Shooter ve Simpson 2009). İkinci Sanayi Devrimi’ni takip eden Üçüncü Sanayi Devrimi (Endüstri 3.0), 1970’li yıllarda gelişen teknolojinin etkisiyle otomasyonun yaygınlaşmasıyla başlamıştır. Bu dönemde elektronik bilgi teknolojilerinin kullanımı ve yazılım sektörünün gelişmesiyle birlikte makineler de değişime uğramıştır. Güneş enerjisi, rüzgâr enerjisi, hidroelektrik ve jeotermal enerji santralleri kullanımı yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu alanda çağın en önemli kavramlarından biri olarak sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir büyüme kavramları büyük önem kazanmıştır (Redclift, 2005).

Günümüze geldiğimizde ise ilk olarak Almanya’da ortaya çıkan ardından tüm dünyada konuşulmaya başlanan Dördüncü Sanayi Devrimi (Endüstri 4.0) görülmektedir (Pamuk ve Sosyal, 2018, s. 3). Bu kavramın ilk olarak Almanya’da bulunan Hannover Fuarında dile getirilmesinin sebebi olarak, Almanya’nın Avrupa’nın önemli bir sanayi merkezi konumunda olması ve mevcut nüfusundan dolayı bu fabrikalarda çalışacak işçi bulma konusunda yaşadıkları sıkıntılar gösterilebilir. Endüstri 4.0 ile yaşanan işgücü sıkıntısının önüne geçilebileceği söylenebilir. Çünkü Endüstri 4.0 ile üretim insansız son teknoloji akıllı robotların kullanıldığı akıllı fabrikalarda yapılmaktadır. Robotların üretim esnasında ışık kaynağına ihtiyaç duymamasından dolayı Endüstri 4.0 üretim metodolojisini ifade etmek için “Karanlık Üretim” ifadesi kullanıldığı gibi üretimin gerçekleştiği fabrikalar için ise bazı kaynaklarda “Karanlık Fabrika” ifadesi kullanıldığı görülmektedir (Akben ve Avşar, 2018, s. 6; Erdoğan, 2019, s. 5).

Akıllı fabrikalarda son teknoloji akıllı robotlarla üretimin getirdiği birçok farklı avantajlar vardır. Örneğin, insansız üretimde hatalı çıktı payı daha düşüktür; böylelikle üretimden yüksek verim elde edilir. Üretilen çıktının standart bir kaliteyi yakalaması, verimli ve kesintisiz üretim bu fabrikalarla ulaşılması oldukça kolay hedeflerdir (Alkan, tarihsiz). Endüstri 4.0 üretim sisteminin ilk örneklerinden olan Çin’de kurulan ve cep telefonu modülleri üreten bir fabrikanın genel müdürü tarafından yapılan açıklamada sistemle birlikte çalışan sayılarının 650’den 60’a düştüğünü ve ürün çıktısındaki kusurlu parça oranının %25’lerden %5’lere düştüğü ifade edilmiştir (Alkan, tarihsiz). Endüstri 4.0’a uyumlu tesisler ışık kaynağına ihtiyaç duymaksızın tamamen karanlık ortamda üretim yapabiliyor olmaları açısından büyük elektrik tasarrufunun sağlandığı çevreci fabrikalardır. Siemens’in yönetim kurulu üyesi Klaus Helmrich’in ifadesi ile “Akıllı fabrikalarla ürünlerin piyasaya sürme hızı %20 ile %25 arasında artarken maliyetlerin %30 oranında düşebilir. Bununla beraber enerji tasarrufu %70’e kadar sağlanabilir” (Matthews, tarihsiz).

Ağır sanayide bazı üretim parkurlarında işçi güvenliği açısından sakıncalığı olduğu bilinmesine rağmen buralarda yine de insan gücünden faydalanılmaya devam edilmektedir. Oysa iş güvenliği açısından akıllı fabrikalar çok daha güvenlidir. Bu fabrikalarda insan sağlığını riske atabilecek çeşitli üretim aşamaları tamamen insansız, akıllı robotlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Akıllı fabrikaların sağlayacağı yararlar arasında prototipleşme aşamasında, ürün son halini almadan fabrikanın kendi özelleşmiş tasarımlarını yapmasına olanak sağlaması, daha esnek bir üretim sunması da gösterilebilir.

Nesnelerin interneti kavramı söz konusu teknolojik yeni gelişmelerden birisidir. Yeni internet protokolü IPv6’nın 2012 yılında devreye girmesiyle nesnelerin birbirleri ile iletişim halinde olmaları bu fabrikaların tamamen insansız üretim yapabilmelerinin arkasındaki en büyük teknolojik gelişmedir (Akben ve Avşar, 2018, s. 30). 3 boyutlu (3D) yazıcı teknolojisi, simülasyon, büyük veri analizi, yatay-dikey entegrasyon, akıllı robot teknolojilerindeki ilerlemeler bu teknolojik gelişmelerin diğer önemli örnekleri olarak gösterilebilir.

Türkiye'deki üretim modeline bakıldığında en büyük paydaya KOBİ'lerin sahip olduğunu söyleyebiliriz. 24 Haziran 2018 tarihli Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmeliğe göre Türkiye'deki KOBİ tanımı çalışan sayısı 10'un altında olan işletmeleri Mikro Ölçekli KOBİ, 50'nin altında olan işletmeleri Küçük Ölçekli KOBİ, 250'nin altında olan işletmeleri ise Orta Ölçekli KOBİ şeklinde tanımlamıştır (Küçük ve Orta Büyüklükteki İşletmelerin Tanımı, Nitelikleri ve Sınıflandırılması, 2018).

TÜİK'in Küçük ve Orta Büyüklükteki Girişim İstatistikleri 2016 verilerine göre KOBİ'ler Türkiye'deki toplam işletmelerin %99,8'ini, toplam istihdamın %73,5'ünü oluşturmaktadır (Türkiye İstatistik Kurumu, 2016). KOSGEB, TOSYÖV, MMO (2006, 2008, 2010, 2016) tarafından yapılan araştırmalara göre küçük ve orta ölçekli sanayi işletmeleri, imalat sanayisinde faaliyet gösteren işletmelerin %99'ünü oluşturarak, imalat sanayisindeki istihdamın %61,5'ini sağlamaktadır (veriler ilgili kurumların internet sitelerinden alınmıştır: <https://www.mmo.org.tr/>; <https://www.kosgeb.gov.tr/>; <https://www.tosyov.org.tr/kategori/raporlar>). Bu verilere bakarak KOBİ'lerin imalat sanayisinde dev bir ekonomiyi şekillendirdiği, Türk ekonomisinin temel taşlarından biri olduğu sonucunu çıkarmak yanıltıcı olmayacaktır. İmalatçı KOBİ niteliğindeki işletmelerin sanayi alt dallarına bakıldığında %3,4'ü plastik-kauçuk ürünlerine aittir. Plastik-kauçuk ürünlerin çalışan sayısının payı ise %4'tür (Bayülken, 2017, s. 28). 2016 verilerine göre işletmelerin büyüklüklerine göre dağılımlarına bakıldığında %99,4 gibi yüksek bir payda mikro ölçekli işletmelere aittir (Bayülken, 2017, s. 30).

KOBİ'lerin yüksek istihdam oranına rağmen imalat sanayisinin katma değer payı %27,6'dır. Yüksek istihdam oranına rağmen ortaya çıkan düşük katma değerinin sebeplerinden biri olarak KOBİ'lerin üretim süreçlerindeki düşük teknolojinin payının yüksek olduğu düşünülebilir. Sanayide 1-9 işçi çalıştıran mikro ölçekli işletmeler maliyet/kalite optimizasyonu yapamamaktadırlar. KOBİ'ler genel olarak teknoloji geliştirememekte, yeni teknolojileri izleyememekte, teknoloji dönüşümü yapmak için çaba ve gayret gösterememektedirler. Pazarın küreselleşmesi, teknolojik değişim hızının yüksek olması sebepleri dolayısı ile bu işletmelerin ayakta kalabilmeleri için hızla bu uygulamalara adapte olmaları önemlidir (Bayülgen ve Kütükoğlu, 2012, s. 63, Bayülken, 2017). Türkiye'nin Endüstri 4.0'a geçişi düşünülürken imalat sanayisinde baskın durumda olan KOBİ'ler göz ardı edilmemelidir. Verilen rakamlar göz önünde bulundurulduğunda Endüstri 4.0'a geçişte sürecin başarısında veya başarısızlığında en yüksek rolün KOBİ'lerin olduğu düşünülmektedir.

Bu sebeple bu çalışmada, hâlihazırda yarı otomatik makinelerle değişik ebatlarda plastik fiçı, bidon üretimi yapan mikro ölçekli bir işletmenin üretim yapısının incelenmesi, kurgusal bir Endüstri 4.0'a uyumlu akıllı işletme modeline uyarlanarak, her iki üretim yönteminin avantajlarının ve dezavantajlarının karşılaştırılması ve dönüşümde karşılaşılabilecek muhtemel zorlukların tespit edilmesi amaçlanmıştır. Çalışma için seçilen mikro ölçekli plastik bidon/fiçı üreten işletmenin ikinci kuşak sahibi, gerek yüz yüze, gerek telefon ve e-posta yolu ile kendisiyle yapılan görüşmelerimizde işletmenin üretim süreçlerini tüm ayrıntılarıyla paylaşmıştır.

Materyal ve Metot

2.1 Firma Bilgileri

Selçuk Plastik 1975 yılında kurulmuş Sivas'ta faaliyet gösteren mikro ölçekli bir şahıs firmasıdır. Firmanın faaliyet alanı değişik ebatlarda polietilen (PE) malzeme ile plastik fiçı ve bidon üretimidir. Bünyesinde tam kapasite ile çalışması durumunda tek vardiyada 2 usta, 2 usta yardımcısı, 1 ortacı, 1 şoför ve 1 ön muhasebe elemanı olmak üzere 7 adet çalışana ihtiyacı vardır. Fakat üretimin tam kapasite ile yapılması durumunda 7 eleman işletmeye mali külfet olacağı için firma hiçbir zaman tam kapasite ile çalışmamaktadır. Bu sebeple firma bünyesinde üretim için 1 usta, 1 çırak ve 1 ortacı olmak üzere toplamda üç eleman bulunmaktadır; makineler ihtiyaca göre sıra ile çalıştırılmaktadır. Firmada tam zamanlı çalışan muhasebe elemanı bulunmamaktadır. Bu ihtiyaç dışarıdan halledilmektedir. Bu bilgilere bakarak firmanın düşük istihdamla çalıştığını söyleyebiliriz. Firma bünyesinde ø80 mm'lik ve ø120 mm'lik iki adet bodinoz (plastik şişirme) makinası, 200 gr'lık bir adet enjeksiyon makinası, bir adet 60'lık plastik kırma makinası, 800 litre 1000 akü kompresör tek motor çift kafa, iki adet freze, iki adet birer tonluk tanklı kalıp devir daim motorlu soğutma ünitesi bulunmaktadır. Firmanın teknolojik altyapısı yok denecek kadar azdır. Makineler yoğunlukla manuel olarak kullanılmaktadır. Üretim genel olarak emek yoğun olarak gerçekleşmektedir.

Hammadde siparişi yılda ortalama 5-6 kez verilmektedir. İzmir Aliğa'dan gelen hammaddenin nakliyesi Selçuk Plastiğe aittir. Firma araç bulmakta zorlandığı için hammaddeyi ancak kamyon dolacak kadar olduğunda sipariş vermektedir. Firmada iki adet araç bulunmaktadır.

Firma tüketicilere fabrikadan herhangi bir aracı olmadan ürünlerini ulaştırdığı gibi perakendecilerle de çalışmaktadır. İl içi satışların yanı sıra civardaki ilçelere de satışlar yapılmaktadır. Bu siparişlerin teslimi için bir süre siparişler toplanarak yola çıkacak kamyonun tamamen dolması beklenmektedir.

2.1.1 Üretim Hattı

2.1.1.2 Yarı Mamul Ürünün Elde Edilmesi

Yaygın olarak kullanılan PET ve PE malzemelerden yapılmış içi boş ürünler enjeksiyon şişirme veya ekstrüzyon şişirme makineleri ile üretilmektedir (Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2014, s. 1) Firmada plastik bidonların gövde kısımları ekstrüzyon şişirme teknolojisi kullanılarak bodinoz makinesinde üretilmektedir (Resim 1). Çalışmada ekstrüzyon şişirme teknolojisi aşamaları ile detaylı şekilde ele alınacaktır. İşletmede 80'lik ve 120'lik olmak üzere iki adet bodinoz makinesi bulunmaktadır. 80'lik bodinoz makinesi 50 gr'dan 150 gr'a kadar üretim yaparken; 120'lik bodinoz makinesi 200 gr'dan 400 gr'a kadar üretim yapmaktadır. Plastiğin şişirilmesinde kullanılan bodinoz makinesinin iç aksamı plastik poşet, streç film üretiminde kullanılan bodinoz makinesi

ile birebir aynı olup, makineler çalışma prensipleri yönünden birbirlerinden ayrılmaktadır. Plastik şişirmede kullanılan bodinoz makinesinin kafa olarak tabir edilen kısmı aşağı yönlü iken plastik poşet, streç film üretiminde kullanılan makinenin kafa kısmı yukarı yönlüdür.

İşletmede üretimden önce bir dizi hazırlık aşaması bulunmaktadır. Mesai saati başlamadan yaklaşık iki saat önce bir görevli soğuk halde bulunan bodinoz makinelerini elektrik kumanda panellerinden kontrol ederek ısıtır. Bu işleme 'ateşleme' adı verilir. Makineler çeşitli bölgelerinde bulunan ısıtıcılar vasıtasıyla 160⁰ dereceye kadar ısıtılarak üretime hazır hale getirilir. Malzemenin erime kıvamı ve akış hızı makinenin ısı ayarları ile sağlanır. Bu ayarlar bir çalışan tarafından manuel olarak yapılmaktadır. Makinelerin ısıtılmasının ardından kafa olarak tabir edilen her kalıba uygun büyüklükte olan biri iç bükey diğeri dış bükey iki yarım küre şeklindeki iç içe geçmiş, bir kişinin yerden rahatlıkla kaldıramayacağı demir kütleler makineye takılarak ayrıca manuel olarak ısıtılır. Kafa, kalıpla birlikte sökülüp takıldığı için rezistans bağlanması mümkün değildir. Bu sebeple her seferinde pürmüz ile manuel olarak ısıtılır. Makinenin sıcaklığı ile kafanın sıcaklığı birbirine yakın olmalıdır. Aksi durumda kafadan akan malzemenin et kalınlığında hatalar, büzülme, kalıplanmış parçada düzensiz şekil ve çarpıklıklar gibi olumsuz durumlar yaratabilir. Makineler ısı ve helezon ayarları yapıldıktan sonra çalıştırılır. Bu işleme 'şalter açılma' adı verilir. Şalter açılmasının ardından granül halindeki polietilen (PE) hammadde konik tekneye eklenir. Plastik gövdenin üretiminde yüksek yoğunluklu polietilen malzeme (YYPE) kullanılır. Bir işçi teknedeki hammaddeyi sürekli olarak kontrol eder. Belirli bir seviyenin altına geldiğinde hammadde ekleyerek buradaki sürekliliği sağlar. Konik tekneye eklenen granül halindeki polietilen malzeme ısıtıcılara bağlı helezon ile eriyerek kafa olarak tabir edilen makinenin baş kısmına doğru ilerler. Erimiş hammadde kafadan kalıba doğru akmaya başlar. Kafa aynı zamanda malzemenin et kalınlığının ayarlanmasında da görev alır. Malzemenin istenilen kalınlıkta ve homojen olarak akması kafanın etrafındaki civatalar aracılığı ile sağlanır. Buradaki ayarlamalar oldukça hassas olup ustalık gerektiren işlemlerdir. Ayarlamalar esnasında makine çalışmakta olup malzeme akmaya devam ettiği için bu işlem kısa sürede halledilmelidir. Aksi halde zaman, enerji ve malzeme zayıtı maliyeti arttıracaktır. Özetle makinenin ısıtılması, kafanın takılıp ısıtılması ve civata ayarlarının yapılmasıyla seri üretime başlanmış olur. Bir sonraki aşama hammaddenin kalıba akmasıdır. Makinenin kalıp bağlanan kısmına 'mengene' denir. Kalıp mengene üzerinden çalışır. Kalıp açık iken sıcak hammadde kafadan istenilen kalınlıkta kalıba doğru silindirik olarak akar. Akan malzeme kalıbın içinden geçerek boyunu bir miktar geçtikten sonra kalıp işçi tarafından manuel olarak kapatılır ve üst noktasından dönerci bıçağına benzeyen bir bıçakla süratle kesilerek mengene öne doğru çekilir. Aynı çabuklukla kalıbın üst birleşme kesitinin orta noktasındaki 3-5 mm çapındaki delikten 5-10 mm içeri girebilen hava hortumunun metal ucu ile dışarıya taşırılmadan hava basılır. Buradaki işlem oldukça hızlı yapılmalıdır. Aynı zamanda basınçlı hava kalıbın içerisine en uygun değerde aktarılmalıdır. Hava yetersiz olursa kalıp şekil almazken fazla olursa malzemede yer yer incelmeler ve yırtılmalar meydana

gelebilir. Her iki durumda zayıf ve maliyet artışı demektir. Ürün şekillendikten sonra kalıp açılarak el ile çıkarılır ve çapak temizleme işlemine gönderilir. Çapağı temizlene ilk ürün tartılarak ağırlık kontrolüne tabi tutulur. Belirlenen standart sağlandığında seri üretim devam eder. Ağırlık uygunluk kontrolü süreç içerisinde zaman zaman tekrarlanır.



Resim 1. ø80mm'lik Bodinoz Makinesi

2.1.1.3 Çapak Temizleme İşlemi

Kalıptan çıkarılan ürünün kenarlarında çapak denilen kısımlar vardır. Bunun sebebi kalıp kapandıktan sonra sıvı plastiğin kalıbın dışına bir miktar taşmasından kaynaklanmaktadır. Buradaki taşma plastiğin kalıba tam oturduğundan emin olmak için makinayı kontrol eden usta tarafından özellikle istenen bir durumdur. Bodinoz makinasından çıkan sıcak ve yumuşak durumdaki plastik fiçinin veya bidonun çevresindeki çapaklar bir işçi tarafından elle bıçakla baştan sona temizlenir. Bu işlemin seri şekilde yapılması gerekmektedir aksi halde tezgâhta yığılma olacağı gibi bekleyerek soğuyan yarı mamulün çapağını temizlemek de zorlaşır. Günlük ortalama 250-300 kg malzemenin işlendiği işletmede ortalama 150 kg çapak çıkmaktadır. Çapak miktarı işlenen malzemenin yarısı gibi oldukça yüksek bir orana sahiptir. Malzemenin ziyan olmaması için çapak temizleme işleminden sonra kalan parçalar kırma makinesine gönderilir. Kırma işlemiyle elde edilen granül tekrar üretime döndürülür. Üretime tekrar kazandırılan hammadde bir miktar kalite kaybına uğrar. Bunun sebebi malzemenin ısı işleme uğradıktan sonra renk ve şeffaflığında değişim meydana gelmesinden kaynaklanır. Bu değişim ürünün cazibesini azaltır.

2.1.1.4 Freze İle Ağız Boşluğunun Açılması

Firmada iki adet ağız açma ünitesi (freze) bulunmaktadır (Resim 2) . Bu makineler sürekli çalışır haldedir ve oldukça tehlikeli aletlerdir. Frezenin tepsi şeklindeki dairesel

testereleri her ürünün ağız çapına uygun çeşitli ebatlardadır. Testerenin dişleri tepsi gövdesine 90° dik olarak dışa dönüktür. Ağız boşluklarının açılma işlemi şu şekildedir: Testerenin merkezindeki 2-3 cm uzunluğundaki 3-5 mm kalınlığındaki mil, ürünün hava verilen tepe deliğine yerleştirilip ortalanır ve ağız boşluğunun açılması sağlanır.



Resim 2. Freze Makinesi

2.1.1.5 Enjeksiyon Makinesi İle Kapakların Üretimi

Kapaksız ürün henüz yarı mamul niteliğindedir. İşletmenin kapak ihtiyacı, hammadde ihtiyacı gibi asal ve sürekli. Kapakların hazır halde dışarıdan temin edilmesi hem yüksek maliyetli hem de teminindeki aksamalar nedeniyle ciddi problemlere sebep olabileceği için işletme kapakları kendi bünyesinde üretmektedir. İhtiyaç fazlası üretilen kapaklar da talep doğrultusunda satılmaktadır.

Kapaklar enjeksiyon makinesinde tam otomatik olarak üretilmektedir (Resim 3). Makine çalıştırılmadan önce malzemenin sıvılaştırma kıvamı, akış hızı, basınç ayarı, kalıbın doldurulma süresi ve bekleme süresi gibi bütün ayarlar otomatik olarak girilir. Makine tam otomatik olduğu için açma kapama ve kontroller dışında çalışması esnasında işçi veya usta gerektirmez. Teknesinde hammadde olduğu sürece üretime böylece devam eder.

Hammadde olarak alçak yoğunluklu polietilen malzeme (AYPE) kullanılmaktadır. Enjeksiyon makinesinin çalışma prensibi: Konik teknede bulunan hammadde sıvılaşarak makine içindeki haznede toplanır. Haznenin ucunda 4 mm çapında çıkış ucu bulunmaktadır. Bu uca 'meme' adı verilir. Üretime başlandığında hammaddenin bulunduğu hazne ile kalıp yatay düzlemde arada hiçbir boşluk kalmayacak şekilde kafa kafaya birleşir. Memeden önceden ayarlanmış basınçla püskürtülen malzeme kalıbın içini tamamen doldurduktan sonra püskürtme durdurularak kalıp ve hammaddenin püskürtüldüğü hazne birbirinden ayrılır. Ardından kalıp açılır ve ürün aşağıya düşer. Kalıp tekrar kapandığında bu işlem devam ederek kapaklar seri şekilde üretilir. Kalıptan çıkan malzeme doğrudan kullanıma hazır haldedir.



Resim 3. 200 gr'lık Enjeksiyon Makinesi

2.1.1.6 Plastik Kırma Makinesi İle Atık Malzemenin Yeniden Üretime Katılması

Bu kısımda atık malzemelerin tekrar üretime katılması sağlanır. Atık malzeme çapak temizleme işleminden gelebileceği gibi hatalı üretimden de gelebilir. Üretimde günlük ortalama 8-10 adet hatalı ürün çıkmaktadır (Resim 4). Bu hata genellikle bodinoz makinesine kalıbın et kalınlığı ayarlarken veya şişirme işlemi sırasında yaşanmaktadır. Bu ayarlamalar manuel olarak yapıldığı için hata oranı oldukça yüksektir.



Resim 4. 60 gr'lık Plastik Kırma Makinesi

2.2 Mevcut Üretim Modelinin Avantajları ve Dezavantajları

2.2.1 Mevcut Üretim Modelinin Avantajları

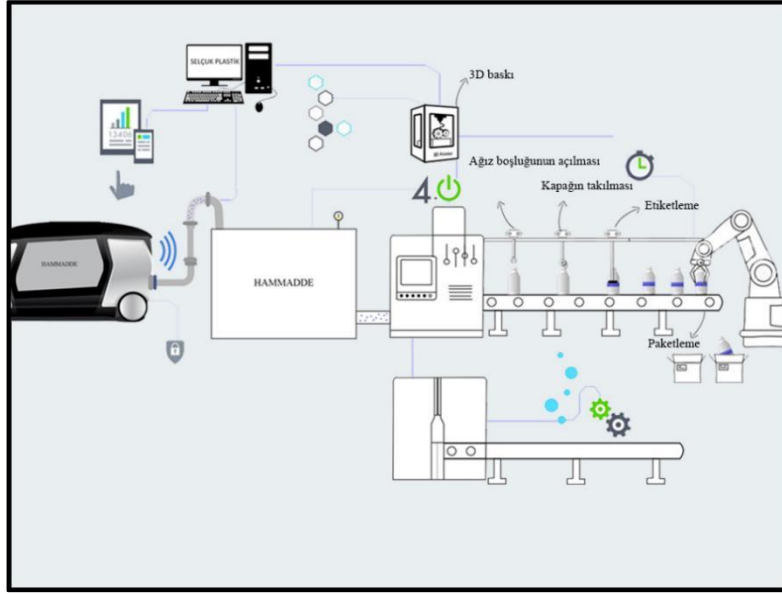
1. İşletme mikro ölçekli bir işletmedir. Üretim teknolojisi daha çok emek yoğun olduğu için düşük sermaye ile kurulabilmekte ve işleyebilmektedir.
2. İşletme düşük istihdam ile çalışabilmektedir. Makineler tam kapasite ile aralıksız çalışmadığı ve ihtiyaca göre tek tek çalıştırıldığı için üretim 1 usta, 1 usta yardımcısı, 1 ortacı olmak üzere toplamda 3 kişi ile yapılabilmektedir.
3. Talepten meydana gelen değişikliklere esneklikleri vardır.

2.2.2 Mevcut Üretim Modelinin Dezavantajları

1. Hammadde 25 kg'lık torbalarla tekneye eklenirken bir kısmı yerlere dökülerek hammadde ziyan olmaktadır. Bu işlem işçilerde bel fitiği gibi çeşitli rahatsızlıklara neden olabilir bu sebeple iş güvenliği açısından da riskli bir işlemdir.
2. Bir işçi sürekli asıl işinin yanında hammadde takibi yapmak zorundadır.
3. Kalıp yarı otomatik bir sistemle açılıp kapanmaktadır. Sistemin kapanma hızı sabittir fakat sıkıştırma gücü manuel ayarlanır, açma/kapama butonuna basılarak işlem tamamlanır. Sıkıştırma gücü fazla olursa kalıp ezilir, az olursa sızıntı olur ürün bozulur. Bu işlem sırasında hatalı çıktı oranı oldukça yüksektir.
4. Kalıp kapatma, hava ile şişirme ve kalıptan çıkarma işlemleri yapılırken kafadan sıvılaşmış plastik madde gelmeye devam etmektedir. İşçi burada çok seri olmalıdır. Eğer kalıp geç kapatılırsa plastik madde aşağıda sündürme yapar ve ürünü bozar; erken kapatılırsa kalıpta eşit dağılım olmaz ve altı kapanmaz. Her iki durumda da ürün sakat tabir edilir iskartaya ayrılarak kırmaya gönderilir.
5. Firmada aynı işlemi yapan 2 adet makine vardır. Çünkü 80'lik makine sadece 50-150 gr'lık bidon üretebilmektedir. 120'lik makine 200-400 gr'lık bidon üretebilmektedir. Fakat personelin iki katına çıkması gerekeceği için iki makine aynı anda çalıştırılmamaktadır.
6. İnsan gücü ile işlem gerçekleştiğinden standart bir kalite yakalamak oldukça zordur.
7. Atık durumundaki hammaddenin ikinci defa üretime sokulması kalite kaybına sebebiyet vermektedir.

2.3 Kurgusal Endüstri 4.0 Örnek Fabrika Modeli

Çalışmanın bu kısmında önceki bölümde incelenen mikro ölçekli plastik bidon üretimi yapan işletmenin üretim modeli temelde nesnelerin interneti ve sensör teknolojilerini kullanarak makinaların birbirleri ile iletişim halinde olduğu, kendilerini ve üretim süreçlerini idame ettirdikleri kurgusal bir Endüstri 4.0 üretim-tedarik modeline uyarlanmıştır (Resim 5). Kurgusal üretim modelinde hammaddenin fabrikaya ulaşmasından ürünün tüketiciye ulaşmasına kadar geçen süreç tasarlanmıştır. Bir sonraki bölümde her iki üretim modelinin avantajları ve dezavantajları karşılaştırılarak dönüşümde karşılaşılabilecek muhtemel zorluklar tespit edilmiştir.



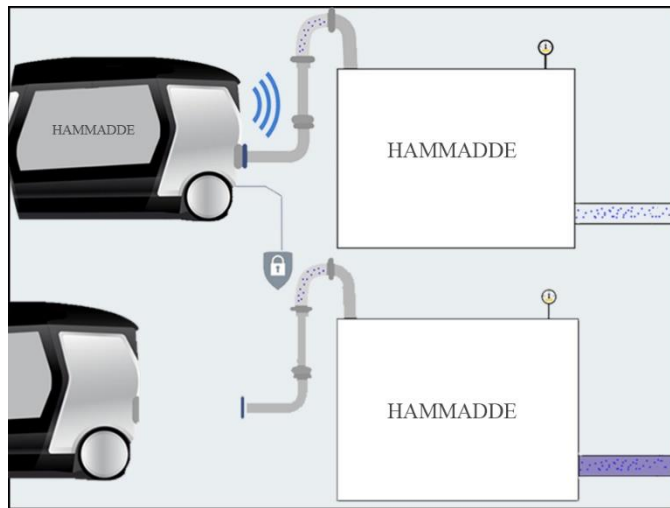
Resim 5. Kurgusal Endüstri 4.0 Fabrika Modeli

2.3.1 Hammaddenin Fabrikaya Ulaştırılmasında Nesnelerin İnterneti ve Otonom Araçların Rolü

Nesnelerin interneti (IOT) kablosuz teknolojiler, yarı iletken yongalara gömülü olan algılayıcılar, valf ve uygulayıcı gibi donanımlar, mikro elektromekanik sistemler ve internetin bağlanması ile ortaya çıkmıştır (Bulut ve Akçacı, 2017, s. 55). Nesnelerin interneti nesnelerin kendi içinde veya canlılarla aracısız olarak yerel bir ağa veya internete bağlı veri aktarımı yapabilmesini sağlayan teknolojik sistemdir (Bulut ve Akçacı, 2017, s. 55). Endüstri 4.0 üretim yönteminin avantajlarından birisi, hammaddenin tedarik sürecinde lojistik aksaklıklarının minimum olmasıdır. İnsan faktörü aradan kaldırılarak fabrika, hammadde ihtiyacı olduğunda nesnelerin interneti sistemini kullanarak siparişi tedarikçiye kendisi iletir. Üretim sürecinin aksamaması için fabrika tedarik süresini de hesaplayarak üretim devam ederken sipariş miktarını tedarikçiye elektronik ortamdan iletir. Aynı bilgi otonom araçlara da iletir. Araçlar fabrikanın iletmiş olduğu bilgiler doğrultusunda tedarikçiden ürünlerini temin ederek fabrikaya geri dönerler. Mamuller fabrikanın ilgili makinesine sensörler aracılığı ile yaklaşır ve insan gücü kullanılmaksızın mamul makineye aktarılır (Resim 6). Bu aşamada otonom aracın sadece makinenin ilgili bölgesinde aktarım yapmasını sağlamak için sanal güvenlik duvarları kullanılır. Otonom araçların lojistik sektöründe kullanılması yeni bir durum değildir. BMW Wackersdorf yerleşkesinde 2016 yılında fabrika içerisinde parçaların naklinde 10 adet akıllı otonom robot filosunun kullanıldığını açıklamıştır (SupplyChain 24/7, 2016). İsveç'te Ocak 2018 yılından itibaren kullanılmaya başlayan 2 adet otonom ulaşım aracı telekomünikasyon firması Ericsson tarafından geliştirilen bulut program aracılığı ile kontrol edilmektedir (Schafft, 2018). Koronavirüs döneminde ise Çinli startup firması UDI'n geliştirdiği 50 adet otonom minibüs karantina

bölgesindeki yerleşkelere gıda maddesi ulaştırmak için kullanılmıştır. Yapay zeka ile makine öğrenmesine sahip servis araçları kargo bölgesinde 1000 kg'a kadar kargo taşıyabilmektedir. Araçlar koronavirüs pandemisi sırasında 16 farklı bölgede karantina altında yaşayanlara taze gıda maddesi ulaştırmıştır (Guizzo, 2020). 2016 yılında yayınlanan Mckinsey raporunda 10 yıl içerisinde otonom araçların lojistik sektörünün %80'ine hâkim olacağı ifade edilmiştir. Bununla beraber DHL'nin otonom araçlar için hazırladığı 2014 raporuna göre trafik kazalarının %90'ı insan hatasından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple otonom araçların daha güvenli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Otonom araçlar verimli yakıt tüketimi ve düşük emisyon özelliklerinden dolayı çevreci araçlardır. İnsansız araçlar karbon ayak izini ve motor maliyetini %15 oranında azaltmaktadır. Bu bilgilere ek olarak tır sürücülerine getirilen zorunlu dinlenme süresinin otonom araçlar için gerekli olmaması 7/24 kesintisiz sevkiyat ile bölge başına maliyetin %40 düştüğü ifade edilmiştir (Küchelhaus, 2014).

Otonom araçların tedarik sürecinde de kullanılması ile sürdürülebilir ve kesintisiz bir süreç izlenmiş olur. Kurgusal üretim modelinde müşteriler siparişlerini akıllı telefonları aracılığı ile firmanın ilgili uygulaması üzerinden kolaylıkla verebilir. Sipariş verildikten sonra bilgisi fabrikaya anında ulaşır. Ürünler robot kollar aracılığı ile paketlenirken sonra alıcısına ulaşmak üzere otonom araçlara yüklenir. Fabrika siparişe en yakında bulunan otonom aracını sipariş verilen yere yönlendirerek insansız sipariş tedarik sürecini tamamlanmış olur. Otonom araçlarda alternatif yenilenebilir kaynak kullanılarak yakıt tasarrufu sağlayabilir. Örneğin, elektrikli araçların yakıt tüketimi kilometre başına 0.04 USD-0.06 USD aralığındayken aynı mesafede benzinli araçlarda yakıt tüketimi 0.18 USD-0.22USD aralığındadır (Türk Elektrikli Araç Sanayii, 2017). Dolayısı ile firma benzine kıyasla 4 kata kadar yakıt tasarrufu sağlamış olur.

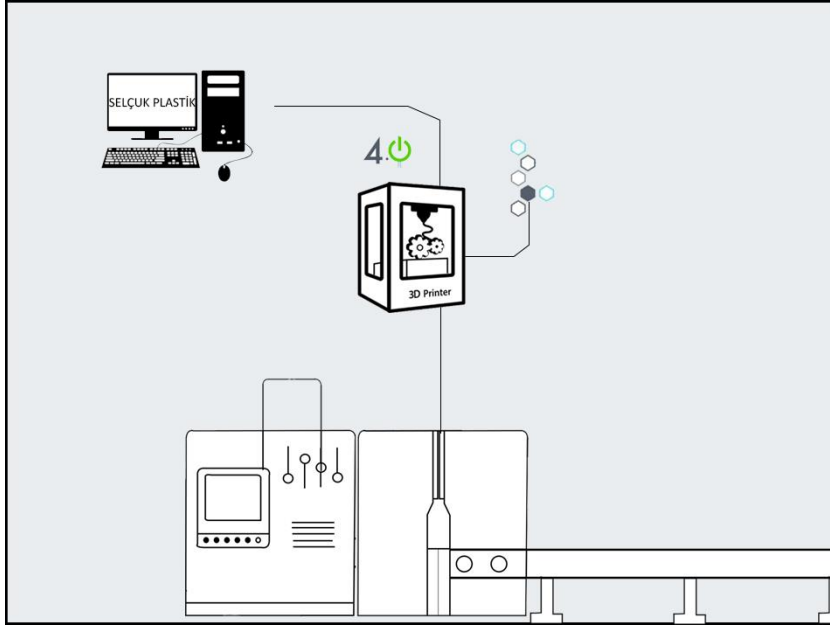


Resim 6. Endüstri 4.0 Fabrika İçi Hammadde Tedarik Kurgusu

2.3.2 Kalıpların Üretilmesinde 3 Boyutlu Yazıcıların Rolü

Kalıp maliyeti bir firmanın en çok bütçe ayırdığı alanlardan birisidir. Kalıpların ucuz ve kolay ulaşılır olmayışı tasarımların kısır bir döngüde kalmasına sebep olmaktadır. 3 boyutlu (3D) yazıcılar özellikle ürüne kolay ulaşılır olma açısından döküm ile üretime alternatif oluşturmaktadır. 3D baskı, bilgisayar destekli tasarım programları (CAD) aracılığı ile tasarlanan modellerin 3 boyutlu yazıcıya iletilmesiyle başlar. Ürün, yazıcının x ve y eksenine ek olarak z eksenini de kullanmasıyla malzemenin üst üste eklemesiyle elde edilir. 3 boyutlu yazıcıların üretim yöntemleri üretimde kullanılacak malzemenin başlangıçtaki durumuna göre sıvı esaslı, katı esaslı ve toz esaslı olmak üzere üçe ayrılabilir. Her bir gurup kendi içerisinde farklı üretim teknikleri içerir. 3D yazıcılarda metallerin en çok kullanıldığı yöntemler Elektro Işın Ergitme (EBM) ve Doğrudan Metal Lazer Sinterleme (DMLS) yöntemleridir (Yılmaz ve Arar ve Koç, 2016, s. 38). EBM teknolojisi, metal tozlarını güçlü bir elektron ışını ile eriterek ürünün katman katman inşa edildiği süreçtir. Bu yöntem ile metal ve seramik malzemelerden elde edilen ürünler cerrahi ve tıpta, havacılık, otomotiv, kimya tesisi, enerji üretimi, spor ve diğer büyük endüstrilerde kullanılmaktadır (Çelik ve diğerleri, 2013, s. 64). DMLS yöntemi ise toz halindeki metal malzemenin katman katman işlenmesiyle oluşur. Sinterlenen ürünün soğumaya bırakılmasıyla işlem tamamlanır (Johnes, 2019). 3 boyutlu yazıcılar denildiğinde akla ilk olarak prototip üretmek için kullanılması gelse de günümüzde birçok üretici üretim hattının çeşitli kısımlarında 3 boyutlu yazıcıları kullanmaktadır. 2019 yılında Almanya'nın Münich şehrinde otomotiv endüstrisini desteklemek için BMW önderliğinde IDAM (Industrialization and Digitization of Additive Manufacturing for Automotive Series Processes) projesi geliştirilmiştir. Projenin üç boyutlu yazıcılar ile Alman otomotiv sektörü için yılda 50.000 adet seri üretim metal parça ile 10.000 yedek parça üretmesi beklenmektedir. Sağlık sektörü üç boyutlu yazıcı teknolojisine erkenden adapte olmuştur. 100.000'den fazla titanyum kalça protezi üretilmiştir. Daha hafif ve rahat kullanıma sahip olması için spor ekipmanlarının üretilmesinde de 3 boyutlu yazıcılar sıklıkla kullanılmaktadır. Berlin merkezli Deutsche Bahn isimli demiryolu firması 30 farklı amaç için 10.000 parçayı 3 boyutlu yazıcılardan ürettirmiştir (Naramore, 2019). Basit plastik parçaların üretilmesiyle başlayan süreç metalden basılmış tampon kutuları ve tekerlek takımı kapaklarını içeren parçalarla devam etmiştir. 3D yazıcılar aynı zamanda eski trenler için yedek parça üretimi devam etmeyen parçaları üreterek trenlerin kullanıma devam etmelerini sağlamıştır (Naramore, 2019). Günümüzde her ne kadar seri üretimde 3 boyutlu yazıcıların kullanımı artmış olsa da özellikle metal veya titanyum gibi materyallerden büyük parçaların üretilmesi oldukça pahalıdır (Yılmaz, Arar ve Koç, 2016, s. 38). Bununla beraber 2018 Küresel Gelişmeler Raporunun içinde yer alan MIT (Massachusetts Institute of Technology) Teknoloji Gözden Geçirme Raporuna göre plastik haricinde bir materyalle baskının pahalı ve yavaş bir süreç olmasının gelişen teknolojilerin etkisi ile ucuzlayıp kolaylaşacağı ifade edilmiştir. Son teknolojinin karmaşık ve büyük metal nesnelere üretmeyi mümkün kıldığı için imalat sektörüne dönüşebileceği ifade edilmiştir (Rotham, 2017). 3 boyutlu yazıcıların kalıp üretiminde

kullanılması yakın gelecekte maliyetlerin düşmesi söz konusu olursa döküm gibi yöntemlere alternatif oluşturması açısından dikkate değerdir.



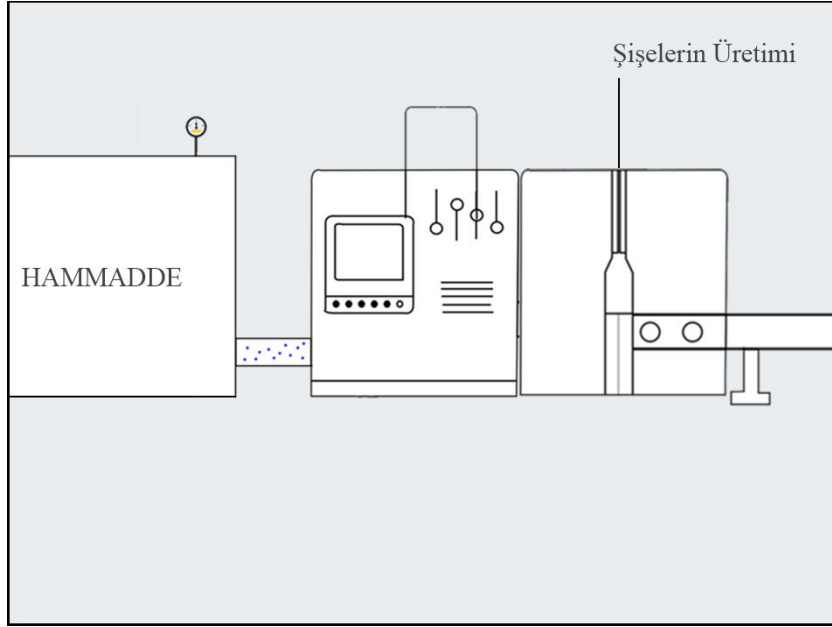
Resim 7. Endüstri 4.0 3 Boyutlu Yazıcılarla Kalıp Üretim Kurgusu

2.3.3 Üretimde Dijitalleşme ve Otonom Makinaların Rolü

Endüstri 4.0 ile üretim, makinaların dijitalleşmesiyle insan gücüne, hatta kontrolüne dahi ihtiyaç duymaksızın otonom şekilde çalışan akıllı fabrikalarda gerçekleşmektedir. Endüstri 4.0'ın temelini oluşturan dijitalleşmenin KOBİ'lerde uygulanması için çeşitli destek paketleri oluşturulmuştur. Örneğin 2018 Küresel Gelişmeler Raporuna göre otonom teknolojinin desteklenmesi için KOSGEB 'İmalat Sanayi Sektöründe Dijitalleşme' başlıklı proje çağrısı ile üç ayrı başlıkta toplamda 450 milyon TL olmak üzere proje başına 1 milyon TL'ye kadar destek verileceğinin planlandığı açıklanmıştır (Türkiye Bilişim Derneği, 2018). Aynı raporun 2019 verilerinde ise 2019-2023 yıllarını kapsayan KOBİ'lere yönelik stratejik planında KOBİ'lerin teknoloji seviyesini ve ihracat kapasitesini arttırmaya yönelik olan teknolojik ürün yatırımlarına öncelik verileceği, teknoloji tabanlı girişimciler ile KOBİ'lerin ARGE ve yenilik kapasitelerini güçlendirmeye yönelik projeleri öncelikli olarak destekleneceği, KOBİ'lerin katma değerli ve ileri teknoloji alanlar başta olmak üzere bölgesel, sektörel, ölçeksel, işletmeye özgü destek modelleri ile desteklenmeleri, dijitalleşmeleri ve finansman kaynaklarına düşük maliyetlerle ulaşmalarının sağlanacağı hedefler arasında yer almaktadır (Türkiye Bilişim Derneği, 2019).

Üretimin dijitalleşmesinin en önemli avantajlarından biri daha uzun çalışma saatine karşın daha az kusurlu parça üretimidir (Akben ve Avşar, 2018, s. 32). İleri imalat teknolojileri ile kaliteli ve yüksek miktarda standart ürünlerin üretimi mümkün olmaktadır (Ömürbek ve Yılmaz, 2009, s. 378; Moriones ve Cerio, 2004, s. 118).

Örneğin, Endüstri 4.0'a uyumlu makine ihtiyaç duyduğu hammadde miktarını kendisi hesaplayarak bitişinde bulunan depodan çekebilir. Böylelikle bir işçinin sürekli hammadde takibi yapmasına gerek kalmaz. Enjeksiyon şişirme teknolojisi ile plastik bidonun gövdesi çapak temizleme işlemine gerek duyulmadan üretilebilir. Bu üretim şekli üç aşamadan oluşmaktadır: Hammadde enjeksiyonu, şişirme işlemi ve ürünün dışarıya alınmasıdır. Enjeksiyon kalıplamada sıcak hammadde kalıbın içerisine aktarılırken aynı anda basınçla şişirilir ve kalıplanmış ürünler iticiler ile dışarıya atılır. Şişe ağırlığında duvar kalınlığında ve hacminde maksimum benzerlik enjeksiyon şişirme makinesinde elde edilebilmektedir. Bilgisayar ile çok kademeli enjeksiyon basıncı ve hızı tam olarak kontrol edilebilmekte, üretim basamakları ve hatalar takip edilebilmektedir (MEB, 2014, s. 7). Böylelikle yüksek kalitede düşük fireli standart üretim ile verimlilik artar.



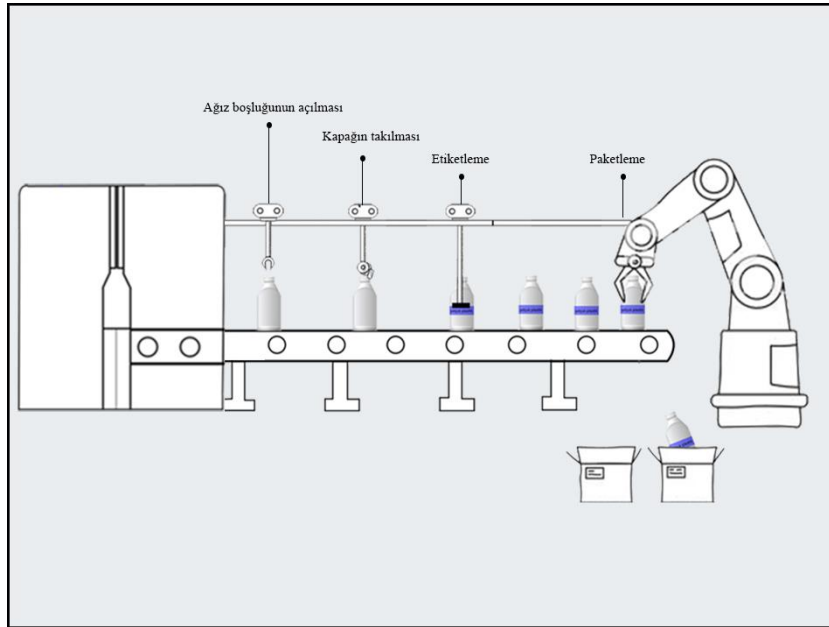
Resim 8. Endüstri 4.0 Üretim Kurgusu

Plastik kapakların üretiminde 3 boyutlu (3D) yazıcı teknolojisi önerilmektedir. Ergiyik Biriktirme Modelleme tekniği ile (FDM, Fused Deposition Modeling) ABS, poliamid, polikarbonat, polietilen, polipropilen gibi plastik malzemeler rahatlıkla kullanılabilir. Üretilen parçaların esnemeye, bükülmeye, kırılmaya ve uzamaya karşı yüksek dayanımı, suya ve neme karşı yüksek dirençleri, uygun maliyeti en belirgin özellikleridir (Çelik ve diğerleri, s. 60). FDM sisteminin çalışma prensibi plastik telin (filament) veya filament yerine haznedan beslenen plastik granürün ergime noktasının üzerinde bir sıcaklıkta eritilerek malzemenin üst üste eklenmesine dayanmaktadır. Bir diğer yöntem olan Seçici Lazer Sinterleme (SLS, Selective Laser Sintering) tekniğinde ise poliamid (nylon), polistren, polietilen, karbon fiber ve alüminyum katkılı poliamid gibi plastik malzemeler kullanılabilir. SLS tekniğinde ilk olarak toz halinde bulunan plastik malzeme ısıtılarak malzemenin birleşmesi sağlanır. Ardından yazıcıda bulunan lazer, tarayıcı sistem aracılığı ile tabaka şeklindeki tozlar üzerinde seçilen bölgeleri tarar

ve ilk katmanın inşası biter. SLS sistemi, sinterleme istasyonunun dışında, kullanılmış tozun belirli oranda yeniden kullanılmasını sağlayan geri dönüşüm sistemini içerir. Üretilen modellerin çarpılmaması için soğumaya bırakılması sistemin bir dezavantajdır (Çelik ve diğerleri, 2013, s. 63). Polyjet teknolojisi, Çok Jetli Modelleme (MJM, Multi-Jet Modelling), Şekil Biriktirme İmalatı (SDM, Shape Deposition Manufacturing) plastik malzemelerin kullanılabilirdiği diğer 3D yazıcı teknikleridir.

2.3.4 Üretimde Robot Kolların ve Üretim Bandının Rolü

Üretim bandı teknolojisi Endüstri 2.0 döneminde ilk kez Ford tarafından kullanarak üretimde verimlilik sağlamıştır (Bulut ve Akçacı, 2017, s. 52). Endüstri 4.0 döneminde üretim bandı teknolojisi robot kollarla desteklenerek her bir işlem için ayrı ayrı makine, çalışan ve emek isteyen işlemler tek hat üzerinde halledilebilir duruma gelmiştir. Selçuk Plastik'te ürünün plastik gövdesi kalıptan çıktıktan ve çapakları temizlendikten sonra pek çok işlemden geçmektedir. Bunlar sırayla ağız boşluğunun açılması, kapağın takılması, etiketleme ve paketleme işlemleridir. İşletmede ağız boşluğu açmak için Freze kullanılırken diğer işlemler işletmenin çeşitli yerlerinde çalışanlar tarafından insan gücü ile gerçekleştirilmektedir. Kurgusal modelde ürünün ağız boşluğunun açılmasından paketlemeye kadarki sürecin tamamının üretim bandı üzerinde işlem sırasına göre konumlandırılmış robot kollar ile gerçekleştirilmesi önerilmiştir. Tek hat üzerinde derli toplu üretim ile tüm bu işlemler için ihtiyaç duyulan alan minimuma indirilmiştir.



Resim 9. Endüstri 4.0 Üretim Bandı Kurgusu

3. Sonuç ve Değerlendirme

KOBİ'ler imalat sanayisinin %99'unu oluştururken KOBİ'lerin %99,4'ü mikro ölçekli işletmelerden oluşmaktadır. KOBİ'ler istihdamın %61,5'ini oluşturarak Türkiye ekonomisi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Çalışma içerisinde seçilen mikro ölçekli işletmenin mevcut üretim yöntemlerinin avantajları şöyle sıralanabilir:

1. Üretimin emek yoğun olması sebebi ile düşük sermaye ile kurulabilmektedir.
2. Düşük istihdam ile çalışabilmektedir.
3. Talepten gelen değişikliklere esnekler.
4. Kuruluş yeri seçiminin daha basittir.

KOBİ'lerin yüksek istihdam oranına rağmen imalat sanayii içindeki katma değer payı düşüktür. Bu oran %27,6'dır.

Çalışma içerisinde seçilen mikro ölçekli işletmenin mevcut üretim yöntemlerinin dezavantajları şöyle kategorize edilerek sıralanabilir:

1. Prodüktivite ve rantabilite açısından:

- Üretim düşük teknolojiye sahip yarı otomatik makinelerle yapıldığı için iş gücüne muhtaç ve bağımlıdır.
- Tam kapasiteye ulaşmak için personeli gece çalıştırmak yüksek maliyetlidir. Çalışanların gece denetlenmesi olasılığı da yoktur. Bu durum verimliliği düşürür, ayrıca maliyet artışı ve buna bağlı olarak rantabilitenin düşmesi demektir. Bu nedenle işletme sadece gündüz 8 saat mesai yapabilmektedir. Dolayısı ile ön hazırlık süresi gerekmekte, iş gücü ve üretim kaybı söz konusu olmaktadır.
- Makineler tam kapasite ile çalışmamakta, kesintisiz üretim söz konusu olamamaktadır. İşletme rasyonel olmayan makine yerleşim planı alan kaybına yol açtığı gibi iş gücü kaybına da neden olmaktadır.

2. İş Güvenliği ve iş gücü verimliliği açısından:

- Üretimin birçok aşamasında iş güvenliği riski yüksektir.
- Emek yoğun teknolojiye dayalı olduğu için personeli daima tam denetim altında bulundurma olanağı yoktur. Bu nedenle standart kaliteye ulaşip onu sürdürebilme oranı düşük, hatalı çıktı oranı yüksektir.

3. Rekabet gücü ve büyüme imkânları açısından:

- Karlılık oranı düşük olduğu için büyüme ve gelişme imkânları sınırlı olup, büyük işletmelerle rekabet gücü yoktur.
- Endüstri kolunun teknolojik değişim hızı yüksek olmasına karşın işletme teknoloji değişim hızına ayak uyduramamaktadır. Yaklaşık 45 senedir faaliyette bulunan işletme hemen hemen kurulduğu günkü büyüklükte ve aynı teknolojik imkânlarla sahip olup mevcut durumunu koruma ve sürdürme çabası gütmektedir.

Çalışma içerisinde önerilen kurgusal Endüstri 4.0 üretim modelinin avantajları şöyle kategorize edilmiştir:

1. Rantabilite ve prodüktivite açısından:

- Lojistikte daha güvenli, kesintisiz sevkiyat ile verimlilik artacaktır.
- Lojistikte otonom araçların verimli yakıt tüketimi, düşük emisyon ile çevreye zarar düşürülecektir.
- Tam kapasiteye ulaşmak ve sürdürmek dolayısıyla kesintisiz üretim mümkün olabilecek, böylece birim ürün maliyeti düşerek verimlilik artacaktır.
- Üretimde düşük fire ve standart kaliteye ulaşmak kolaylaşacak, verimlilik ve karlılık oranları büyüyebilecektir.
- Personel ihtiyacı olmayacağı için üretim maliyeti içerisinde önemli paya sahip olan personel giderleri sıfırlanmış olacak, böylece karlılık oranı yükselmiş olacaktır.
- 3D yazıcı teknolojisi ile ürün yelpazesine yeni ürünler ekleyebilmenin kolaylaşması ile ürün çeşitliliği daha kolay artırılabilir.

2. İş Güvenliği ve iş gücü verimliliği açısından:

- Niteliksiz iş gücü ihtiyacı, buna bağlı olarak iş güvenliği riski yok denecek seviyeye indirgenmiş olacak; böylece personelin eğitimi ve denetimi sorunları bir türlü çözülemeyen ücret problemleri gibi yükler sonlanacak, en önemlisi personele bağımlılık ortadan kalkmış olacaktır.

3. Rekabet gücü ve büyüme imkânları açısından:

- Büyük işletmelerle rekabet edebilir konuma gelinecek, küresel rekabete hazır ve açık bulunmuş olacaktır.
- Makinelerin dijitalleşmesi ile fabrika içi verilere anında ulaşılabilir, bu bilgilerin bulut sistemlerde depolanması, analiz edilmesi mümkün olunabilecek, böylece sektördeki gelişmelere daha kolay ve çabuk ayak uydurulabilecek, sektörün gerisine düşmemek, teknolojileri takip edip uyarlamak mümkün olabilecektir.
- 3D yazıcısının getirdiği kolaylıkla yeni ürünlerle Pazar payını geliştirmek ve büyümek mümkün olabilecektir.

Çalışma içerisinde önerilen kurgusal Endüstri 4.0 üretim modelinin dezavantajları aşağıda sıralanmıştır:

1. Yüksek teknolojik sistemin kurulması için gereken sermaye ihtiyacının yüksek olması gerekmektedir.
2. İnternet, elektrik, su, iletişim vb. iç sistemlerin en baştan kurulması zorunludur.
3. Üretim planlamasının ve kurgusunun oluşturulması, uygulanması, teknik bilgi gerektirmektedir.

Sonuç olarak Endüstri 4.0 ile üretim, günümüzde gerçekleşen bir dizi teknoloji tabanlı gelişmenin bir sonucu niteliğindedir. Bu teknolojik gelişmeler ülkelerin küresel rekabet gücü için Endüstri 4.0'ı adeta dayatmaktadır. Türkiye'nin Endüstri 4.0'a geçişi düşünüldüğünde ise imalat sanayisinde dev bir ekonomiyi şekillendiren KOBİ'lerin varlığını göz ardı etmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Çalışmada Türkiye'nin Endüstri 4.0'a dönüşüm sürecinde kilit role sahip KOBİ'lerin önemi vurgulanarak işletmenin dönüşüm süreci tasarlanmıştır. Çalışma içerisinde kurgusal olarak işlenen üretim modelinin KOBİ'ler için örnek teşkil etmesi amaçlanmıştır. Kurgusal modelde makinelerin kontrolünde kesintisiz üretimin sağlanması ile üretimde verimliliğin artacağı öngörülmüştür. İnsandan kaynaklanan hatalar ortadan kaldırılarak kalitenin arttığı standart bir üretimin yakalanabileceği öngörülmüştür. Dijitalleşme ile fabrika içi tüm verilerin tek bir yerden kontrol edilebileceği, depolanabileceği fabrika modelinde işletmenin yönetimi de kolaylaşmakta, riskler daha öngörülebilir ve kontrol edilebilir olacaktır. Büyüme ve gelişmenin artacağı, tüm bu gelişmelerin sonucunda da KOBİ'lerin katma değerdeki payının artacağı öngörülmektedir. Endüstri 4.0'a uyumlu üretim modeli her ne kadar başta üretimde verimlilik olmak üzere birçok konuda büyük bir dönüşüm gerçekleştirirse de KOBİ'lerin teknoloji altyapılarının çok düşük olması ve düşük sermayeye sahip olmaları dönüşüm sürecinin önündeki en büyük engel olarak gözükmektedir. KOBİ'lerin düşük teknolojik altyapısının iyileştirilmesinde topyekûn bir dönüşüm yerine kademeli olarak işletmenin optimizasyonu önerilmektedir. Diğer bir engel olarak görülen sermaye için ise KOSGEB gibi kurumların özellikle KOBİ'lerin Endüstri 4.0'a uyumlu hale getirilmesi için planladıkları destek fonlarının katkısının yüksek olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akben, İ. ve Avşar, İ. İ. (2018). Endüstri 4.0 ve Karanlık Üretim: Genel Bir Bakış. *Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi /Journal of Turkish Social Sciences Research* 3(1), 27-37.
- Alizon, F., Shooter, S. B. ve Simpson, T. W. (2009). Henry Ford and the Model T: Lessons for Product Platforming and Mass Customization. *Design Studies*, 30(5), 588-605.
- Alkan, M. A. (tarihsiz). *Karanlık Fabrikalar ile İnsansız Üretim*. Türkiye'nin Endüstri 4.0 Platformu. <https://www.endustri40.com/karanlik-fabrikalar-ile-insansiz-uretim/Alkan>
- Bayülken, Y. ve Kütükoğlu, C. (2012). *Küçük ve Orta Ölçekli Sanayi İşletmeleri Oda Raporu*. Yayın No: MMO/583.
- Bayülken, Y. (2017). *Küçük ve Orta Ölçekli Sanayi İşletmeleri Oda Raporu*. Yayın No : MMO/677.

- Bulut, E. ve Akçacı, T. (2017). Endüstri 4.0 ve İnavosyon Göstergeleri Kapsamında Türkiye Analizi. *ASSAM Uluslararası Hakemli Dergi*, 7, 50-72.
- Coleman, D. C. (1956). Industrial Growth and Industrial Revolutions. *Economica*, 23(89), 1-22.
- Çelik, İ., Karakoç, F., Çakır, M. ve Duysak, A. (2013). Hızlı Prototipleme Teknolojileri ve Uygulama Alanlar. *Dumlupınar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 31, 53-70.
- Drath, R. ve Horch, A. (2014). Industrie 4.0: Hit or Hype, *IEEE Industrial Electronics Magazine*, 8(2), 56-58.
- Guizzo, E. (2020, Mart 2). *Robot Vehicles Make Contactless Deliveries Amid Coronavirus Quarantine*. IEE Spectrum. <https://spectrum.ieee.org/automaton/transportation/self-driving/robot-vehicles-make-contactless-deliveries-amid-coronavirus-quarantine>
- Günay, D. (2002). Sanayi ve Sanayi Tarihi. *Mimar ve Mühendislik Dergisi*, 31, 8-14.
- Jänicke, M. ve Jacob, K. (2009). *A Third Industrial Revolution Solutions to the Crisis of Resource-Intensive Growth*. Freie Universität Berlin, Environmental Policy Research Center.
- Johns, G. (2019, Nisan 13). *Direct Metal Laser Sintering (DMLS) - Simply Explained*. All3DP. <https://all3dp.com/2/direct-metal-laser-sintering-dmls-simply-explained/>
- Kückelhaus, M. (2014). *Self-Driving Vehicles in Logistics*. DHL Customer Solutions&Innovation. https://www.dhl.com/content/dam/downloads/g0/about_us/logistics_insights/dhl_self_driving_vehicles.pdf
- Küçük ve Orta Büyüklükteki İşletmelerin Tanımı, Nitelikleri ve Sınıflandırılması Hakkında Yönetmelikte Değişiklik Yapılmasına Dair Yönetmelik (2018, 30 Nisan). *Resmi Gazete* (Karar Sayısı: 2018/11828). <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/06/20180624-7.pdf>
- Macdougall, W. (2014). *Industrie 4.0: Smart Manufacturing for the Future*. Technical Report of Germany Trade and Invest. https://www.gtai.de/GTAI/Content/EN/Invest/_SharedDocs/Downloads/GTAI/Brochures/Industries/industrie4.0-smart-manufacturing-for-the-future-en.pdf
- Matthews, K. (tarihsiz). *Five smart factories – and what you can learn from them*. Internet of Business. <https://internetofbusiness.com/success-stories-five-companies-smart-factories-can-learn/>
- Milli Eğitim Bakanlığı. (2014). *Plastik Teknolojisi Şişirme Makinesi Ayarları*.
- Moriones, A. B. ve Cerio, J. M. D. (2004). Employee Involvement: Its Interaction With Advanced Manufacturing Technologies, Quality Management, and Inter-Firm

- Collaboration. *Human Factors and Ergonomics in Manufacturing*, 14(2), 117-134.
- Naramore, C. (2019, Aralık 13). *3D Printing as a Production Technology*. 3D Printing.Com. <https://3dprinting.com/3d-printing-use-cases/3d-printing-as-a-production-technology/>
- Ömürbek, N. ve Yılmaz, H. (2009). İleri İmalat Teknolojileri Kullanımı Üzerine Bir Araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21, 376-389.
- Pamuk, N. ve Sosyal, M. (2018). Yeni Sanayi Devrimi Endüstri 4.0 Üzerine Bir İnceleme. *Verimlilik Dergisi*, 1, 41-66.
- Redclift, M. (2005). Sustainable Development (1987–2005): An Oxymoron Comes of Age. *Sustainable Development*, 13(4), 212-227.
- Roblek, V., Mesko, M. ve Krapez, A. (2016). A Complex View of Industry 4.0. *SAGE Open*, 6(2), 1-11.
- Rotham, D. (2017). *The 3-D Printer That Could Finally Change Manufacturing*. MIT Technology Review. <https://www.technologyreview.com/2017/04/25/4855/the-3-d-printer-that-could-finally-change-manufacturing/>
- Schaft, P. (2018). *Moving the Masses: Autonomous Vehicles in Public Transport*. Robotics Business Review. <https://www.roboticsbusinessreview.com/unmanned/moving-masses-autonomous-vehicles-public-transport/>
- Shrouf, F., Ordieres, J. ve Miragliotta, G. (2014). Smart Factories in Industry 4.0: A Review of the Concept and of Energy Management Approached in Production Based on the Internet of Things Paradigm. *IEEE International Conference on Industrial Engineering and Engineering Management*, 697-701.
- SupplyChain 24/7. (2016, Kasım 18). *BMW Logistics Using Autonomous Transport Robots*. SupplyChain 24/7. https://www.supplychain247.com/article/bmw_logistics_using_autonomous_transport_robots
- Tuominen, V. (2016). The Measurement-Aided Welding Cell-Giving Sight to the Blind. *International Journal of Advanced Manufacturing Technology*, 86(1-4), 371-386.
- Türk Elektrikli Araç Sanayii. (2017). *Benzinli ve Elektrikli Araç Yakıt Tüketimi Karşılaştırması*. Tevi. <https://www.tevi.com.tr/medya/blog/benzinli-ve-elektrikli-arac-yakit-tuketimi-karsilastirmasi>
- Türkiye Bilişim Derneği. (2018). *Küresel Gelişmeler Raporu*. <https://www.tbd.org.tr/wp-content/uploads/2019/02/2018-kuresel-gelistmeler-raporu.pdf>

- Türkiye Bilişim Derneği. (2019). *Küresel Gelişmeler Raporu*.
<https://www.tbd.org.tr/pdf/2019-kuresel-gelismeler-raporu.pdf>
- Türkiye İstatistik Kurumu, (2016). *Küçük ve Orta Büyüklükteki Girişim İstatistikleri, 2016*. <http://dipmo.net/wp-content/uploads/K%C3%BC%C3%A7%C3%BCk-ve-Orta-B%C3%BCy%C3%BCkl%C3%BCkteki-Giri%C5%9Fim-%C4%B0statistikleri.pdf>
- Yılmaz, F., Arar, M. ve Koç, E. (2013, Ekim 26). 3D Baskı İle Hızlı Prototip ve Son Ürün Üretimi. *Dünya Gazetesi*.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

KAFA KARIŞIKLIĞIMIZIN RESMİ: ÇAĞDAŞ SANAT

Ferhat ÖZGÜR¹

ÖZ

Sanatta en muammalı ve kafa karıştırıcı terimlerden biri olan “çağdaş”lık üzerine özellikle son on yılda Türkiye ve yurt dışında yayınlanan teorik çalışmalar büyük bir artış gösterdi. Bununla birlikte terimin neye karşılık geldiğine yönelik net bir sonuca hala ulaşılmış değil. Öte yandan, söz konusu tartışmaların birleştiği ortak noktalar yine de var. Tartışmalar sanatın, sanatçının ancak çağdaş olabildiğinde kendi ülküsünü yerine getirdiği noktasında birleşiyor gibi görünseler de çağdaşlık için sanatın anlamsal ve biçimsel özelliklerinden çok şey yitirdiğini dile getirenler de azımsanmayacak derecede. Bir başka deyişle çağdaşlık meselesi artık şüphe götürür bir hale geldi ve sanat yapının sanatsal kaliteden ziyade sanatın teşhire çıktığı ortamların sosyo politik, ekonomik ve kültürel özellikleri çerçevesinde değerlendirilmesi kaçınılmaz oldu.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Vurucu İş, Spekülasyon, Modern, Post-Fordist

¹ Prof. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Orcid No: 0000-0003-4427-6132, ferhatozgur@duzce.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 1 Nisan 2020 **Kabul Tarihi:** 29 Mayıs 2020

THE PICTURE OF OUR CONFUSION: CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

The theoretical studies both in Turkey and abroad especially over the last decade on the concept of “contemporaneity”, which is one of the most confusing description in art, has increased so much that there is no exact compromise on what the term literally refers to. Yet there are still common points between those opposite opinions. Although the debates seem to merge at the point where the artist can fulfill his/her own ideal only when he/she can be contemporary, there are considerable numbers of those who claim that art has lost much of its contextual and formal features on behalf of contemporaneity. In other words, the problem of contemporaneity has already become a suspicious issue and it has become inevitable to assess the work of art within the scope of socio-political, economical and cultural aspects of the environments in which it is exposed rather than with its artistic qualifications.

Keywords: Contemporary Art, Udarny Trud, Speculation, Modern, Post-Fordist

Türkiye’de çağdaşlık tartışmaları Osmanlı İmparatorluğu’nun 19. yüzyıldaki Batılılaşma yıllarına kadar uzanıyor. Bundan önce imparatorluk kendini Doğulu ve İslami referanslara bağlı olarak tanımlıyordu. Batıda ise genellikle 1945 sonrası dönemi parantez içine alan hareketlerin temel meselesi bizdeki “yerellik-modernlik çatışması” yerine “öncülük-çağdaşlık” ölçütleriydi. Bu noktada başka bir yazının konusu olabileceği kaygısıyla “güncel-çağdaş” kutuplaşmasından ziyade Batı terminolojisinde “contemporary”nin karşılığı olan “çağdaş”lıkla ilgili karmaşıklığın metnin ana meselesi olduğunu belirtmek gerekir. Kavramının belirsizliğini tartışmak amacıyla, Türk modernleşme hareketlerinin D Grubu ve Müstakiller gibi artık iyi bilinen 1930’lardaki mücadelelerini örneklemek ve sanat tarihsel bilgileri tekrarlamak yerine, bu terim çerçevesinde yaşanan gelgitler güncel küresel tartışmalarla ele alınacaktır.

Türk sanatında çağdaşlık meselesi 1960’lı ve 1980’li yıllarda sıcak tartışmalara gebe olmasına karşın küreselleşmeyle birlikte artan büyük uluslararası sergiler, biennaller ve fuarların sonucunda bu olgu da küresel bir mesele haline geldi. Bu yüzden yazının başlığına kafa karışıklığı ibaresinin konma amacını belirtmek gerekir. Çağdaşlık sorunu, Batı, Ortadoğu, Uzakdoğu ve Asya’yı aynı anda ilgilendiren küresel bir olgudur artık. Çağdaş sanatı “1960’lardan başlayarak gelişen yeni toplumsal ve siyasal akımlardan ayrı düşünmek olanaksızdır” (Kahraman, 2005, s. 189). Son yıllarda bu olgu üzerine şüpheler, olumlu ya da olumsuz saptamalar hiç olmadığı kadar arttı. Terimi yaratan aktörler özellikle son on yılda bu şüphelere ayrıntılarıyla ayna tutan, çağdaşlığı masaya yatıran sayısız teori ortaya attılar². Ancak çağdaş sanatın sermayeyle kurduğu kan bağı bağlamında eleştirilerin artması ona yönelik şüpheleri de yeniden sorgulama zorunluluğunu getirdi. Kafa karışıklığı da işte tam bu yüzdendir. Çünkü çağdaşlığın ne olduğunun tanımlanması teoride olanaklı gibi gözüke de sanat eserleri bağlamında mümkün değildir. Bu anlamda, her modern dönem yapıtına da modernist denilemez, çünkü hepsi öznedir. Böyle bir sınıflandırma sanat tarihi ve kuramcılar tarafından sanatçılara rağmen halen yapılıyor. Sonuçta da öznellik iddiası bu kategoriye ait olduğu ileri sürülen çalışmaları kurumsal bir kıskaçtan kurtaramıyor. Örneğin şöyle bir sav ortaya atılabilir: Bir yapıtın çağdaş olabilmesi için, güncel sosyo politik, kültürel, ekonomik ya da küresel sorunları tema ve malzeme tutarlılığıyla ortaya koyabilmesi gerekir. Ancak bu savın yukarıda belirtilen “öznel” bir sanat yapıtındaki kesin karşılıklarını bulmak mümkün müdür? Bu sorunun cevabı olumsuzdur, çünkü sanat yapıtının öznelliği aynı zamanda onun çağdaş olup olamayacağına yönelik ölçülemezliğini de beraberinde getirir. Başka bir deyişle, teoride çağdaşlığın ölçüleri kurulsun da bunların bir yapıtta hangi düzlemde gerçekleştiği belirsizdir. Söz konusu yapıtın içeriği bütünüyle çağdaş bir mesele üzerine kurulabilir ancak yapıt “çağdaş”

² Örneğin, *e-flux Journal* tarafından yayınlanan “What is Contemporary Art” (2010) adlı yayın ile Adam Lindemann’ın *Collecting Contemporary* (2010) ve Terry Smith’in *Contemporary Art* (2011) adlı kitapları, hem terimin tarihsel anlamda geçirdiği süreci hem bugün üzerinde tartışılan noktaları tartışmalarla ele almaktadır. Ayrıca, Ebru Nalan Sülün’ün *Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu* (2019) adlı kitabı, AICA’nın yayınladığı *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani?* (2019) ve Barış Acar tarafından iki cilt halinde yazılan *Çağdaş Sanatta Bireyselleşmeler* (2017) adlı kapsamlı yayınlar terime yönelik tartışmaları içeren ilk akla gelen kanıtlardır.

olmayabilir. Bu açıdan böyle bir sav teoride mantıklı gözükmeyle birlikte aslında çağdaşlık meselesi yapıtlar bağlamında değil de onların üretildiği ve gösterildiği sosyo-politik platformlar çerçevesinde tam bir kafa karışıklığı oluşturmaktadır. Söz konusu kafa karışıklığını şu an deneyimlemekte olduğumuz örneklerle açıklamak yerinde olacaktır.

Çağdaşlığın Ölçütleri

Kesinleşmiş çağdaşlık dizgeleri somut olarak ortaya konduğunda herkes çağdaş mı olur? Bir sanat yapıtına bakıp bize bu kadar kolayca “çağdaş” belirtecini kullanma hakkını, rahatlığını veya genellemesini veren şey nedir? Çağdaş dediğimizde kesinkes “yeni” olan bir olgunun altını çiziyor olmalıyız. Bir başka deyişle çağdaş sanat tartışmalarında bir yapıtın ya da sanatçının ötekilerden ayrıldığı noktaları vurgulamak için ‘yeni bir dil geliştirmiş ve tavır almış olması’ bir ayrıcalık belirteci olarak sıklıkla kullanılagelmiştir. Oysa yenilik modernliğe özgü bir paradigmayla o zaman modernliğin de başlangıç noktasının kesinleştirilmesi gerekir ki bu da başka bir belirsizlik oluşturur. Çünkü “yeniyi yeni yapan onun eskiyle olan ilişkisidir” (Groys, 2020, s. 13). Bu durumda geçmiş sürekli olarak geri gelen ve yeninin içinde yaşamaya devam edendir. Öte yandan Giorgio Agamben’in nörofizyolojiden hareketle dile getirdiği “çağdaşlığın karanlığı” metaforunun reçetesi verildiğinde herkesin bu karanlığı kolayca hak etmiş olabileceği gerçeği doğuyor ki bu durumda çağdaşlık herkesin hakkıdır ama ancak şimdiki zamanın içindeki bu karanlığı yakalayabilenler çağdaş olacaktır. Agamben (2013)’e göre çağdaş birey kendi çağının içinde gözlerini kapatıp karanlık yolda ilerleyebilen öznedir. Agamben “ışığın karanlığı” metaforuna başvururken (*off-cells*: kapalı hücreler ya da gözümüzü kapattığımızda gördüğümüz karanlık) çağdaş bireyi, kendi çağının ilgi duyduğu şeyi, onun tarihsel kültürünü ve oluşumunu (çağın zararına bir şey olarak) çağımızın hastalığı ve eksikliği olarak ele alan birey olarak tanımlıyor. Tıpkı Baudlaire’in ‘kişi modern olmalıdır’ iddiasında ısrar etmesi gibi.

Şu halde çağdaşlık, kişinin bağlı olduğu ve aynı anda mesafeli durduğu zamanıyla arasındaki tekil ilişkiyi tanımlıyor. Diğer bir deyişle anakronik bir kopuş çağdaşlığın tek gereğidir. Edebiyatta 1740-1814 yılları arasında yaşayan Marquis de Sade, kendi çağına yabancılaşan anakronik bir kopma örneğidir. Yaşadığı dönem Avrupa Aydınlanma dönemidir ve Sade Katolik Kilisesi’nin yaptırımcılığına kökten karşı çıkarken, tüm ahlaki değerlerin bittiği sınırsız bir özgürlük söylemiyle, şiddet ve aşığılamayı din adamları ve politik liderler üzerinden ana motifler olarak öne çıkarır. Yazdıklarından dolayı otuz iki yıl hapse mahkûm edilir ve bunun on bir yılını ‘özgürlük, eşitlik ve kardeşlik’ sloganlarının sivrildiği Fransız devriminin gerçekleştiği Paris’in Bastille hapisanesinde geçirir. Başka türlü söylenecek olursa, Sade kendi döneminde ışığın karanlığında yürüyen öznedir.

Cuauhtémoc Medina da çağdaş teriminin bilhassa çevre ülkeler denen kesimden (Güney

ve eski sosyalist dünyadan) gelenler için hala belirli bir ütopyik tınıya sahip olduğuna vurgu yapıyor. Ona göre, sanat ancak kültürel yeniliği kolonyal ve emperyal metropollerde iyice yoğunlaştıran, öyle ki modernizmi tabiri caizse ‘NATO Sanatı’yla özdeşleştirme raddesine varan anlatıların tedricen eskiiyip gitmesi anlamına gelirse ‘çağdaş’ olmaktadır (bkz. Medina, 2013). Dolayısıyla Güney ve diğer çevre bölgeler için (sözelimi Varşova Pakti’ndan kimi ülkeler, Arnavutluk, Bulgaristan, Çekoslovakya, Doğu Almanya, Macaristan, Polonya, Romanya gibi) çağdaşlık, Kuzey Atlantik Pakti’na dâhil ülkelerin kategorize ettiği sanatsal estetik değerlere eklenilebilme başarısıyla ölçülüyor gibidir³. O halde “çağdaş”ın hala “modern” ile karşıtlığı üzerinden tanımlanmasına rağmen artık kopuş anının 1960’ların büyük ‘dönüm noktası’ olmadığı görülür. Artık kopuş anı 1989’dur. Çünkü 1989 soğuk savaş yıllarının bittiği, Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla Rusya’daki komünist bloğun çöküşüne ve ekonomik sistemin vahşi kapitalizme evrildiği bir kırılma noktasına işaret eder. Küreselleşme denilen bu dönemin ardından çağdaş sanat da şu veya bu şekilde küreseldir. Örneğin Çin Çağdaş Sanatı Çinli sanatçıların bu tarihten sonra yaptıkları, Batı’da görünürlük kazandıkları ve meşruluk elde ettikleri bir zaman dilimini kapsar ki bu zaman dilimi çağdaş sanatın yukarıda bahsedilen Kuzey Atlantik Pakti’na eklenmesine tekabül eder.

Medina ayrıca çağdaş sanat ortamlarını sol düşüncenin kamusal söylem olarak hala dolaşımında olduğu birkaç alandan biri olarak tanımlar: “Çağdaşlık, küresel sanat takvimimin bir parçası olma açlığı içinde olup, gerçek bir estetik uğraş veya meraktan ziyade zamanın çılgınlığına ayak uydurma çabasıdır” (Medina, 2013, s. 7). Bu çılgınlık sanatta anti-demokratikliği de beraberinde getirir. Küratör-sanatçı ilişkilerindeki kopma ya da birleşmelerden, sergilere sanatçıların dâhil edilmesi veya dışlanmasına kadar bir dizi tercihe dayalı tavırlar, çağdaş sanatın anti-demokratikliğinin en çıplak kanıtıdır. Ancak paradoks gibi görünse de tam da bu eşitlikçi olmayan anti-demokratik tavırdan dolayı sanatsal radikalizmin önü açılmıştır. Diğer bir deyişle, tüm sanatçıları memnun eden ve çağdaşlık mücadelesi verip vermediğine bakılmaksızın, demokrasi için envai çeşit yapıtların sergilenmesinden oluşan bir tutum radikal bir tutum olarak nitelenemez. Bunun yaşayan en somut örneği, Londra Kraliyet Akademisi’nde her yıl düzenlenen “Yaz Sergileri”dir. Bu sergiler, içinde çağdaş sanatçıların yapıtlarını içerse de demokratik ve çoğulcu katılım için ölçütlerin ortadan kaybolduğu, kalite ile vasatın içi içe geçtiği bir panayır alanına dönmektedir.

Hızlı, Çağdaş ve Kindar

Yeni dönem bir “hız çağı”dır. Bugün sergiler, bienaller ve uluslararası organizasyonların hızı içinde sanatçılar kaybolmamak için amansız bir mücadele veriyorlar. Artık “sergilemek” de sorun değildir. Ayrıca aşırı sergilemenin başka bir

³ Başka bir deyişle, tüm üyelerinin askeri ve savaş harcamalarının toplamının, dünyadaki savunma giderlerine harcanan paranın toplamının yüzde yetmişinden daha fazla olduğu bir topluluğa.

düşündürücü yanı daha vardır: Başarı hırsının, hemen şimdi ve her yerde olma, her şeye yetişme, her yerde görülme arzusunun getirdiği hızlı üretimin sanatsal yaratımın niteliğini perdelemesi. Sanatsal üretim bu hız çağında kendi içinde gelişen, yapılp bozulan, ekleme ve çıkarmayla belli bir sürece yayılan ve sonrasında en son biçimini bulan bir ifade olmaktan çok, proje bazlı, son şeklinin ne olacağının daha baştan kesinleştirildiği, “başlamadan bitirilmiş” bir tasarıma evriliyor. Çağdaş sanatçı iki yıl sonra ne yaratacağını şimdiden bilen bir proje koordinatörü olmak zorundadır artık. Bu hız çağının sanatçısı, aynı zamanda kendi üretiminin de kuramcısıdır. Eskiden görsel ve düşünsel yapısı eleştirmenler tarafından bağımsızca çözümlenen sanat eserlerinin bugün kendi yaratıcısının elinden çıkma “demeç / statement”lere ihtiyaçları vardır. Proje çağında kendi “statement”ini bir köşede hazır etmeyen bir sanatçının kaçırdığı fırsatları düşününmek yeterli olacaktır.

Çağdaş sanat ortamının kendine özgü entellektüel kindarlıkları vardır. Bir galeri, küratör ya da eleştirmenle fikir ayrılığına düştüğünüzde veya yollarınızı ayırdığınızda bu entellektüel kindarlık içten içe işlemeye başlamaktadır. Şu veya bu şekilde yolları ayrılan galeri ile sanatçı, sanatçı ile eleştirmen, eleştirmen ile küratör, birbirlerini karşılıklı düşman ilan edip bir daha aynı platformları asla paylaşmamayı bir gurur mücadelesi olarak sürdürür. Koleksiyoncu, şahsiyetini sevmediği bir sanatçıdan yapıt satın almaz; eleştirmen, kapıştığı sanatçının üretimlerine ilgisiz kalarak bir tür ceza kesen yargıca dönüşür; eleştirel metin, bu gibi durumlarda sadece yazan ve hakkında yazılanın okuduğu dar alandaki paslaşmalara dönüşür. Gizlilik esasından dolayı somut örneklerin ve isimlerin verilmesi mümkün olmamakla birlikte, gerek kişisel gerekse ulusal ve uluslararası alanda başka sanatçıların yaşadığı benzer deneyimler bu görüşü desteklemektedir⁴. Bir başka deyişle, genel anlamda sanat piyasası sanatçıdan itaaktar bir tavır beklemeye her zaman koşulludur ve tersine bir tutum sanatçının kariyerinde belli tikanmalara yol açabilir.

Çağdaş sanat işte böyle bir hız çağı, içirme ve dışlama sistemleri içinde vuku buluyor. Hız dediğimiz şey, sanat, teknoloji, eğlence, şöhret, enformasyon gibi kavramların oluşturduğu melez çalışmaların yanı sıra içinde bulunduğumuz bu hiper modern çağın kanıtıdır. Artık sanat eskisi kadar edilgin bir mesele değildir. Çoğumuz Hito Steyerl’in saptamasıyla “şok etme” ve “vurucu iş”ler yapmak için kıyasıya bir rekabet içindeyiz. Hito Steyerl “vurucu iş”e özel bir önem atfeder ve şöyle tanımlar:

“Terim, ‘çok üretken ve coşkulu çalışma’ anlamlarında kullanılan *udarny trud* deyişinden türetilmişti (*udar*, şok, vurucu, çarpıcı demek). Günümüz kültür fabrikalarına uyarlandığında ise, vurucu iş daha çok şokun duyuşal boyutuyla ilişkili. Günümüzde sanatsal vurucu iş, tuval boyamak, kaynak yapmak ya da çamur yoğurmaktan ziyade; onu bunu küçümseyerek, çene çalarak ve poz keserek yapılıyor. Vurucu işçiler hisleri, algıları ve seçkinliği, akla gelebilecek her tür ve ebatla seri üretirler. Doluluk ya da boşluk, yüce ya da saçma sapan, hazır-nesne ya da hazır gerçeklik olsun; vurucu iş, tüketicileri, istediklerinin farkında bile olmadıkları her şeyle donatır” (Steyerl, 2013).

⁴ Bu noktada Bruno Latour’un ANT (*Artist Network Theory*) adını verdiği Aktör Ağ Estetiği’ne dedikodu ve lobi çalışmalarının etkisini açıklaması bağlamında bakılabilir (Bkz. Gielen, 2016, s. 54-72).

Hızlı üretim şöhreti de beraberinde getiriyor. Artık şöhret hiç olmadığı kadar reklam olgusu olarak günümüzde sanat eserinin satışına katkı sağlayıp tüketimi arttıran bir dinamik şekilde dikkat çekiyor ve zenginliğin aşırı derecede gösteri dünyasında serimlenmesini doğuruyor. Çağdaş sanat ekonomik büyüme ve bilimsel rasyonalitenin biricik doğrular olarak kabul edildiği bugünkü burjuva demokrasinin ürünüdür. Bu burjuvayı da Alexander Bard ve Söderqvist'in vurguladığı biçimiyle düşük statülü ağların en altındaki bilgisiz fakat gereğinden fazla enformasyona sahip kitleler oluşturuyor:

“Söz konusu kitleler de tamamen en adi ve değersizleştirilmiş biçimiyle ‘En Yeni’nin insafına kalmıştır. Onlara göre, sık sık tekrarlanan çeşitli enformasyon yağmurlarının tek bir tutarlı mesajı vardır: ‘En Yeni’nin yerini hızla ‘En En Yeni’ler alır ve sonuçta giderek statükoyu farkedilebilir derecede etkileyebilecek yeni bir enformasyonu ve yeni olgular kombinasyonunu hayal etmek neredeyse imkânsız hale gelir” (Bard ve Söderqvist, 2012, s. 69).

Bugün çağdaş sanat ortamının pozculuğundan rahatsız olmayan neredeyse yok gibidir. Nihayetinde sergi açılışları herkesin birbirine gövde gösterisi yaptığı, hissedilebilir bir mesafenin alındığı rahatsız edici bir arenadır. Bu tür bir gözlem kişisel gibi görünse de söz konusu rahatsızlığı ortama katılan herkes öyle veya böyle dile getiriyor. Ruben Östlund’un 2017 Cannes Altın Palmiye ödüllü filmi “Square / Kare”nin çağdaş sanat ve hayat arasındaki gelgitleri deyim yerindeyse felsefi bir cinayet romanı gibi işlemesiyle burada hatırlanması gerekir. Film, çağdaş sanatın izleyiciyle arasındaki ilişkileri, kimi zaman gergin kimi zaman alaycı diyaloglarla çok boyutlu bir bakış açısından büyüteç altına almaktadır. Koleksiyoncu, küratör ve medya sektöründeki karmaşık ilişkiler ağından sanatı destekleyen yüksek sosyete ve azınlıklara yönelik ön yargılarımıza kadar uzanan çoklu bir panorama içinde film, bizi bir “kare”nin içine hapseder ve içinde bulunduğumuz durumu bu alan içinden sorgulamaya yöneltir.

Anti-Demokratik Azınlıklar

“Kare”nin ortaya attığı sorunlardan hareketle çağdaş sanat platformunun açıktan işleyen bir yok sayma ya da görmezden gelme stratejilerinin vuku bulduğu karmaşık bir yapısı olduğu öne sürülebilir. Çağdaş sanatta varolabilmek bu anlamda belli iletişim ustalıklarını barındırmanızı da gerektirir. Açılışlarda, özel partiler veya cemiyet hayatının gerektirdiği her türden ritüelde konuşmalarınız, jestleriniz, giyim kuşamınız ve hatta fiziksel görünüşünüz sizi bir zihin işçisi olarak başkalarından daha avantajlı duruma getirebilir. Pascal Gielen *post-fordist* süreçte böylesi bir figürü *sinizm* terimiyle birlikte *iyi bir fırsatçı* olarak adlandırıyor:

“Sinizm ve fırsatçılık, küreselleşmiş toplumumuzun yapı taşları artık. Ya da Virno’nun da savunduğu üzere, *post-fordist* dünya ekonomisinde ‘çokluğun duygu tonlarını’ renklendiriyorlar. Çağdaş sanat dünyasına uygulandıysa, sinizm ve fırsatçılık karşımıza işleri yürütmenin bir gereği olarak çıkıyor... İyi bir fırsatçı herhangi bir durumu nasıl kendi lehine çevireceğini bilir, beklentisi finansal yönde olabilir veya odağında daha yüksek bir amaç vardır, farketmez. Can alıcı nokta, zihin işçisinin fikren esnek olmasıdır.

Yeni koşullara ve yeni fikirlere açık olmalıdır, bunları ancak bu şekilde zihinsel üretimle yapabilir” (Gielen, 2016, s. 86-88).

Ancak Gielen’in “fırsatçı” tanımını ayakta kalabilmenin bir gereği olarak kaçınılmaz bir strateji ve nötr bir davranış modeli olarak karşımıza çıkıyor. Bu fırsatçılık koşullarında eleştiri de günümüzde büyük organizasyonların VIP, VIP Plus etkinlikleriyle satın alınmış durumdadır. Bu organizasyonlara özel olarak davet edilen eleştirmenlerin “olumsuz” bir yazı yazma riskine girilmesi kötü sonuçlar doğurabilir. Çağdaş hiyerarşinin kendi katmanlarını ören dışlayıcı mekanizması devreye girer: Örneğin Damien Hirst’ün Tate Modern’deki sergisi için “pis kokuyor” diyen Julian Spalding Tate’den kovulmuştur (Spalding, 2012).

Peki, çağdaş sanatın bu münakaşa ve kıyasıya rekabet ortamından elini ayağını çekmek ne dereceye kadar mümkündür ve böylesi bir yol en ideal seçenek olabilir mi? Ya da Milan Kundera’nın *Yavaşlık* adlı romanına yaslanan bir geri çekilme stratejisi mümkün müdür? Kundera’ya göre “yavaşlığın düzeyi anının yoğunluğuyla doğru orantılıdır; hızın düzeyi unutkanlığın yoğunluğuyla doğru orantılıdır” (Kundera, 2016, s. 37). Açıkçası hızlı gittiğimizde unutuyoruz oysa hatırlama geriye doğru bir harekettir. Benzer bir analogi Heidegger’in sanat ve hatırlama tanrıçası Mnemosyne tanımlamasında da karşımıza çıkar. Heidegger’e göre, Mnemosyne geriye yönelik hatırlamanın bir araya getirilişidir ve düşünülmesi gereken şey üzerine geriye yönelik bir düşünme biçimi olarak şiirin de temelini oluşturur (bkz. Heidegger, 1954). Çağdaş sanat siyaset ve aktivizmin gücüne nazaran dünyayı değiştirmede yetersizliğini kabullenip kendini bu “hızlı ve sürekli üretim” zorunluluğuna hapsedmiş durumdadır.

Yavaşlama ya da Geri Çekilmenin İmkânsızlığı

Gielen için bu durum *post-fordist* dönemde simgeler endüstrisiyle çalışan işçiler ve üretim sürecine, diğer bir deyişle *post-fordist* ya da *Toyotaist* süreçte maddi işgücünün zihinsel işgücüne evrilmesine tekabül eder. Bu süreçte, kişi artık yeni bir fikir üretmediğini hissettiği için değil, beyninin bir tarafında her zaman keşfedilmemiş ve harekete geçirilmeyi bekleyen kullanılmamış bir bölge olduğu düşüncesinin yarattığı gerilim yüzünden çöküntüye uğramaktadır. Hatta yazar bu bağlamda çağdaş sanatın geçmişle bağlarını olduğu gibi koparmayı reddettiğini ama unutmayı da tam olarak başaramadığını, akıntıya kapılıp giderken kaybettiği en önemli şeyin tarihle gerçekten ilgilenebilme gayreti olduğunu da ekler (Gielen, 2016, s. 125). Açıktır ki sisteme karşı bir yavaşlama ya da toptan bir geri çekiliş mümkün görünmüyor. Bu noktada Boris Groys bütünüyle sanat dünyasını düzenleyebilen katıksız bir estetik, özünde sanat olan, özerk değerler sistemi gibi bir şeyin de söz konusu olmadığına vurgu yapıyor:

“Çağdaş sanat aşırı makyajla kusurlarını kapatmaya muhtaç bölgelerin, artık bir nevi buyruğa dönüşmüş ‘yaratıcılığı’ yücelten hızlı bir güzelleştirme operasyonundan geçirilmesi; ya da kumarbazların heyecanlı bekleşiyle, üst sınıf yatılı okul öğrencilerinin ağırbaşlı zevklerinin bir araya getirilmesidir. Baş döndürücü kuralsızlıklar yüzünden kafası karışmış ve çökmüş bir dünya için, imtiyazlı bir oyun alanıdır. Çağdaş sanat, ‘kapitalizm nasıl daha güzel gösterilebilir?’ sorusunun yanıtıdır” (Groys, 2013, s. 19).

Günümüzde bu spekülasyonun etrafında, Gielen'in saptamasıyla sanat eserinin değerinin sanatçının sosyal konumu, sergileri düzenleyen kurumlar, onlar hakkında yazan dergiler vb. temeller üzerinden kararlaştırılan bir mekanizma yatıyor. Eserin sanatsal niteliği kurumsal bağlamdaki konumuna göre belirleniyor. Sonuçta, çalışmanın niteliğinin “iyi” olup olmadığı, nesnenin dâhil edildiği kurumun, bu önemli bir koleksiyoncu veya bir ticari galeri olabilir, hiyerarşik konumuna bağlı oluyor” (Gielen, 2016, s. 57). Kapitalizm de kendini hiyerarşiler üzerine temellendirdiği için sanatçı günümüzde eskisine göre sanıldığı kadar özerkliğini koruyamıyor. Bu açıdan Bard ve Söderqvist'in bürokrasi değil netokrasi çağı olarak adlandırdığı bu yeni dönemin resmini iyi kavramak gerekiyor:

“Dijital etkileşim ile şekillenen bugünün toplum modelinde, enformasyonun yükselen elitleri olarak ‘Netokratlar’ siyaset, kültür, ekonomi, tüketim ve toplumsal kimliğin yaratılması gibi günümüzün ötesinde, toplumun en önemli yönlerinin geleceğini tayin eden yeni aktörler. Netokraside enformasyonun değeri yüksek fakat bilginin içeriği kesinlikle belirsiz. Bugün eksikliğini duyduğumuz şey enformasyon değil genel bir değerlendirme ve bağlamdır. Coşkulu enformasyon akışı, çağımızda özgürlüğün yaratıcılığın ve edebi mutluluğun teminatı” (Bard ve Jan Söderqvist, 2015, s. 67).

Netokrasinin İçindeki Şöhret, Eleştiri, Spekülasyon

Şöhretli çağdaş sanatçılar tam da bu sahne içinde var oluyorlar. Eleştirinin ağırlıklı kısmı ise günümüzde parayla işleyen bu şöhret mekanizmasında varlığını sürdürebiliyor. Paolo Virno'nun da belirttiği gibi “bir şeyin sanat olup olmadığına karar vermenin yorumlamaya veya dil ustalığı veya performans dediği şeye kalmış olmasıdır” (Gielen, 2016, s. 39). Arthur Danto da “eser ile algılanışı arasındaki boşluğun önemli hale geldiğini savunur ve bu boşluğu da sanat nesnesini geri plana iten kuramın doldurduğunu iddia eder” (Gielen, 2016, s. 43). Dolayısıyla sanat eleştirisi de bu kuru gürültünün içinde genel değerlendirmelere, ready-made basın bültenlerinin olduğu gibi kullanıldığı bir aktarma oyununa dönüşebilme tehdidi altındadır. Günümüzde kuramdan yoksun eleştiri de Steyerl'in bahsettiği vurucu işin medyatik anekdotunu-söylemselliğini meşrulaştırmaktadır. Önemli olan, hakkında konuşuluyor olmaktır. Bard ve Söderqvist bu çılgınlığı şöyle betimliyor:

“Herkesin içinde hissettiği ve kesinliğinden emin olduğumuza inandığımız tek şey, hayatın kısa olduğu ve bizim hayattaki görevimizin onu mümkün olduğunca çok ve farklı deneyimle, mümkün olduğunca çok eğlenceyle doldurmamız gerektiğidir. Artık kazanan, krala en yakın olan (feodalizmde olduğu gibi), ya da öldüğü zaman arkasında en çok parayı bırakan (kapitalizmde olduğu gibi) değil, en çok ve en ölçsüz eğlenceyi deneyimlemiş olandır” (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 73).

Önceden bir taksi şoförü olan ama şimdi Çin'in milyarderlerinden biri ve Şangay Modern Sanat Müzesi'nin sahibi olan Liu Yiqian 2015'te Modigliani'nin “Uzanan Çıplağı”na 170 milyon dolar ödeyerek bir müzayedede bir sanat yapıtına ödenen en yüksek bedel rekorunu kırmıştı. Leonardo da Vinci'ye ait olup olmadığı halen kuşku olan ve 15. yüzyıla tarihlenen “Salvator Mundi” adlı tabloya Kasım 2017 Christie Müzayedesi'nde 450 milyon dolar ödeyenin de yine Yiqian olduğu dedikodular

arasındaydı. Gerhard Richter böylesi bir arenada kendisi de dâhil olmak üzere çağdaş sanatçıların yapıtlarının astronomik rakamlara satılmasını “kişilik kültü” yakıştırmasıyla eleştirmişti (Neuendorf, 2015). Ama neoliberal pazar ekonomisi artık rakipsizdir. Diğer bir deyişle, “iktidardan kaçış yok ve iktidar dışında olamayız” (bkz. Foucault, 2015).

İtibarsızlaştırılan Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat, akademinin çöküşünün ardından, söz edimi ya da dil cambazlığını yapıt kadar öncelemesiyle, hayatın içine eklemeyi, hayat ve sanat arasındaki sınırları eritmeyi kendine yeni bir görev biçmesinin ardından, “itibarsızlaştırma” diyebileceğimiz envai çeşit karşı saldırılara da maruz kaldı. Sokaktaki her türlü çöp yığınına, öteye beriye bırakılmış çeşitli nesnelere, müzede bir zemine kasten bırakılmış bir gözlüğe, galeride masa üzerine yerleştirilmiş bir küllüğe “sanat” etiketi addedilerek yapılan dalga geçmelerin çıkış noktasında, sanat dünyasının *post-fordist* süreçte toplumun merkezine ulaşmış olması yatıyor (Bkz. Acar, 2016). Başka türlü söylenecek olursa, sanatın toplumun merkezine ulaşması Baudrillard’ın yakındığı biçimiyle “sanatla ilgili her şeyin sanata dönüşmesi” anlamına geliyor (bkz. Baudrillard, 2010). İtibarsızlaştırma eğilimlerinin altında da böylesi bir durum yatıyor.

Sanatçı Romantizm’le birlikte kutsallık mitini reddedip toplum ve hayatın içine nüfuz etmeye başladığı anda bir şeyin sanat olup olmadığına yönelik şüpheli dalga geçmeler de ortaya çıkmaya başlıyor. “Bunu Ben de Yaparım”, “Yapmama Sanatı”, “Çağdaş Sanat Nedir?” gibi kitapların temelinde sanatın belirlenmesinde pazar değeri ve spekülasyonun gittikçe büyüyen rolünün, sanatın basit araç gereçlere indirilerek herkesin yapabileceği sıradan bir eylem alanına çekilmiş olmasının ve sanat ve zanaat arasındaki sınırların eritilmesinin yarattığı kuşkulu durumların analizi yatıyor. Öte yandan Bruno Latour bu yeni durumun lehte işlediğine vurgu yapıyor. Ayşe H. Köksal’ın açıklamasıyla:

“Bugün çağdaş sanat, her şeyi aracı ve konusu olarak alabiliyor. Çağdaş sanatçının üretim olanakları da sonsuz ve açık uçlu. Heterojen aktörlerin birbiriyle ilişkide olduğu ağa dâhil olan sanatçı, bu ağdan üretimine uygun ne varsa onu çekip çıkarıyor; bir araya getiriyor ve sanat olarak var ediyor. O yüzden, post-çağdaş sanat bir aktör-ağ estetiği. Latour, sadece akademik disiplinler değil, sanat, kültür ve girişimcilik gibi etkinlikler arasındaki sınırları da yıkar. Artık her şey çağdaş sanattır” (Köksal, 2017).

Sosyal Sorumluluk Bir Çözüm Olabilir mi?

Çağdaşlığın tanımına ilişkin bütün bu kafa karışıklığı içinde, bugün sanat dünyasında etkin olan herkesin birleşmesi gereken tek bir yol çizmek sakıncalı gibi görünse de ortak bir amaçtan bahsedilebilir: Bir sosyal sorumluluk alanı olarak çağdaş sanat; politik ve kültürel sorunları daha iyi bir yaşam için ortaklaşa sahiplenebileceğimiz bir alan olarak “çağdaş sanat”. Tıpkı hayatı idealleştiren Romantikler’in içinde yaşadıkları toplumla uyumsuzluk içinde olmaları gibi çağdaş sanat da bugünün genel-yerleşik toplumsal kabulleriyle gireceği bu uyumsuzluk sayesinde, iktidarların bize dayattıkları dünyanın

tersine daha insani bir yeryüzü idealini kurabilir: Demokrasi ve insan haklarından ekolojik felaketlere uzanan meseleleri içeren, herhangi bir ideolojinin bayraktarlığını yapmayan ve hiçbir iktidarın çıkarlarına kurban gitmeyen bağımsız bir varoluş çabası olarak çağdaş sanat. Tanımı hepten belirsiz, bulanık ve her yöne çekilebilecek bir esneklik kazanmışken çağdaş sanattan bekleyeceğimiz en acil hareketin bu sayılan amaçlar doğrultusunda, “ilericilik” veya “sınır ötesi” deneyimler olduğu gerçeği ağırlık kazanıyor. Zira bireysel kopmalara ve toplumsal yarılmalara karşı bizi bir arada tutabilecek bu alanda her türlü sınıfsal kompleksimizden ve bireysel ihtiraslarımızdan nasıl kurtulabileceğimizi yeniden sorgulamamız gerekiyor. Müşterek bir varoluşun koşulları burada yatıyor.

Kaynakça

- Acar, B. (2016). *Çağdaş Sanatın İtibarsızlaştırılması Kime Yarar?*. Artful Living. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/cagdas-sanatin-itibarsizlastirilmasi-kime-yarar-i-6606>
- Agamben, G. (2013). *Çağdaş Nedir?*. A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* içinde (s. 41-51). İletişim Yayınları.
- Bard, A., Söderqvist J. (2015). *Netokratlar*. (Çev: G. E. Yılmaz). Karakalem Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu*. (Çev: E. Gen, I. Ergüden). İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü*. (Çev: I. Ergüden). Ayrıntı Yayınları.
- Heidegger, M. (1954). *What is Called Thinking*. (İng. Çev: J. G. Gray). Harper and Row.
- Gielen, P. (2016). *Sanatsal Çokluğun Mirıltısı*. (Çev: A. Ulutaşlı). Norgunk Yayıncılık.
- Groys, B. (2020). *Yeni Üzerine: Geçmişle Gelecek Arasında Kültürel Ekonomi*. (Çev: Z. Baransel). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Groys, B. (2013). *Zamanın Yoldaşları*. A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* içinde (s. 53-62). İletişim Yayınları.
- Groys, B. (2010). *Going Public*. Strengberg.
- Kahraman, H. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. Agora Yayınları.
- Köksal, A. H. (2017). *Latourcu Estetik mi Dediniz?*. E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/latourcu-estetik-mi-dediniz/3594>
- Kundera, M. (1995). *Yavaşlık*. (Çev: Ö. İnce). Can Yayınları.
- Medina, C. (2013). *Çağdaş Sanat: 11 Tez*. A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* içinde (s. 7-19). İletişim Yayınları.

- Neuendorf, H. (2015). *Gerhard Richter Says He's Shocked by the State of the Art Market*. Art News. <https://news.artnet.com/market/gerhard-richter-criticizes-art-market-398694>
- Spalding, J. (2012). *It stinks! Art critic Julian Spalding was banned from Damien Hirst's Tate exhibition after calling him a talentless conman... but we smuggled him in - and here's his verdict*. Mail Online. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2126669/Art-critic-Julian-Spalding-banned-Damien-Hirsts-Tate-exhibition-smuggled-in.html>
- Steyerl, H. (2013). *Sanatın Politikası ve Post-Demokrasiye Geçiş*. (Çev: Z. Baransel). E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-politikasi-cagdas-sanat-ve-post-demokrasiye-gecis/1433>

Makale Türü: Araştırma Makalesi

GÜNCEL SANAT ORTAMININ YENİ PARADİGMASI: DURUMSAL ESTETİK

Özgül KAHRAMAN¹

ÖZ

Bu makale yeni bir çehreye bürünen günümüz sanat ortamında yenice ortaya çıkan kavramlardan biri olan “Durumsal Estetik”e odaklanmaktadır. Durumsal Estetik konusu incelenirken öncelikle “estetik” kavramını gözden geçirmek gerekmektedir. Estetiğin oluşum ve gelişim sürecine ve tanımlarına giriş bölümünde kısaca değinilmiştir. Makalenin ikinci bölümünde sanat-estetik birlikteliğine eleştirel yaklaşan durum ve ortamlar gözden geçirilmiş; özellikle Duchamp ve Dadacıların estetik ve güzelden arınmış bir sanat anlayışı yaratmaya yönelik tutumları ve üretimin yerini düşünce ve deneyimin alması konuları üzerinde durulmuştur. Makalenin temel meselesini oluşturan “Durumsal Estetik” konusu ise üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu başlık altında, estetik teorisinin güncel sanat ortamında yeni paradigmalara dönüşmesi, sanat dünyasının ve sanat piyasasının yeni aktörlerinin olay ve durumlardaki etkileri, strateji ve taktik gibi yöntemlerin sanat alanında kullanımı konuları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Durumsal Estetik, Postmodernizm, Estetik, Strateji, Güncel Sanat

¹ Dr., Orcid No: 0000-0003-1165-9380, oցulkaɦraman@yandex.com

Makale Geliş Tarihi: 19 Aralık 2019 **Kabul Tarihi:** 24 Şubat 2020

THE NEW PARADIGM OF TODAY’S ART ENVIRONMENT: SITUATIONAL AESTHETICS

ABSTRACT

This article focuses on “Situational Aesthetics”, one of the newly emerging concepts in today’s art scene that has been taken on a new face. When examining the subject of situational aesthetics, it is necessary first to review the concept of “aesthetics”. After briefly outlining the formation, development and definitions of aesthetics in the introduction, the situations and environments that are critical of art-aesthetic cohesion are reviewed in the second part of the article. In particular, the attitudes of Duchamp and Dadaists to create a concept of art free of aesthetics and beauty, and the replacement of production with thought and experience are emphasized. Situational aesthetics, which constitutes the main issue of the article, is examined in detail in the third chapter. Under this title, issues such as the transformation of the aesthetic theory into new paradigms in contemporary art environment, the effect factors of the new actors of the art world and the art market in events and situations, the use of methods such as strategy and tactics in the art field are examined.

Keywords: *Situational Aesthetics, Postmodernism, Aesthetics, Strategy, Today’s Art*

Giriş

Estetiğin tarihsel izdüşümünde artı ürün, artı zaman ve artı enerji ediniminin tamamlanmasıyla, insanoğlunun hayatında arayış içinde olduğu bir haz unsuru olarak belirginlik kazandığı görülmektedir. Toplumlarca farklı ölçütlerle değerlendirilen estetiğin genel olarak güzel ile bağdaştırıldığı izlenmektedir. Çeşitli kaynaklarda estetik teriminin Yunanca duyularla algılamak anlamındaki *aisthanesthai* sözcüğünden geldiği belirtilmektedir. Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten estetiği, sanat ve güzel gibi konuları araştıran felsefi bir disiplin haline getirmiştir. Baumgarten *Aesthetica*'da estetiği “duyusal bilginin bilimi” olarak tanımlamıştır (Tunalı, 1998, s. 14). Jale Erzen (2012, s. 164) ise estetiği, insanın algıladığı nesneyi ona ne gibi anlamlar yükleyerek beğendiğinin ve nasıl değerlendirdiğinin ifadesi olarak tanımlamaktadır. Üzerinde sıkça durulan bir kavram olması nedeniyle daha pek çok teorisyenin estetiğe ilişkin görüş ve tanımına ulaşmak mümkündür. Estetik değişen bir kuramsal alandır ve estetik kavramının da tarihsel süreçte çeşitli etkenlerle dönüşüm yaşadığı görülmektedir. Bu dönüşüm konvansiyonel üretim türlerinin (resim, heykel, seramik gibi) yanı sıra enstalasyon, performans, video gibi mecraların sanat üretiminde kullanımının yaygınlaşmasıyla oluşan güncel sanat ortamında da sürmektedir.

Güncel sanat ortamı, modernist anlayışın özerk sanat yapıtı tavrını yapı sökümüne uğratmıştır. Estetik ve güzel kavramlarını içinde barındıran, izleyicinin istediği an deneyimleyebileceği mesafede duran modernist anlayışla meydana getirilen yapıtlar çağın sanat anlayışı ile örtüşmemektedir. Beğeni dürtülerini fonksiyonel hale getiren estetiğin, sanatın varoluş meselesine birebir eşlik etme özelliği zayıflamıştır. Bu durum sanat ile estetiğin ayrıştırılması gerekliliğini gündeme getirmiştir. Bu bakış açısıyla modernist anlayışa ilişkin dinamikler yeniden gözden geçirilmektedir. Güncel sanat ortamı postyapısalcı ya da yapı sökücü bakışla estetiği yeniden yorumlamaktadır. Çağın dinamikleriyle biçimlenen sanat olgusu gibi estetik olgu da güncel ortamda ilişki estetik, durumsal estetik gibi yeni parametrelerle ele alınmaktadır. Teknoloji çağı olarak tanımlanan günümüzde sanatın yeni aktörleri ve pek çok sanatçı yeni yol ve yöntemler sunan ortamlar ve durumlarla karşılaşmaktadır. Güncel olana ilgi duyan bu sanatçılar çağının dinamiklerden beslenmekte ve sanat anlayışını bu dinamiklerle şekillendirmektedir.

Direniş Unsurları ile Yeniden Yapılanan Sanat-Estetik İlişkisi

Kapitalizmin görünürlük kazandığı 18. yüzyılda salon sergileri, sanatı tüketici ile buluşturan bir atmosfer yaratmıştır. Bu durum burjuvanın sanat eserlerine ilgisini arttıran önemli bir gelişmedir. Sanat piyasasını oluşturan bu durum ilk özel sanat galerilerinin açılmasına ve sanat nesnesinin seçkin bir meta olarak sunulmasına ortam hazırlamıştır. Arz talep doğrultusunda eser üretme dürtüsüyle hareket etmesi sanatçıyı sanatsal ve düşünsel özgürlüğünü ve özgünlüğünü kaybetme riski ile karşı karşıya bırakmıştır. Bazı sanatçıların bu tutuma direniş göstermesi, sanatın yeni bir bakışla ele alınması gerekliliğini gündeme taşımıştır. Böylece sanat alıcısının estetik beğenisi doğrultusunda üretim yapma çabası bağlam değiştirmiştir.

Sanatın nesneden fikre evrilme sürecini anlamak için öncelikle burjuvazinin sanat alıcısı konumuna gelmesinin sanat üretimine yansımalarını, ardından Avrupa merkezli I. Dünya Savaşı'nın meydana geldiği ortamı gözden geçirmek gerekmektedir. Savaşın toplumda meydana getirdiği tahribat ve sefalet sanatçının da yapıtlarında yeni

yönelimlerle kendini göstermiştir. Yüksek kültür sahibi burjuva toplumunun estetik beğenisi doğrultusunda şekillenen resim ve heykeller yerini savaş mağduru toplumu yansıtan çalışmalara bırakmıştır. Örneğin Ernst Barlach'ın heykellerine yansıyan donan, dilenen insanlar ya da Otto Dix'in savaşı konu alan resimleri bu dönemin ruhunu yansıtan ve estetik kaygıları önelemeyen yapıtlardandır. Bu sanatçılar, Avrupa kıtasını etkisi altına alan savaşın yarattığı siyasi ve sosyolojik ortamı, ekspresif ifade şekli ile ele alarak Ekspresyonizm akımının temsilcileri olmuşlardır (Resim 1 ve 2).



Resim 1. Ernst Barlach, “Donan İhtiyar”, 1937, 23.9x16.7x19.2 cm, bronz, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Almanya (<https://sh-kunst.de/ernst-barlach-frierende-alte/#jp-carousel-16110>)



Resim 2. Otto Dix, “Gaz Saldırısı Altında İlerleyen Fırtına Birlikleri, “Savaş”tan, 1924, 34,8 x 47,3 cm, Plaka 12, 39/70, MOMA (<https://www.moma.org/collection/works/63260>)

I. Dünya Savaşı'nın meydana gelmesiyle yaşam alanlarından uzaklaşan sanatçıların bir kısmı, savaşta tarafsızlığını ilan eden İsviçre'ye sığınmayı tercih etmişlerdir. Bu sanatçılar Zürih kentinde, Cabaret Voltaire'i ortak mekânları haline getirerek, alışılmadık tutumlar içeren birtakım sanatsal uygulamalar gerçekleştirmişlerdir. Deneysellik içeren bu çalışmalarda estetikten bilinçli olarak uzak durmaya gayret etmişlerdir. Bu bilinçli uzak duruş yeni bir sanat akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dada Hareketi olarak anılan bu anlayışın en önemli temsilcilerinden birisi ise Marcel Duchamp'tır. Durumsal estetiği daha iyi anlatabilmek için Dada hareketini ve Duchamp'ın sanatsal tutumunu gözden geçirmek büyük önem taşımaktadır.

Kendilerini Dada olarak adlandıran bu grubun takındıkları tavır, savaştan teknolojiye, dinden geleneklere kadar pek çok alana yönelik protestolar içermekteydi. Bu protest tavır sanat karşıtı bir duruş niteliğinde değildir. Sanat felsefecisi Larry Shiner (2010, s. 340)'ın da dediği gibi Dadacılar, sanatı tamamen ortadan kaldırmaktan ziyade hayatın içine dâhil etmeye çalışmışlardır. Dadacılar burjuvazinin söylem ve tutumlarının aksine tavır almayı seçmişlerdir. Sanatın misyonunun ticari ölçütlerle belirlendiği modernizm döneminin sanat ortamdan rahatsız olan Dadacılar, sanatın burjuva toplumunun beğenisi doğrultusunda şekillenmesine direniş göstermişlerdir. Savaşı körükleyen unsurlardan birinin de kapitalizmin yükselişi olduğunun bilincinde olan Dadacılar savaşa neden olan zihniyetteki toplum yerine yeni bir toplum ve o toplum için yeni bir sanat anlayışının gerekliliğine inanmaktaydılar.

Estetik kavramının kapsadığı alanın tartışmaya açılması ve sanatın güzelle ilişkisinin sorgulanması Dada hareketinin tutumuyla belirginlik kazanmıştır. Dadacılar, I. Dünya Savaşı'ndan sorumlu sınıfları protesto ederek, çoğu kişinin sanatın tek amacının güzellik olduğuna inandığı bir zamanda, güzel olan bir sanat yapmayı reddetmişlerdir (Danto, 2018, s. 60). Dadacılar sanatın estetik ve güzelden bağımsız düşünülmesi, ayrıştırılması gerektiğini savunmaktaydılar. Sadece estetik değerlere bağlı kalarak sanat yapmanın yaratıcılığı sınırlayacağını düşünmekteydiler.

New York Dada temsilcilerinden Duchamp da Zürih Dadacılar gibi sanatın estetik değerler doğrultusunda değerlendirilmesi ve analiz edilmesine karşı çıkmaktaydı. Endüstri çağı burjuvasının sanat ürünleri ile metasal ilişkisi sanat nesnelere içerikliğini yönlendirir boyutlara ulaşmıştır. Burjuva zevkinin sanata yön vermesi bazı sanatçılarda rahatsızlık yaratmıştır. Bu sanatçılardan biri olan Duchamp'ın eleştiri niteliğindeki etkinliği ise hazır-yapım bir nesneyi sanat yapıtı olarak sunmasıydı. Hazır-yapım bir nesne ile sanatsal tavrını ortaya koyan Duchamp, pisuarı sanat yapıtı olarak sunarken "maskesi düşen şey yalnızca imzanın, eserin niteliğinden daha fazla bir anlam ifade ettiği sanat pazarı değil, aynı zamanda bireyin sanat eserinin yaratıcısı olarak düşünüldüğü burjuva toplumundaki sanat ilkesiydi" (Hünler, 1998, s. 314). Döneminde büyük tepkilere yol açan bu tavır, sanatın estetik ve metasal yönden tekrar ele alınmasının gerekliliğini hatırlatmıştır.

Özellikle Dada öncesinde sanattan bahsederken zihinde otomatikman güzel ve estetik çağrışımlar meydana gelmekteydi. Bunun sebebi sanatın, estetik ve güzel kavramlarından bağımsız düşünülmemesiydi. Estetiğin sanatta belirleyici unsur olmadığı konusunda ısrarcı olan Duchamp bile bir yandan estetik yargının kaçınılmazlığını kabul ederken öte yandan ondan kurtulmak istemekteydi (Kuspit, 2006, s. 36). Duchamp sanatın belirli kalıplar içinde değerlendirilmesi ve ticari bir metaya dönüştürülmesine karşı çıkarken sanat yapıtının da hiçbir estetik çekiciliğinin olmaması

gerektiğini savunmuştur. Bu tavır sanatın ezber yöntemlerle yorumlanmasına eleştiri niteliği taşımaktadır.

Duchamp'ın 1913'de hazır-yapım işler üretmeye başlamasıyla, sanattaki biçimsel sorun yerini işlev sorununa bırakmıştır (Atakan, 1998, s. 11). Hazır-nesne kullanımı ile kavram, görüntünün önüne geçmiştir. Duchamp bir pisuarı tersinden imzalayıp sanat eseri olarak sunarken, geçmişten bu yana süregelen estetik anlayışı da tersyüz etmiştir. Hazır-yapım bir nesneyi sanat eseri olarak sunarken, kutsallık atfedilmiş bir şeye dönüştürülen sanatın büyüsunü bozarak her tür malzemenin bir sanat nesnesine dönüşebileceğini göstermiştir. Böylelikle Duchamp, sanatın değil, sanatın sınırlarının sorgulanmasına kapı aralamıştır.

Sanat piyasasının büyümesi ve yeni üretim tarzlarının pazarlanma olanaklarının gelişmesi salt bir nesne olmanın ötesine geçen sanat yapıtının alanını da genişletmiştir. Sanatın değerler açısından kontrol dışına çıkmasına ilişkin "Duchamp, Dadacı arkadaşı Hans Richter'e yazdığı bir mektupta, '[b]en hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!' demiştir" (Antmen, 2014, s. 161). Her ne kadar bazı grup ya da sanatçılar Duchamp'ın hazır-nesne ile ürettiği yapıtlarını farklı düşünsellik içinde yorumlamış olsa da Duchamp'ın bu sanatsal tavrının yansımaları ardılı olan tüm dönemlere yayılmıştır. Bu yansıma 20. yüzyılın ikinci yarısında hem sanatın konusu ve kapsamında hem de sanatçıların kaygılarında değişimler yaratmıştır. Aydınlanma döneminde sanat, kendinden menkul varlığından kaynaklı, "yüce" ve o nesneyi vücuda getiren sanatçı ise "deha" olarak atfedilmiştir. Aydınlanma çağı filozofu Kant sanat yapıtını, bir dehanın yaratması olarak görmekteydi ve dehaları da genel kurallara bağlamak olanaksızdı (Yılmaz, 2013, s. 213). Sanatın metasal yönünün ön plana çıkması bu ayrıcalıklı konumundan kaynaklanmaktaydı. 20. yüzyılın ikinci yarısında, modern söyleme tepki niteliğinde gelişen postmodern süreçte, sanat eseri ve sanatçı kavramlarında çeşitli değişimler meydana geldiği izlenmektedir. Öte yandan küratör, galerici, müzeci, koleksiyoner, müzayedeci gibi sanatın yeni aktörlerinin sanat piyasasına dâhil olması, sanat borsasının oluşmasına, sanatın meta değerinin daha da ön plana çıkmasına yol açmıştır.

Her dönemin kendine içkin gelişmeleri yaşamın tüm alanlarına olumlu/olumsuz yansımıştır/yansımaktadır. Sanatın metasal durumu da sanatçılarda bir direniş hareketine dönüşerek alternatif sanat türlerinin gelişmesine önyak olmuştur. Ahu Antmen (2014, s. 195), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* adlı kitabında, 1960'ların karşı-kültürel söylemlerinden beslenen ve estetiğe ilişkin sorunlardan öte, politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik konularla ilgilenen ve üretimler yapan yeni bir sanatçı kitlesinin varlığından bahsetmektedir. Eylemsel tavrılı uygulamaların yapıldığı 1960'larda izleyici de pasif rolünün ötesine geçerek aktif rol almıştır. Bu yıllarda yaşanan toplumsal olaylar, alternatif ifade şekillerinin kamusal alanlara taşınmasında, cadde ve sokakların, konuşma, gösteri, eylem alanlarına dönüşmesinde etkili olmuştur (Ünal, 2013, s. 4). 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatçının eylemsel tavrını kontrollü şekilde sanata dönüştürdüğü, kavramsal sanat, performans, happening, çevresel sanat, land art, fluxus, yoksul sanat gibi alternatif hareketler, oluşumların art arda ortaya çıktığı izlenmektedir.

Hazır-imgeler kullanan gruptan biri Pop Sanat temsilcileridir. Pop Sanat, tüketim odaklı Amerikan toplumunun değişen değerlerinden meydana gelen bir sanat anlayışıdır.

Pop sanatçılar, imgeler dağarcığından tüketime yönelen dünyanın yansımalarını sunmuşlardır (Antmen, 2014, s. 163). Pop Sanat'ın önemli isimlerinden Andy Warhol üretimlerinde Duchamp gibi fabrikasyon nesnelere yönelmiştir; ancak amacı ve hedefi çok farklıdır. Herhangi bir nesnenin sanat yapıtına dönüşebileceği noktasında Duchamp ile benzer görüşlere sahip olan “Warhol'da her şey yapaydır: Nesne yapaydır, çünkü özneyle değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir. Burada görüntü yapaydır, çünkü estetik bir taleple değil, yalnızca görüntü arzusuyla ilintilidir” (Baudrillard, 2012, s. 101). Öte yandan Warhol, yüksek kültür/alt kültür arasındaki farkı, kültür tüketme biçimleri bağlamında ortadan kaldırarak, günlük yaşamda sıkça kullanılan tüketim ürünlerini çekici kılmak üzere reklam estetiğini kullanmıştır. Warhol, hazır imgeden ürettiği Brillo kutularını seri halde sergilerken bir nevi Amerikan tarzı tüketim kültürünün yansımalarını da sunmaktaydı (Resim 3). Warhol, Fabrika adlı stüdyosunda seri şekilde ürettiği, hazır-nesne taklidi olan nesne yığınlarını, nesnenin orijinalinden farklı bir yere oturtmakta, Duchamp'dan farklı olarak ona bir değer atfetmekteydi.



Resim 3. Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1964, değişebilir ölçüler (Danto, 2018, s. 68).

Modernist anlayışın estetik algısını tartışılabilir hale getiren alternatif uygulama örneklerinden bir diğeri Jannis Kounellis'e aittir. 1967'de yoksul sanat sergisine katılan Jannis Kounellis, 1969'da bir sanat galerisinde canlı atları birer sanat yapıtı olarak sergilemiştir (Resim 4). Duchamp'ın adını anmadan geçilemeyecek bu alternatif sanat hareketi ile Kounellis, Duchamp'ın fabrikasyon nesnesinden farklı olarak, galeri mekânına doğanın ürettiği canlı varlıkları (12 tane at) eşit aralıklarla bağlayarak, doğadaki herhangi bir nesnenin de sanat yapıtı olabileceğini göstermiştir (Yılmaz, 2006, s. 250).



Resim 4. Jannis Kounellis, “12 At”, 1969, değişebilir ölçüler, 12 canlı at (Yılmaz, 2006, s. 251).

Postmodern süreçte sanatı daha özgür bir ortamda icra etme imkânı bulan sanatçılar, sanat dinamiklerini biçimsellikten koparıp düşünsel boyutuyla öne çıkacak şekilde ele almaktadır. Sanatçı Mehmet Yılmaz (2006, s. 220)’a göre bir sanatçı, sanatın kavramsal bir biçimini kullanıyorsa, bütün plan ve kararlarını daha ilk baştan yapmıştır. Fikir uygulamanın önüne geçince uygulamanın da bir detay olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Michael Newman (2000, s. 42) kavramsal sanatı, estetik, siyasi ve ekonomik bağlamda çözülemediğini öne sürerek eleştirmektedir. Newman güncel sanatçının, üretiminin metalaşmasının eleştirisini yapmak üzere, sanatın geleneksel üretim biçimlerinden çok, yayılım ve tüketim biçimleriyle ilgilenmeye başladığından söz etmektedir. Her çağ kendi koşullarını yaratmaktadır. Toplumbilimci ve felsefeci Theodor W. Adorno (2014, s. 96)’nın da dediği gibi “her şey, olduğu şey için değil, değiştirilebilir olduğu sürece değerlidir”. Diğer bir deyişle, çağın koşullarını avantajlarıyla değerlendirmek gerekmektedir. Güncel sanat ortamının yayılım ve tüketim süreçlerini kontrol altında tutmaya yönelik çabaları yeni kavramları da beraberinde getirmiştir. Durumsal Estetik bu kavramlardan biridir.

Durumsal Estetik ve İpliği Pazara Çıkan Sanat

20. yüzyılın önemli sosyologlarından Jean Baudrillard (2010, s. 12) her şeyin sanat olduğu iddia edilen postmodern dönemde sanatın sahip olduğu ayrıcalığı tümüyle yitirdiğini iddia etmektedir ve bu savını Disneyland örneği üzerinden açıklamaktadır. Ona göre Disneyland, Amerika’nın dev bir temalı park olduğu gerçeğini gizleme işlevini üstlenmektedir. Baudrillard’a göre sanat toplumun trans-estetik evresine geçmiş olduğu gerçeğini gizlemeye yarayan bir vitrin olarak kullanılmaktadır. Görüşlerini estetiğin yok sayılması gerektiğini belirterek sürdüren Baudrillard (2010, s. 12)’a göre, estetiğin reddi, sanatın sonunu değil, toplumsal bünyenin her yerine nüfuz edişini işaret etmektedir.

1980 sonrası sanat ortamının sınıfsal sanat anlayışından uzaklaştığı görülmektedir; sınıfsal sanat yerini herkes için sanat anlayışına bırakmıştır. Erzen (2012, s. 164)’e göre postmodern felsefe, 1980’lerden sonraki sanat ortamında, sanatın artık elit bir sınıfa ve

beğeniye hizmet edemeyeceğini, farklı kültür ve sınıftan insanların tercihlerinin de sanata biçimlendirebileceğini iddia etmektedir. Gelinek noktada sanatçının çağını yakalama ve ötesine geçebilme kabiliyetinde gelişmeler yaşanırken sanat tüketicisinin profili ve beklentisinde önemli bir değişim göze çarpmamaktadır. Sanatçı zamanın ruhundan beslenmektedir. Bugünün sanatçısı teknolojinin sağladığı olanaklar ve yeni malzemelerden yararlanarak yaşadığı çağın ötesine geçebilecek imkânlarla sahiptir. Satın alma noktasında ise durumun değişmediği, sanat tüketicisinin yine ekonomik gücü elinde tutan kesim olduğu görülmektedir.

Sanatın kapsamı genişlemeye devam ederken, sanat üretimi ve sanatçı kavramı nitelik değiştirmiştir/değiştirecektir. Duchamp'ın sanat camiasına göstermiş olduğu günlük yaşamda kullanılan, seri üretim bir nesnenin bile sanat eseri olabileceği iddiası, ardılı olan dönemlerde kavramsallığa, performatif eylemlere ve hatta nesnesizliğe evrilmiştir. Bu bağlamda güncel ortamda sanatçının bedeninin, bir kavramın ya da hiçliğin bile sanat eseri olabileceği görülmüştür. Her şeyin sanat eseri ve herkesin sanatçı olabileceğine ilişkin iddia postmodern dönemde ortaya çıkan bir söylemdir. Örneğin postmodernizm öncesi, şeker yığınınından oluşan bir çalışmayı (Felix Gonzalez-Torres, "İsimsiz") sanat eseri olarak görmek neredeyse olanaksızdı. Benzer şekilde, sanat eğitimi almamış ancak güncel sanata ilişkin kabul gören işlere imza atmış bir sanatçı görmek mümkündür.

Sanat piyasasının, küratör, koleksiyoner, müzeci, galerici gibi yeni aktörleri küreselleşme ve kurumsallaşmanın sağladığı ortamdan istifade ederek sanatın bir tür yatırım aracına dönüşmesine önyak olmuşlardır. Güncel ortamda estetik değer yerini ticari değerlere bırakmıştır. Sanat güncel ortamda hiç olmadığı kadar kapital bir öge halini almıştır (Sülün, 2012). Dolayısıyla sanatçıların sanata ilişkin kaygıları da yön değiştirmiştir. Baudrillard (2010, s. 12), güncel sanatın misyonunu ticari ölçütlere göre oluşturduğunu ve güncel sanatın kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunarak ticari bir işletme gibi hareket ettiğini iddia etmektedir. Baudrillard, bu anlayışla oluşturulan yapıtların sanatsal olmadığını da düşünmektedir. Sanatçı bir yandan güncel ortamın koşullarına uygun üretimler yaparken öte yandan piyasa koşulları içinde kendine bir yer bulmak ve kalıcı olmak için sanat piyasasının yeni aktörlerinin direktifleriyle hareket etmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısı, sanatsal bağlamda nesneden fikre evrilme ve sanatın anlamının kuramsal yönleriyle irdelenme sürecidir. Fikrin öncelenip biçimin geri planda kaldığı kavramsal sanat, alt metnin önem kazandığı ve uygulandığı kuramsal alt yapıdan beslenmektedir. Sanatçının üretim öncesinin envanteri niteliğindeki bu süreç sanatçının sanatsal duruşunu gözler önüne sermektedir. Avangard hareketlerle yeniden tanımlanan sanat dalları, hem nesnelere algılanış şekline hem de bunların bir kısmına estetik konumun atfedilmesini sağlayan süreçlere dikkat yoluyla evrilerek, özsel biçimini malzemede değil mesajda almaya başlamıştır (Burgin, 2011, s. 942). Sıradan nesnelere bilindik işlevi ve statüsü mekân ya da fonksiyonu değiştirilerek yeni kavramlarla düzenlenmektedir.

Kendinden menkul sanat yapıtı yerine hayatın içinden, sıradan bir nesne ile ifade oluşturan bir yaklaşımın fitilini Duchamp ateşlemiştir. Kavramsal sanat yapan Victor Burgin'e (2011, s. 943) göre sanatta yer alan hazır malzemelere yönelik tutumlar dünyanın ekosistemi içinde bütün maddelerin birbirine bağımlı olduğunun farkına varılmasına dayanmaktadır. Burgin'e göre, sanatçı kendisini yeni malzemelerin

yaratıcısı değil mevcut biçimlerin bir düzenleyicisi sayma eğilimindedir ve bu yüzden ortamdaki malzeme eksiltmeyi seçebilir. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren sanatçıların tutumuna *Postprodüksiyon* adlı kitabında değinen Nicolas Bourriaud (2002, s. 13)'ya göre bu tutum, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynamaktadır.

Sanatçının zihnini meşgul eden problemlerden biri de hazır-yapım nesnelere çevrili bir dünyanın içine sıkışmışlık halidir. Hazır formların ya da durumların estetize edilmesine giden süreçte ihtiyaç fazlası üretimin de rolü büyüktür. Sanatçı yeni bir tasarım ya da üretim yapmak kadar mevcut materyallerle nasıl bir şey tasarlayabileceğine kafa yormaktadır. Bir başka deyişle, sanatçı, yaşamda var olan kaotik nesnelere, isimlere ve referanslara yığından nasıl tekillik ve anlam üretebileceğiyle ilgilenmektedir (Bourriaud, 2002, s. 17). Nesne yığınlarını yaratan teknoloji sanatçının da imdadına yetişmekte; teknolojinin sağladığı yeni yöntemleri değerlendiren sanatçı nesne yığınlarının yarattığı kaotik ortamı dizginlemektedir.

21. yüzyıl sanatçısı elindeki teknik, araç ve olanaklarla yeni olasılıkları denemektedir; ama alternatifler daima vardır. Bourriaud'ya göre gerçeklik denilen şey bir montajdır. Güncel sanatçı aynı malzemeden farklı gerçeklik versiyonları üretebilmektedir. Güncel sanat, sosyal formları sarsan, yeniden düzenleyen ve özgün senaryolara yerleştiren alternatif bir düzenleme tablosu olarak tanımlanmaktadır (Bourriaud, 2002, s. 72). Sonuç olarak mevcut olan ile yeni formlar yaratmaktadır. Sanatta geleneksel anlayışı tersyüz eden sanatçılar tarafından manipüle edilen materyaller öncelikli konumunu kaybetmiştir. Bourriaud (2002, s. 13)'ya göre, hazır işlerin sayısındaki artış ve bugüne dek göz ardı edilen ya da reddedilen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, enformasyon çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki niteliği taşımaktadır.

Bourriaud'nun değindiği, kendi işlerini başkasının işlerine yerleştiren sanatçıların tutumuna, ayrıca taktığı, modası geçmiş bir şeyin yeniden ele alınması bakımından durumsal estetiğe örnek oluşturabilecek en güncel örneklerden biri Daniel Arsham'ın "Erozyona Uğramış Brillo Kutuları" adlı çalışmasıdır (Resim 5). Brillo Kutuları, Andy Warhol'un, bir deterjan markası kutularını kopyalayarak çoğalttığı ve sunduğu bir çalışmadır. Arsham'ın çalışması ise, Warhol'un ve Warhol'dan önce bir deterjan markasının ambalajı olan bir hazır-nesnenin yeniden yorumlanmasıdır. Andy Warhol Müzesi'nin 25. yılına ithafen yapılan, kopyanın kopyası niteliğindeki bu çalışma durumunun yönetilmesi ve estetize edilmesi olarak değerlendirilebilir. Bourriaud (2002, s. 13)'nun da belirttiği gibi günümüzde önemli olan bir ham maddeyi temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması değil, kültürel pazarda zaten dolaşımda olan nesnelere çalışma meselesidir.



Resim 5. Daniel Arsham, “Erozyona Uğramış Brillo Kutuları”, 2019, 130.5x44.5x44.5 cm, mavi kalsit, kuvars, hidrotaş (<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-day-n10150/lot.476.html>)

Sanatçı konvansiyonel anlayışla üretim yapmak yerine mevcut materyalleri değerlendirerek hazır verilerden faydalanmakta ve onlara sanatsal nitelik kazandırmaktadır. Hazır nesne ya da daha önce bir başkası tarafından yapılan bir yapıtı, yeni bir yorumla tekrar üretme ve sergileme şeklindeki tutum son zamanlarda oldukça yaygınlaşmıştır. Birçok sanatçı yeni formlar yaratmak yerine hazır formları programlamayı tercih etmektedir. Bu tür çalışmalara Şakir Gökçebağ’ın yerleştirmeleri örnek gösterilebilir (Resim 6). Gökçebağ yaşamın içinden seçtiği hazır nesnelerin biçimsel özelliklerine yeni anlamlar katarak formlaştırmaktadır.



Resim 6. Şakir Gökçebağ , “Parabol”, 2014, Ø: 150 cm, şemsiye, (Metin, 2015).

1990’lar sanat piyasasını canlandırmaya ilişkin yeni yöntemlerin geliştirildiği ve estetiğe yeni anlamların eklemlendiği bir dönemdir. Sanat piyasasını canlandırmaya ilişkin çalışmalarıyla bilinen İranlı küratör Tirdad Zolghadr küratörlüğünü yaptığı bir serginin kataloğuna, “Sekiz Adımda Ethnic Marketing’in Kolay Yolu” başlıklı bir metin

eklemiştir. Metnin alt başlığı ise “Kendi Bariyerlerinizi satış fırsatlarına dönüştürmeniz için bir rehber” şeklindedir. (Öğüt, 2006, s. 24, 25). Bu bilgilendirme metninde öncelikle, sanat piyasasında satışa yönelik stratejik yaklaşımın ne kadar önemsendiği anlaşılmaktadır; ayrıca sistemli bir şekilde nasıl ele alınması gerektiği gözler önüne serilmektedir. Zolghadr, sekiz adımda Etnik pazarın (*Ethnic marketing*) kolay yolunu şöyle sıralamaktadır: “Durumsal Estetik, Global Aciliyet, Stratejik Gereklik, Sınıf Silinmesi, Raporcunun Dönüşü, Eleştirel Teori, İyileştirme ve Mecburi Yaraticılık. Bu rehberin temel dayanağı, olası arz ve talebe göre takınılabilecek tutumlar, faydaları ve zararlarıdır” (Öğüt, 2006, s. 25). Bunlar arasında “Durumsal Estetik”i Öğüt (2006, s. 25) kısaca, “taktiği, modası geçmiş bir şeyi yeni bir kimlik ya da alt metinle yeniden tasarlayıp pazara sunmak” olarak tanımlamaktadır. Böylece yapıt kadar işin pazarlanma şekli de önem kazanmış ve strateji ve taktik gibi kavramlar sanat alanında da kullanılır olmuştur.

Zolghadr’ın metni, savaş kelimesiyle yan yana anılan strateji teriminin yaşamın tüm alanlarında kullanılan bir yöntemle dönüştüğünü gözler önüne sermektedir. Keza Lawrence Freedman (2015, s. 11) da *Strateji* adlı kitabın önsözüne “herkesin bir stratejiye ihtiyacı vardır” cümlesiyle başlayarak güncel ortamı özetlemektedir. Orduları, önemli şirketleri ve siyasi partileri yöneten liderlerin bir stratejiye sahip olmaları zaten sıradan bir durumken, güncel ortamda neredeyse hiçbir ciddi organizasyonun stratejisiz hareket etmesi düşünülemez hale gelmiştir. Sanat alanında da taktik ve stratejinin uygulandığı görülmektedir. Bu yöntemler eski, ancak sanatta kullanımı yenidir.

New York’ta *Center for Curatorial Studies*’de (Küratöryel Araştırmalar Merkezi) eğitmenlik yapan Zolghadr bir yandan küratörlük yaparken öte yandan çeşitli sanatsal kuruluşlara davetli olarak katılmaktadır. Davet edildiği kuruluşlarda pazarlama stratejilerine yönelik birikimlerini paylaşan söyleşiler yapmaktadır. 15 Temmuz 2011’de Salt Beyoğlu’nun, “Bak Kim Var?” başlıklı programına konuk olan Zolghadr “Kızgın Orta Yaşlılar: Küratöryel Eğitim Üzerine Düşünceler” başlıklı bir söyleşi yapmıştır. Salt Beyoğlu web sayfasında, konuya ilişkin içerik şöyle özetlenmiştir: “kurumsallaşmış küratöryel eğitimin benzer sanatçılar, yazarlar ve küratörler için neden ve ne şekilde faydalı olduğunu açıklamak üzere samimi bir girişim” (Salt Beyoğlu, 2011). Tekelci kapitalizmin modern dönemde pazara çıkardığı sanat yapıtını, sanat piyasasının yeni aktörleri daha sistemli şekilde ele almakta; yeni stratejilerle yeniden yapılandırmaktadır.

Sanat düzenleyicileri kadar sanatçılar da strateji ve taktik geliştirmek zorundadır. Strateji ve taktik sanatçının, varlığını sürdürmek için uyguladığı yöntemleri olumlu sonuçlandırmak ve varlığını kalıcı kılmak üzere verdiği çabaların tamamıdır. Strateji taktikten daha öncelikli öneme sahiptir. Bir stratejiye sahip olmak, kısa vadeli önemsiz konulardan uzaklaşıp uzun vadeli temel konulara odaklanma avantajı sağlar. Böylece bütünü görmek mümkün olur (Freedman, 2015, s. 11). Güncel durum, stratejisi olmayan her yola çıkışı amatörlük olarak nitelendirmektedir. Strateji, taktiğe göre daha zamansaldır. Bir sanatçının var oluşu zamana yayılabilme yetisi ile tanımlanabilir. Sanatçının zamana yayılması devamlılığı ve sanat piyasasında uzun soluklu varlığı anlamına gelmektedir (Öğüt, 2006, s. 6).

Sanatsal bir oluşumu belli bir kavram çerçevesinde bir araya getirerek bir seçki sunma görevi üstlenen güncel sanat ortamının yeni aktörlerinden biri, küratörler, günün koşullarına uygun hareket etmekle birlikte kendilerine özgü tarzlar oluşturmaktadırlar.

Sanatçı Ahmet Ögüt (2006, s. 25)'ün küratörleri giyim tarzları ve düzenledikleri sergiler ile ilişkilendiren örneklerinden ilki şöyledir: “Sportif kırmızı kot pantolonlu, hafif uzamış sakallı, Alman ya da Dutch aksanlı bir küratör, samimi, ciddi, çeşitliliği sorgulayan, şairane oyunculuk içeren ama hiçbir şekilde mizahı karıştırmayan sanatçıları tercih eder”. Ögüt'ün verdiği bir diğer örneği ise şöyledir: “Eğer kadın küratörümüz büyük kazaklar ve düz taban ayakkabılar giyiyorsa, uzun saçları varsa ve rakip küratörlerle ‘emperyalistler’ diye alay ediyorsa, bu kadın küratör folklorik olandan post-ironik olana kadar her türlü sanata ilgi gösterir”. Küratörlerin, sanat işçisi konumundaki sanatçıyı, ortam koşullarına uygun biçimde yön veren bir oyun kurucu olarak görev aldıkları izlenmektedir.

Müzeler ve galerilerin birer sanayi kuruluşu gibi çalıştığı güncel ortamda küratörler de satış ve pazarlama sorumlusu gibi görev yapmaktadır. Küratörlük sağlam bir konuma yerleşmiş gibi gözükmektedir. Foster (2014)'a göre “[k]üratör-sanatçının yükselişine, sanatçı-küratörün yükselişine eşlik etti; dev sergileri yöneten şefler geçtiğimiz on yılda hayli gözde olmaya başladı”. Küratör ve sanatçıların yanı sıra, sanatı sunan, sergileyen, izleyici ve koleksiyonerler ile buluşturan kuruluşlar da yükselişe eşlik etmektedir.

Kısacası tüm bu çalışma ve hazırlıkların en büyük hedefi, yapılan sanatsal etkinliklerden en karlı sonuçla çıkmaktır. Karlı sonuç elde etmek için yapıtın özgünlüğü kadar sanatçının tutumu da önem kazanmıştır. Stratejik yaklaşımın devreye girdiği bu tutum, sanatçının üretimini piyasaya sürmesindeki zamanlamaya işaret etmektedir. Doğru yer, doğru zaman ve doğru hamleyle piyasaya sürülen yapıt, değerinde ya da değerinin çok üstünde satılabilirken yanlış taktik ve stratejiler aksi sonuçlar yaratabilmektedir (Arapoğlu, 2010). Güncel ortamda, sanat piyasasında uzun soluklu var olmanın sırrı, doğru yerde, doğru zamanda ve doğru işlerde gizlidir.

Sonuç

İnsan yaşamında henüz adı konmamışken bile var olan bir olgu olarak estetik, özellikle modern dönemde, güzel ve sanat kavramlarıyla sıkı bağlar kurmuştur. Bu bağın sanat alanında gevşetilmek istenmesinin nedeni sanatın kendine yeten bir olgu olarak görülmesi; estetik ya da güzelle ilişkili bir beklentiyi karşılama yükümlülüğünden kurtarılmak istenmesidir.

Sanat gelişen ve değişen bir olgudur ve dönem dinamikleri ile şekillenir. Bu durum sanatın tanımının dönemselsel olarak yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılmaktadır. Sanata ve sanatçıya yön veren olaylar, olgular ve değişen dünya konjonktürüdür. Sanatın estetik yönden değerlendirilmesi, hazır yapıt haline dönüşmesi, bedende cisimleşmesi ya da nesnesizliğe doğru evrilmesi dönem dinamiklerinin sonucudur.

Tarihsel süreç içinde estetiğin bir teoriden durumsal bir ifadeye dönüştüğü izlenmektedir. Estetiğe bakışın tamamen değiştiği, sanatın meta değerinin her zamankinden daha önemli olduğu güncel sanat ortamında sanat-estetik ilişkisi de yeni karakterlere bürünmüştür. Güncel sanat ortamının durum ve koşulları, estetiğe yüklenen yeni bağlamlar ile formüle edilmektedir. Durumsal estetik sanat-estetik ilişkisinin yeni karakteristiğini oluşturan kavramlardan biridir. Güncel sanat ortamında sanatçıya düşen görev, üretimden satışa kadarki sanatsal sürecin tüm aşamalarını doğru yönetmesidir. Diğer bir deyişle taktiksel ve stratejik yaklaşımdır. Sanatçının üretim sonrası uygulayacağı en önemli strateji ve taktik, sanatı yöneten doğru aktörlerle bir araya

gelmesidir. Sanatın sunumundan satışına kadarki süreçte rol oynayan bu yeni aktörlerin taktiksel tutumları ve uygulayacağı stratejiler durumu profesyonelce yönetme becerisinin göstergesini oluşturur. Bu sistemli çalışmada, sanatın sunumundan satışına kadarki süreçte rol alan aktörlerin temel amacı sanatın meta değerini arttırarak pazarlamak ve satışını sağlamaktır.

Güncel sanat ortamında düşünce ve deneyim her zamankinden daha önemlidir. Düşünsel ve deneyimsel boyutun öncelenmesi, sanatta yeni bir form ya da anlayış çerçevesinde üretim zorunluluğunu ortadan kaldırmış; yerine durumsal estetiği ve taktik ve stratejiyi getirmiştir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2014). *Kültür Endüstrisi*. (Çev: N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen.). İletişim Yayınları.
- Arapoğlu, F. (2010). Sanatın Meta Değeri. *Genç Sanat*, 187, 29-38.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Arayışlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. (Çev: E. Gen, I. Ergüden). İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet*. (Çev: N. Sevil). Ayrıntı Yayınları.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Lukas ve Sternberg.
- Burgin, V. (2011). Durumsal Estetik. Harrison Charles, Wood Paul (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde (s. 942-944). Küre Yayınları.
- Danto, A. C. (2018). *Andy Warhol*. (Çev: S. Sertabiboğlu). Ayrıntı Yayınları.
- Erzen, J. N. (2012). *Çoğul Estetik*. Metis Yayınları.
- Foster, H. (2014). *Çağdaş Estetik / Leninist Parti'den, Lennonist Partiye: Eleştiri Sonrası Çağdaş Sanat*. e-Scop. (Çev: E. Gen.). <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-leninist-partiden-lennonist-partiye-elestiri-sonrasi-cagdas-sanat/2037>
- Freedman, L. (2015) *Strateji*. (Çev: B. Ç. Dişbudak). Alfa Yayınları.
- Hünler, H. (1998). *Estetik'in Kısa Tarihi: Modern Kültür Sanat Üzerine Felsefi Bir Tartışma*. Paradigma Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Çev: Y. Tezgiden.). Metis Yayınları.
- Metin, M. (2015). Şakir Gökçebağ'ın Evrensel Objeleri. *Galerist: Think Tank Şakir Gökçebağ Sergisi, 14.02.2015*. Sergi Kataloğu.

- Newman, M. (2000). Bitmemiş Bir Proje, Resmi Görüş Güzel Sanat Seçkisi. *SALT Araştırma Süreli Yayınlar*, 3, 36-55.
- Öğüt, A. (2006). *Günümüz Sanatının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı ve "Strateji"nin Rolü*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Salt Beyoğlu (2011). *Tirdad Zolghadr "Bak Kim Var?"a Konuk Oluyor*. Salt Online. <https://saltonline.org/tr/44/bak-kim-var-tirdad-zolghadr?q=Tirdad+Zolghadr>
- Siner, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (Çev: İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları.
- Sülün, E. N. (2012). Kapital Mekân. *Genç Sanat*, 205, 40-45.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi Kitapevi.
- Ünal, B. (2013). *İlişkisel Bağılamında Yeni Arayışlar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınları.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

KİMLİK, MADUN, ÖTEKİ... POSTKOLONYAL TEORİLER BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATI TARTIŞMAK

Elif DASTARLI¹

ÖZ

Bu çalışmada, 1970'lerden itibaren Avrupa'dan başlayarak tüm dünyanın düşünsel iklimini belirleyen postkolonyal çalışmaların amacı ve etki alanı incelenerek çağdaş sanata yansımalarına odaklanılmıştır. Avrupamerkezci bakışın eleştirisini yapan postkolonyal teorilerin, modern sanat kanonunu çözümleyen yönü saptanmış, ancak Batı merkezli ve "öteki"ni dışlayan yapıyı eleştirirken kendisinin de zıddını yeniden üretmek gibi çeşitli açmazlara düştüğü görülmüştür. Özellikle kimlik meselesini odağına alan kültüralist yaklaşımın sanatta da geniş karşılık bulmuş olması nedeniyle, Batılı olmayan-göçmen sanatçının kimliği ve üretimi düşünüldüğünde bir tartışma alanı ortaya çıkmaktadır. Bu makale, postkolonyal teorilerin sanatta ne şekilde algılandığını ve üretimi nasıl belirlediğini nitel araştırma yöntemleriyle incelemekte, çağdaş sanattan seçilen örnekler ile eser analizi yapmaktadır. Çalışma sonuç olarak, sanatçının etnograf gibi düşünmesini, sanatının folklorik ve self-oryantalist bir üretime koşullanmasını vurgulamaktadır. Böylece çağdaş sanat hakkında düşünmeyi boyutlandırarak eleştirel sanat kuramına katkı yapmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Postkolonyal Teoriler, Çağdaş Sanat, Kimlik, Madun, Ötekilik

¹ Öğr. Gör. Dr., Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Orcid No: 0000-0002-4033-9055, edastarli@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 4 Mayıs 2020 **Kabul Tarihi:** 22 Mayıs 2020

IDENTITY, SUBALTERN AND THE OTHERNESS... A DISCUSSION ON THE CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF POSTCOLONIAL THEORIES

ABSTRACT

In this study, the aim and impact of the postcolonial studies, which defined the intellectual climate of the whole world starting from the 1970s in Europe, are examined and their reflections on contemporary art are brought into focus. The postcolonial theories, which criticize the Eurocentric view, have been determined to resolve the canon of modern art, but have fallen into various dilemmas, such as reproducing the opposite of itself while criticizing the Western-centered structure that excludes the "other". Especially since the culturalist approach, which focuses on the issue of identity, also has a wide response in art, a new field of discussion emerges when the identity and production of the non-Western immigrant artist are taken into consideration. This paper examines, through qualitative research, how postcolonial theories are perceived in art and how they determine production methods, and conducts analysis of works with selected examples from contemporary art. The work consequently emphasizes the artist's thinking like an ethnographer and conditioning his/her art to a folkloric and self-Orientalist production. Therefore, it is aimed to contribute to the critical art theory by giving multiple dimensions to how we think about the contemporary art.

Keywords: *Postcolonial Theories, Contemporary Art, Identity, Subaltern, Otherness*

Giriş: Modern Sanatın Reddi

19. yüzyıl Avrupa modernitesinin belirlediği modern sanat, aynı dönemde disipline olan sanat tarihi yazımının da büyük katkılarıyla bir “modern sanat kanonu” doğurmuştur. Bu, Avrupa sanatını merkeze koyan ve Akademik üsluplara karşı sanatın kendini belirlerken koyduğu kurallarla çizilmiş bir kanondur. Batı sanatı kanonunun ilk adımda yaptığı ise, coğrafi olarak Avrupa dışı olan dünyayı kültürüyle, sanatıyla, her türlü girişimiyle dışarıda bırakmaktır. Öte yandan Avrupa modernitesinin evrensel doğruluk iddiası gibi, 19. yüzyıl modern sanatının tüm dünya sanat ve estetik kaidelerini belirleme iddiasının da itici güçlerinden biri kolonyalizmdir. Fakat modern sanat yayılırken kolonyalizm görüntüleri çarpıtmış ve etnik yapıları da dışlamıştır (Belting, 2017). Modern sanat yapmanın tek yolunun, Avrupalı sanatçının yaptığı taklit etmek olabileceği şeklinde bir anlayış ortaya çıkmıştır. Hatta 19. ve erken 20. yüzyılda Batılılaşan Türk sanatının da karakterini anlamaya dair bir saptamadır bu.

Hans Belting, modern sanat hakkında şunları söyler:

“Modern sanat çifte bir dışlama üzerinden tanımlanıyordu. Bir defa, bu, net ve korunaklı sınırlar dâhilinde tutulan Batı sanatına mahsus bir paradigmaydı. ‘Sanat yapmak’, ‘modern sanat yapmak’la eşanlamlıydı. Bu düsturu benimsemeyen sanatçıların eserleri sanattan sayılmıyordu. Dahası, Batı dışında yaşayan sanatçılar modern sanat yapsalar bile resmî sanat tarihi saflarına kabul edilmiyorlardı” (Belting, 2017).

Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, rasyonalitenin sorgulanmaya, modern anlatıların çözülmeye ve modern sanat paradigmasının da etkisini kaybetmeye başladığı bir süreç yaşanmıştır. Söz konusu süreç postmodernite-postmodernizm olarak adlandırılmıştır.

Hayatı anlayıp tanımlamanın yeni bir ideolojisi olan postmodernitenin kuramları doğrultusunda sanat, özellikle 1970’lerde ciddi kırılmalar yaşayarak günümüze kadar evrilmiştir. Dönemin sanat anlayışı için “postmodern sanat” terimi de kullanılmış, fikirde, malzemede, yöntemde ortaya çıkan çeşitlenme sonucu zamanla üst bir kavram olan “çağdaş sanat” terimi benimsenmiştir. 1970’lerden günümüze çağdaş sanatın, Batı sanat tarihinde hiç olmadığı kadar Batı dışı seslere kulak kabartması böylece mümkün olmuştur. Modern sanat kanonunun dışsallaştırdığı “öteki dünya” bu dönemde görünür hale gelmeye başlamış, Batılı olmayan sanatçının üretimi değer kazanırken, dünyanın geri kalan kısımlarındaki sanat adeta keşfedilmiştir. Kuşkusuz bunda postkolonyal teorilerin sorunsallaştırdığı kavramlar çok önemlidir.

Dolayısıyla bu çalışmada, çağdaş sanatı sıkça yapıldığı gibi postmodernizmin genel görüşleriyle değil, daha kavramlar düzeyinde bir tartışma yapmak üzere postkolonyal teoriler ekseninde ele almak tercih edilmiştir. Böylece çağdaş sanatta sıkça karşılaşılan göçmen, madun, öteki gibi kavramlaştırmaların daha derinlemesine tartışılması ve 1970’lerden günümüze belirlenen sanatta özellikle kimlik meselesi eksenindeki tavırların çözümlenmesi amaçlanmıştır. “Postkolonyal Aura” adındaki postkolonyal teoriler üzerine geniş çalışmada Arif Dirlik de postkolonyalizmi postmodernizmin bir versiyonu olarak konumlandırmış ve postmodernizmin belki de en somut ve açık

anlamını edebiyat ve sanat alanlarında bulacağını söyleyerek meseleyle ilgili çalışmaların önemini vurgulamıştır (Dirlik, 2008, s. 20).

Postkolonyal Teoriler

Postkolonyal ya da postkolonyalist teori, Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi 1968'den sonra eleştirel düşüncede çığır açan Fransız filozofların modernliği ve Avrupamerkezciliği sorgulamaya giriştiği ve postmodernizm olarak adlandırılan teorilerde düşünsel köklerini bulan bir araştırmalar bütünü tanımlamak için kullanılmıştır. Yine Avrupamerkezci modernliği sorgulamayı esas alan bu yaklaşım, 1970'lerden itibaren, özellikle Hindistan gibi eski İngiliz sömürgeci ülkelerin entelektüellerinin Anglosakson coğrafyada, sömürge deneyimlerinden hareketle açtıkları tartışma zeminini tanımlar. Postkolonyal kavramının “post” ön eki, tıpkı kendisini modernizm sonrası olarak tanımlayan postmodernizmde olduğu gibi “sonrası” anlamında kullanılsa da sanki bir bağımlılık ilişkisi olan kolonyalizm sonrasını tanımladığı yanılgısına düşülmemelidir, terimin basitçe zamansal bir gösterge olmadığı bilinmelidir.

“Postkolonyal” teriminin en somut kullanımında bile açık bir anlama sahip olmadığı, her anlamın bir diğeriyle belirlendiği saptaması, (Dirlik, 2008, s.103) tıpkı postmodernizm gibi postkolonyalizmin de muğlak oluşuna işaret eder. Postkolonyalizmi tanımlamak ve tartışmak üzere yazdığı yazısında Mahmut Mutman, postkolonyalizm çalışmaları olarak isimlendirilen yeni bir alanın, Edward Said'in 1978 yılında yayımlanan *Orientalism* (Şarkiyatçılık) kitabıyla başladığını ancak yazarın kendisinin bile, kısa süre içinde büyük süksesiz yapacak “postkolonyalist teori” kavramının kuramcısı sayılacağını bilmediğini ekler. Hatta sömürgecilik sonrası edebiyat ve kurama dair söz konusu çerçevenin Gayatri Chakravorty Spivak ile birlikte üçüncü ismi ve “onu en benimsemiş görünen” Homi Bhabha'nın dahi tam böyle bir sonucu beklememiş olabileceğini yazar (Mutman, 2010, s. 117). Kavramın izini sürerek, İngiltere'de Stuart Hall ve öğrencilerinin “kültürel çalışmalar” denen yeni bir disiplinde çalıştıklarını, “kültürel çalışmalar”ın İngiltere'den ABD'ye geçerken giderek medya alanından kayıp etnografik bir biçime büründüğünü, Amerika'da aynı konjonktürde oluşan postkolonyal çalışmaların gelişimiyle birleştiğini belirtir. Öte yandan Said, Bhabha, Spivak gibi aydınların farklı noktalardan hareketle belirli kesişme ve ortaklıkları olan bir dizi sorunu, argümanı ve çözümlemeyi aynı dönemde üretmeye başladılarsa, bunun ortada gerçek bir hareket ve entelektüel, siyasal bir olayın olduğu anlamına geldiğini de sözlerine ekler. İşte postkolonyalizm öncelikle bu olaya, gelişime veya dönüşüme verilen isimdir (Mutman, 2010, s. 117-118).

Postkolonyalizm, kolonyalizmin eleştirel bir çözümlemesi olarak ortaya çıkmış ve hem modernliğin genelleşmiş kavramlarının yerel olana ilgisizliğini şüpheyle karşılayarak hem de dikkatleri küresel siyasi ve sosyal ilişkilerdeki yeni tip problemlere çekerek “çok ciddi gerçek bir ihtiyaca cevap vermiştir” (Dirlik, 2008, s. 6). Postkolonyalizmin

öncelikli araştırma alanı ise kimlik üzerinden göçmen meselesi olmuştur. Postmodernizm Batı modernliğinin evrenselci iddialarına karşı büyük anlatıların sona erdiğini iddia ederken, bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan postkolonyal fikirler ile de mikro kimlikleri önceleyen bir anlatı kurulmuştur. Postkolonyal çalışmaların belleğini oluşturan şeyin “madunlar okuması kapsamında baskı altındaki halkların kültürlerini, elit manipülasyonunu ve sömürge kültürün addettiği kodların eleştirisini sağlayan bir alt tarih okuması” olduğu saptanmaktadır (Sustam, 2010a, s. 129). Hedef tahtasına konan modernitenin Avrupamerkezci dünya tahayyülünün karşısına, onun dışarıda bıraktığı konmuş, böylece evrensel düzeyde Batı dışı olarak tabir edebileceğimiz “öteki”nin yükselişi gerçekleşmeye başlamıştır. Örneğin Spivak, postkolonyal teorilerin en önemli kaynaklarından sayılan “Madun Konuşabilir mi?” başlıklı makalesinde, “... özneyi sorunsallaştırmaya yönelik günümüz Batılı çabalarının eleştirisinden, üçüncü dünya öznesinin Batılı söylem içerisinde nasıl temsil edildiği sorunu”na odaklanmıştır (Spivak, 2016, s. 16). Özellikle “madun” kavramsallaştırmasıyla “yoksun”lar, diğer bir deyişle sistemin yadsıdığı sömürülenler, kadınlar, göçmenler dâhil “öteki” kimlikler görünür kılınmak istenmiştir. Keza, postkolonyal epistemolojinin temelini farklılığın olumlanması oluşturur (Dirlik, 2008, s. 21). Böylece postkolonyalizm, yeni ve eleştirel bir yorum alanı olarak ortaya çıkmış, büyük bir ilgi görerek alan genişlemiş, büyümüştür. Dolayısıyla ulusal sınırların pek çok konuda olduğu gibi sanata dair olguları belirlemede de önemsiz kaldığı, ulus aşırı etnik ve kültürel karşılaşmaların arttığı süreçte, çağdaş sanat da postkolonyal teorilerin kapsamına girmiştir.

Postkolonyalizme getirilen eleştirilerin başında ise giderek kültüralist formlar edildiğinin saptanması gelir (Artun, 2013, s. 30). Çünkü toplumsal ve tarihsel konular ekonomik-sınıfsal vd. açılardan değil, kültürel bir perspektifle ele alınmıştır. “Kültüralizm” olarak kavramsallaştırılan bu yaklaşım, globalizmin ulusları kültürelleştirilmesi olarak açıklanabilir. Böylece postkolonyalist araştırmaların sahasına etnografi ve antropoloji bilimlerinin alanı da dâhil olmuştur.

Etnograf Olarak Sanatçı

Postkolonyal teorinin yükselişiyle birlikte karşımıza etnografik olarak açıklanabilecek, etnik temele dayalı bir sanat çıkmaya başlamıştır. Etnografya geniş bir tanımla, “insan topluluklarının kültürlerini, âdet, töre ve yaşayışlarını inceleyen” bilim anlamına gelir (<http://lugatim.com/s/ETNOGRAFYA>). Çeşitliliğin bilimi gibi görünür ve kültüralist bir tavra sahiptir. 1970’lerden itibaren, özellikle postkolonyal çalışmalar dolayısıyla genelde etnik kimlik odaklı, örneğin ilkelcilik şeklinde görülen çeşitli öteki angajmanlarının ortaya çıkması, bu kültüralist tavır ile bağlantılıdır. Örneğin bu dönemde Fransa’da Afrika sanatı, Avusturalya’da aborjin sanatı daha çok görünür hale gelmiştir. Çünkü yeni bir tanımla sanatta etnografi, bir tür gerçekçilik varsayımı olarak “ilkelci fantezi”nin en aktif olduğu yerdir (Foster, 1995, s. 303).

Hal Foster, bir “etnograf sanatçı” tanımını ortaya atmıştır. Walter Benjamin’in 1934 tarihli “The Author as Producer” (Üretici Olarak Yazar) makalesinden yola çıkan Foster, iki zamanın entelektüel tavrını karşılaştırır, yeni bir paradigmadan söz eder:

“Bu yeni paradigmanın konusu büyük oranda burjuva-kapitalist sanat kurumu (müze, akademi, piyasa ve medya), sanat, sanatçı, kimlik ve topluluk kavramları ile ilgili dışlayıcı tanımlardır. Fakat işbirliği yapılan özne değişir: Bu özne genellikle kendini adanmış sanatçının uğruna mücadele ettiği kültürel veya etnik ötekidir” (Foster, 1995, s. 216).

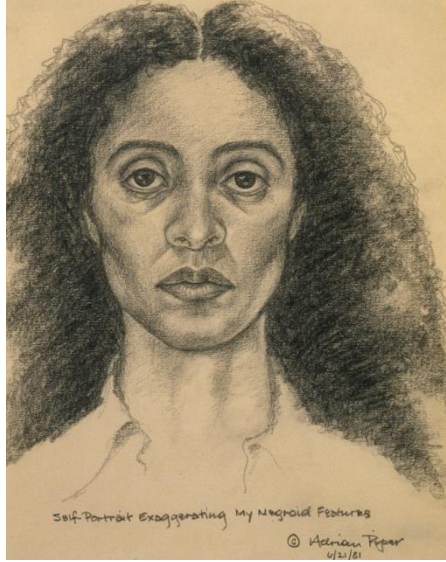
Ona göre etnograf sanatçı, ekonomik ilişkiler bağlamından kültürel kimlik bağlamına geçerek tanımlanan özne, bilgi veren kişidir (Foster, 2009, s. 216-217). Sanatçı, antropolojinin açtığı genişlemiş bir kültür alanının içindedir artık. Öncelikle saptanması gereken şey ise bu durumun sanatçıya daha önce eşi görülmemiş bir temsiliyet alanı sağladığıdır. Çünkü çağdaş sanatın küreselleşmesinin sonuçlarından biri, Batılı olmayan sanatçıların “etnik” yaftasını reddedip, etnik aidiyetlerini, ırk ayrımcılığının yükünden kurtularak kişisel bir kimlik olarak keşfetmeleri olmuştur: “Sanatçılar, etnik aidiyetlerini, kişisel bir rol ve ... çoklu kimliklere yol açan bir göç deneyimi olarak yeniden tanımlıyorlar” (Belting, 2017). Hans Belting’in 2009’da yazdığı bu sözler, postkolonyal teorinin mesafeleri kapatmaya muktedir söylemlerinden kaynaklanır. Kendisi de Hindistan kökenli ve 1960’larda İngiltere’ye giderek çalışmış olan sanatçı Rasheed Araeen de konuyla ilgili “A New Beginning: Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics” başlıklı değerli makalesinde, kolonyalizmin bitmesinden sonra modern sanat kanonunun dışında bırakılmış coğrafyalardan sanatçıların hızla Batı’ya gelerek orada merkezi bir yer edinmeye çalıştıklarından söz eder. Bu, Belting’in de işaret ettiği ve sanat kadar sanat tarihi adına da olumlu bir gelişmedir. Ancak –kendi sözleriyle– “eski sınırlar bulanıklaşırken yenileri belirir.” Belting, sanatın küreselleşmesine Hindistan gibi ülkelerden “politik bir kabilecilikle” karşı çıkan neo-etnik hareketleri örnek olarak gösterir (Belting, 2017). Yazar söz etmese de hiç kuşku yoktur ki bu gibi kimlik odaklı folklorik üretimlerin kendisine cesaret bulduğu nokta yine postkolonyal teoriler ve onun oluşturduğu yeni entelektüel iklimdir.

Daha önce ırksal ve kültürel çağrışımlarla “öteki” olarak dışarı itilen sanatçılar, bu kez aynı sebeplerle fakat ırksal ayrımın sözü edilmeden çağdaş sanatta kendilerine yer bulmakta ve hatta desteklenmektedir. Ancak Araeen görünür sanatçılar ile görünür olmayanlar arasındaki farka dikkat çeker. Çünkü her zaman çok başarılı olmayan “öteki” sanatçılar vardır, fakat Batı’dakiler yani görünür olanlar seçilmiştir: “Eğer bu sanatçılar hakkında bilgimiz yoksa sebebi modernizm tarihine ya da ana akım söyleme katılmadıklarındandır” (Araeen, 2000, s. 6). Çünkü beyaz sanatçı “kendi” ile beyaz olmayan “öteki” arasındaki sınır çoktan çizilmiştir. Bu durum sadece merkez ile periferi arasındaki herhangi bir diyalektik değişimi engellemekle kalmaz, aynı zamanda “beyaz sanatçı”nın modern sanat tarihi içindeki merkezi pozisyonunu sürdürmeye yarar. Araeen buradan da sözü dışlananlar değil kabul edilenlere getirir. Çünkü asıl mesele görünür olanların baskın kültür tarafından kabul edilme ve uyum sağlatılma yollarıdır (Araeen, 2000, s. 6).

Sanatın Yeni Kuralları

Çağdaş sanatta sadece sanatçıyla sanat üretimi değil, ortamın diğer aktörlerinin de durumu değişmekte, etnograflar ile sanat küratörleri rolleri değiş tokuş etmiş gibi durmaktadır. Etnograflar, çağdaş sanat sergilerinin küratörlüğünü üstlenirken, küratörler de etnografyanın tartışma alanına giren kültürel coğrafya vurgulu sanat üzerine çalışırlar; tarihçiler ile antropologlar arasındaki fark giderek azalır (Belting, 2017). Bu bize, sadece sanatçının üretimini belirleyen tavrındaki değil, sanat sisteminin tümündeki bir değişimi işaret eder. Paradoksal gibi görünen bir durum çıkar ortaya: Sanat postkolonyal teorilerin çizdiği alanda belirli bir şekilde yapılmaya teşvik edilirken bu üretimin kendine yer bulduğu sanat ortamı da değişir, dönüşür.

Etnografik sanat kültürel ötekiliğin değerini pekiştirir ve sözü hiç edilmese de bunu etnik kimliğin özcü stereotipleriyle yapar. Afrika kökenin, üstelik Afrika kökenli bir sanatçı tarafından üretilen temsili, Afrikalı olmayanın –ki burada söz sahibi kişi beyaz Batılıdır– zihnindeki Afrikalılık tanımıyla belirlenir. Çünkü bu tanımlar kolonyalist çağın kanunları haline gelmiştir adeta. Burada akla çarpıcı bir örnek gelir. Irkçılık, cinsiyetçilik gibi konuları çalışın Afrika kökenli ABD’li sanatçı Adrian Piper’in 1981 tarihli “Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features” (Zenci Yüz Hatlarımı Abarttığım Otoportre) çalışması, bu ilişkileri düşündürmesi bağlamında değerlidir (Görsel 1). Zihinlerdeki özcü-sabit kalıpların farkında olan sanatçı burada etnik kimliğini vurgulamak değil, etnik kimlik sorunsalını çok boyutlu tartışmak amaçındadır.



Görsel 1: Adrian Piper, Zenci Yüz Hatlarımı Abarttığım Otoportre, 1981, karakalem çizim.
(<https://www.nytimes.com/2018/04/19/arts/design/adrian-piper-review-moma.html>)

Ancak Piper’in sanatın kendi alanında olduğu kadar politik alandaki farkındalığının ve böylece üretimindeki nüansın bir istisna olduğunu iddia edebiliriz kolaylıkla. Dolayısıyla sorulması gereken soru şudur: Gerçekten de postkolonyal teoriler ile sanatta tek merkez algısı kırılabilmiş, modern sanat kanonunun önce kendi içindeki ilerlemeci sonra da yayılmacı karakteri değiştirilebilmiş midir? Özellikle 1980’lerden itibaren

dünya sanat ortamında görünen-taninan-çalışan pek çok ismin yaklaşımları ve üretimleri düşünüldüğünde bu soruya kuşkuyla yaklaşmak gerekir. Aslında örnekler oldukça fazladır.

Postkolonyalist teorisyenlerin, örneğin edebiyat ile kıyaslandığında sanata dair neredeyse hiçbir şey söylemedikleri saptanmaktadır. Bu, teorilerinin yaygın karşılık bulduğu sanat alanını boş bıraktıkları şeklinde yorumlanabilir. Ancak çalışmalarını postkolonyal teorilerle bağlantılandırılan, esas olarak ise kültürel çalışmalar alanının kurucusu sayılan Stuart Hall farklı bir noktada durmaktadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşisinde 1960’lardan itibaren İngiltere’ye gelip çalışan göçmen sanatçılar üzerine fikirlerini söyleyen Hall, 80’ler kuşağı siyah sanatçıların, daha çok siyah kimliğine dair sorunlarla meşgul olduklarını belirtir. Bir yaratıcılık patlaması yaşandığını ve bütün meselenin “Ben kimim?”, “Siyah olmak nedir?”, “Britanya’da siyah olmak nedir?” gibi sorular etrafında dönmeye başladığını ekler (Paul, 2016, s. 37). Adrian Piper örneği bize bunun New York ayağını göstermektedir. Hall, ayrıca bu kuşak ile bir sonraki kuşağın sanatçılarının tavrı arasındaki farka dikkat çeker. Buna göre 80’ler kuşağı “kurgulanmış imge” kullanırken bir sonraki kuşak fotoğrafı bir sanat yapıtı olarak görmüş ve asıl malzemeleri kendilerini sergilemek haline gelmiştir (Paul, 2016, s. 38). Bu çok önemli bir farktır. Çünkü ilk tavır, sanatçının kimliğini düşünsel bir zeminde odağına alıp çeşitli kurgusal imgeler yaratır ve etnik kimlik, göçmen kimliği hatta göçmen sanatçı kimliğini temsil ile sorunsallaştırırken ikinci tavır, müdahaleyi minimuma indirerek kendini yani farklılığını sergilemektedir aslında. Yaratıcılık konusunda da bir kısırlık taşıyan ifşa odaklı bu yaklaşım oldukça tartışmalıdır.

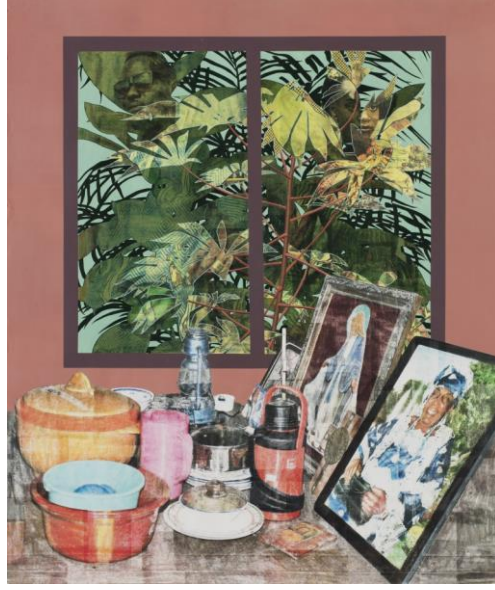
Njideka Akunyili Crosby’nin 15. İstanbul Bienali kapsamında Türkiyeli izleyiciye de sunduğu “Güzel Olanlar” (The Beautiful Ones) serisi, 1980’lerden günümüze konunun nasıl taşındığını göstermesi açısından ilginçtir. Serinin “#1c” olarak isimlendirilen çalışması aidiyet ve kültürel göstergelere ilişkin belirli kalıpları tekrar eder (Görsel 2). Çoğunlukla akrilik ve kağıtla transfer baskı yöntemini kullanan sanatçının buradaki çalışmasında boydan portresini gördüğümüz siyah kadının üzerindeki giysi, doğduğu kültürün görünümüleriyle kolaj şeklinde ortaya çıkar ve bedeninin arkasındaki zeminde yer alan kolajla bütünleşir. Bienal kitabında sanatçı, “yapıtlarında, imgelerin kopyalanışını, belleğin konturlarını ve yeniden üretilen, aktarılan ve taşınan temsillerin, yerlerin ve insanların arkalarında bıraktıkları izleri konu edinir” şeklinde tanımlanmış, çoğunlukla Nijerya diasporası içindeki kendi deneyimlerine dayanan ailevi ve ortak kültürel tarihlere odaklandığı belirtilmiştir (İstanbul Bienali Sergi Kitabı, 2017, s. 130).



Görsel 2: Njideka Akunyili Crosby, The Beautiful Ones Series #1c, 2014, kağıt üzeri akrilik, renkli kalem ve baskı, 1,52x1 m.
(<http://www.njidekaakunyilicrosby.com/work/the-beautiful-ones-series-1>)

Akunyili Crosby'nin 2016 tarihli bir diğer çalışması "Grandmother's Parlour" (Büyükanenin Oturma Odası) ise (Görsel 3) adeta mahremi ifşa etmek üzerine kurgulanmıştır:

"Çeşitli araçlar, yaklaşımlar, bakış açıları ve görseller kullanarak, Akunyili Crosby'nin tabloları özne olarak Nijeryalılarla, Nijeryalı Amerikalılarla ve hatta kendi aile üyeleriyle katmanlı bir yer ve zaman hissini ifade eder. İşlerini özel yapan kolajdır ve globalleşmenin ve uluslar ile mekânlar arasında seyahatin hikâyesini anlatmak için kültürleri bazen bir araya getirir, bazen de birbirine düşürür" (Gibney, 2018, s. 18'den aktaran Özeskici, 2018, s. 119).



Görsel 3: Njideka Akunyili Crosby, Grandmother's Parlour, 2016, kağıt üzeri akrilik, renkli kalem ve baskı, 155x132 cm. (<http://www.njidekaakunyilicrosby.com/work/grandmothers-parlour>)

Nijerya doğumlu sanatçı ABD’de yaşayan bir göçmendir. Günümüzde uluslararası sergilerde izlediğimiz o ve aynı toplumsal konumdaki pek çok sanatçı, 80’li yıllardan itibaren Afrika kökenlerini ele alan önceki kuşaklar gibi madun odaklı bir zihniyle stratejisiyle çalışır. Böylece etnik kökenler temelli kendilik temsilinin kültüralist bir temsile evrildiği pek çok örnek ortaya çıkar. Sonuç itibarıyla etnografik sanatın folklorik bir sanat haline dönüştüğü söylenebilir. Böylesi bir sanat yaklaşımında ise, ailesi Afrikalı olduğu halde Afrika’yı hiç görmemiş ve bu nedenle “umut vaat eden bu sanatçıyı memleketi Afrika’ya göndermeliyiz” diyen İngiliz Güzel Sanatlar Konseyi’ne, gidip döndükten sonra “Evet, sizin için gerçekten Afrikalı bir şeyle geri döndüm” diyerek (Paul, 2016, s. 45) resimlerinde fil dışkısı kullanmaya başlayan Chris Ofili’nin ne yaratıcılığını ne de politik tavrını bulmak mümkündür...

20. yüzyıl tüm dünyanın belirli bir ölçüde Batılılaşmasıyla sonuçlanırken, Batı dışı dünyaya önce ekonomik sistem yani kapitalizm, ardından din ve siyaset sistemleriyle ulaşan Batı modernitesi, toplumların yaşayışını belirleyen kültürel bir dogma haline de gelmiştir. Dolayısıyla her ülkenin kendi öznelliğinde bir hız parametresi varmış gibi görünür; buna göre, Osmanlı gibi 19. yüzyılda Batılılaşmaya başlayan toplumların daha hızlı yol kat ettiği açıklaması yapılabilir. Ancak bu zamansal ardıllık ilkesi geri-ileri paradigmasını doğurmuş tehlikeli bir bakış yöntemidir. Böylece modernitenin dozunun azlığı “gerilik”tir artık. Foster “sanki Avrupa Uygarlığı’na ait bir Greenwich Saati tarafından ölçülmüş gibi” en uzakta, en geride kalanın en ilkel görüldüğünü söyler örneğin (Foster, 2009, s. 221). Bu durumun bir başka tipik örneği ise ülkelerin modernleşme öncesi kültür ve sanat üretimlerinin tıpkı bizde olduğu gibi geleneksel bir zanaat olarak tanımlanmasıdır. Bu noktada adeta turist olan Batılı göze sunulan “geleneksel” her şey folkloriktir. İronik olan ise modernitenin zaman ve mekâna dair

olduğu gibi tüm parametrelerini sorgulayan postkolonyalist bir bakış açısının etkisinde üretilen sanatın, teorinin iddia ettiğinin aksi şekilde sonuçlanmasıdır. Yani çağdaş sanatta öteki dünyalı sanatçının kültüralist bir teşvikle sunduğu ve çokça ilgi gören kendilik temsilinin aslında oldukça yerelci bir folklorik üretim olması sonucu oldukça çarpıcıdır.

Örneğin Dubai doğumlu Lamya Gargash'ın 9. Sharjah Bienali'nde 2009 yılında sergilediği "Meclis" adlı çalışması, yerel olan bazı mekânların bir dizi fotoğrafından ibarettir (Görsel 4). Sanatçı, bir mekânın gelenek ve kültürü nasıl dikte ettiğinin çok ilginç bir örneği olduğunu belirttiği çalışmasına izleyiciyi şu sözlerle davet eder: "Oldukça mahrem ve geleneksel Emirati yaşamına bir dikiz" (Gargash, 2009). Üstelik bu "dikiz daveti" Birleşik Arap Emirlikleri'nde gerçekleşen bir bienalde sunulmaktadır ve sunum yapılan "göz"ün orali olmadığı açıktır. Bu da bienaller aracılığıyla çağdaş sanatın global sistemini sorgulatmaya muktedir bir durumdur.



Görsel 4: Lamya Gargash, The Majlis (Meclis), 2008-2009, fotoğraf baskı.
(<http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/the-majlis>)

Postkolonyal teoriler etnisiteyi-kimliği vurgulayan bir mücadele alanıdır artık. Böylece bir akademik araştırma sahası, realiteyi belirler konuma ulaşmıştır. Bu durumda sanatçı ise yerelin otantikliğini yalnızca temsil eden değil politik olarak üreten kişi haline de gelmiştir (Foster, 1995, s. 306): "... [S]anatçıya yüklenen sözde-antropolojik rol, etnografik otoritenin sorgulanması kadar onaylanmasına da yardımcı olabilir; bu kuramsal eleştiriden kaçma durumuna, kuramsal eleştirinin genişlemesi kadar sık rastlanır" (Foster, 2009, s. 241).

Çokkültürlülük adına dillendirilen farklılık fetişizmi, kendi yerelliğinin folklorünü ya da kimliğini konu edinen sanatçıya aslında bir sınırlama da getirmektedir. Kozmopolit

yapılanmalar sanatçıyı yerel ve yerelci olmaya teşvik ederken bu, farkına varmaksızın yeni bir tür milliyetçiliği de besler görünür. Üstelik kendi folklorik farklılığını temsil eden sanatçı mutlaka fiziki olarak Doğu'da yer almak, yaşamak zorunda değildir. Hatta aksine, postkolonyal teorilerin imlediği göçmenlik haline bu noktada sanatçılar açısından daha sık karşılaşılır. Örneğin New York'ta yaşayan Güney Amerikalı bir sanatçı göçmenlik üzerine, İranlı bir sanatçı çarşaf üzerine çalışmak zorunda hisseder kendini.

Neyin İçi Neyin Dışı? – Temsilin Önemi

Adı, postkolonyal çalışmalar alanının kurucularından olarak geçen Said'in de belirttiği gibi Oryantalizm, Batı'nın karşıt imgesi olarak Doğu'yu yaratması kadar bu karşıt ile kendini de yaratmasıdır aslında. Yani konumlandırmaya dayalıdır. Said saf, koşulsuz bir Şark'ın olmadığını söylemiş ve Doğu diye bir yerin ayırt edilmesini “imgesel coğrafya” olarak tanımlamıştır. Oryantalizm'in “Doğu” algısı, Doğu'yu Batı'nın bilincine taşıyan bir temsil biçimleri dizgesidir (Said, 1999, s. 215). Dolayısıyla Oryantalizm bir bakış, algılama ve yorumlama stratejisidir; esas olan ise Batı'nın bakışıdır. Çünkü moderniteyi kuran Batı coğrafyası kendini merkez olarak konumlandırırken, Batı olmayan ise onun dışı kabul edilmiştir. Giderek modernitenin belirlediği koşullara uyan ve küreselleşen dünyada ise saf bir dışarı mümkün değildir artık. “Doğu” ve “Batı” olarak tanımlanan sınırlar –zaten sadece algıda yaratılmış kavramlar oldukları için– sürekli değişir, fakat “sınırların sürekliliğinden ziyade bir sınırın varlığı fikrinin sürekliliği önemlidir (Sunar, 2007, s. 32). Keza, “... coğrafi sınır aynı anda kültürel bir sınırdır, üstelik coğrafi sınırı geçtikten sonra da göçmenin hâlâ geçmesi gereken sınırlar vardır” (Mutman, 2010, s. 122).

Bahsedilen bakış meselesi, doğal olarak “temsil”i önemli hale getirir. Bu noktada 19. ve erken 20. yüzyıl dünya fuarları ve evrensel sergilerindeki ülke temsilleri çok çarpıcı birer örnektir: “Aslında dışarıdaki bir gerçek ... ile içerideki temsili ... arasındaki bu ayrım kararsız, kaypak ve kesinlikten yoksundur” (Timothy Mitchell'den alıntılanarak aktaran Yardımcı, 2013, s. 131). Bu sergilerde örneğin Mısır ya da Osmanlı gibi devletlerin kendini oryantalist bağlamda temsili sorgulanmalı, ancak genel yanılgıyla Doğu sanki “kendisini yanlış temsil ediyor” a ikna olmak yerine asıl olarak temsile dayalı bu iktidar ilişkisi ortaya çıkarılmalıdır:

“Sanki gerçek bir Şark vardır fakat yanlış temsil edilmektedir. Bu tür bir açıklamadaki sorun, temsil olgusunun kendisini hiç sorgulamamasıdır. Oysa sürekli bir ‘dış gerçeklik’ efekti yaratılmasının kendisi yeni (ve modern) bir iktidar mekanizmasıdır” (Timothy Mitchell'den alıntılanarak aktaran Yardımcı, 2013, s. 131).

Vurgulamak gerekirse, saf bir dışarı mümkün değildir artık ancak çağdaş sanatta bu saf dışarı sanki varmışçasına temsil edilebilmekte, üstüne üstük bu temsil, “içeri”nin bakışına bırakılmaktadır. Foster da buna değinir ve görünen farklılığın kimlik ve ötekiliğin de bir tür dışarıda olmak/dışarıdalık şeklinde kodlanmasına itiraz eder. Bu kod uzun süredir marjinalite ile sürmektedir. Ancak, çokuluslu kapitalizmin

postkolonyal dünyasında merkez-periferi şeklindeki karşıtlık modeli artık söz konusu değildir (Foster, 1995, s. 303).

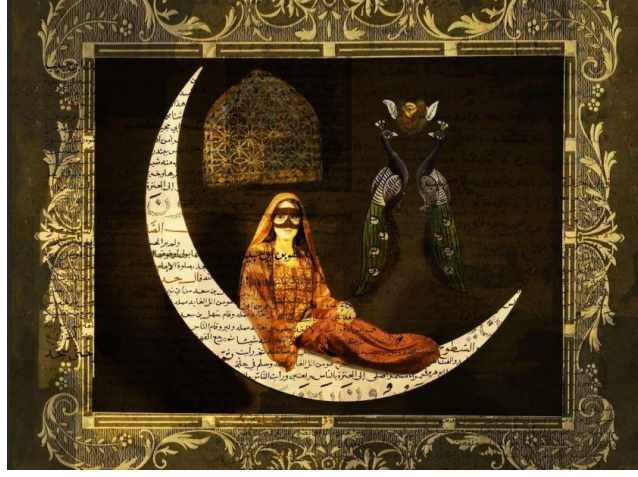
Çağdaş sanatta, çokça tercih edildiği üzere fotoğraf ile gerçekleştirilen çalışmalar bu bağlamda tartışmaya açıktır. Gösterilen imgeler gerçeğe uygun olabilir fakat temsilin kim tarafından nasıl algılandığı ve dolayısıyla nereye vardığı noktasında mesele düğümlenmektedir. Örneğin yıllardır ABD’de yaşayan ve çalışan Shirin Neshat, İranlı ve İslami görünümüyle ayrıksı kadın profilini ele aldığı çalışmaları nedeniyle çokça sorgulanmıştır. Fakat Neshat tek örnek değildir ve hatta onun, belirli bir söylemin karşılık bulmasında kendi ardıllarını yarattığı da iddia edilebilir.

Rashid Araeen, 1989’da Paris Centre Pompidou’da açılan “Magiciens de la terre” (Dünyanın Sihirbazları) sergisini tartışır.² Sergiye katılan Üçüncü Dünyalı sanatçıların %90’ı folklorik, nahif ve eğitimsiz, modern sanat ve sanatçıyla teması olmamış isimlerdir. Zulu dansçılarının gösterileriyle açılan serginin sadece tarihsel öneme sahip olmadığını söyleyerek çağdaş sanatta diğer sanatçıların alanını belirlemek değil ayrıca gelecekteki pek çok küresel sergiler için de bir model olduğunu belirtir: “Mesaj açık: Batı’dan farklı olan ilginçtir” (Araeen, 2000, s. 13). Amaç heterojenliği vurgulamak olsa da sonuç ayrıksılığı vurgulamak şeklinde olmuştur. Bu bakışa göre, “kendi” (*self*) Batı sanatçısı modern evrensel bir vizyon sunarken “öteki” (*other*) hala kendi kabilesine ait, folklorik, nahif ve masum dünyasına hapsedilmiştir. Yazar, Homi Bhabha’nın kimlik üzerine bir makalesinin olduğu sergi kataloğundaki teorilerle de bunun pekiştirildiğini belirtir (Araeen, 2000, s. 13).

Ana akım çağdaş sanat üretimine dair kriterler, sanatçıyı kendi gerçekliğini egzotize ederek sunmaya teşvik etmektedir. Örneğin Hassan Meer, “Moon Series” (Ay Serisi) adlı çalışmasını, Umman’da 1970 ve 80’lerde petrolün bulunmasıyla modernleşmeye başlayan hayatın hissini yakalamayı amaçlamasıyla açıklar (Görsel 5). Sanatçı, modernleşmeyle özellikle İran ve Hindistan’dan gelen fotoğrafçıların burada stüdyolar açtıklarını belirtir ve bu fotoğraf stüdyolarında daha önce poz vermesi yasak olan Ummanlı kızların pozlarıyla bir kurgu yapar. Modernleşmeyle umutlar ve rüyalardan bahseden sanatçı, ironik biçimde “modernleşmemiş”, sanki Bin Bir Gece Masalları’ndan çıkmış gibi görünen imgeler sunar. Aynı zamanda eski Umman

² Bu noktada, Nijeryalı küratör Okwui Enwezor’un ismini anmak gerekmektedir. Enwezor, Gwangju, Venedik gibi dünyanın en büyük bienallerin yanı sıra “Magiciens de la terre” sergisinden aldığı ilhamla “dünya sanatçılarının ufuklarını genişletmek” gibi amaçlarla 2002 yılında 11. Documenta’nın küratörlüğünü yapmıştır (bkz. <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>). Aynı zamanda Documenta’nın ilk Avrupalı olmayan küratörü olan Enwezor, 2003 yılında kaleme aldığı “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition” makalesinde çağdaş sanatta postkolonyal yaklaşımların önemini savunur. Postkolonyalizmi, sanat tarihini olduğu gibi çağdaş kültür ve sanatı da anlamının bir prizması olarak tarif ettiği makalesinde, Tate Modern gibi çağdaş sanatın da yer aldığı müzelerden yola çıkarak günümüz sanatında sergileme ve küratöryel tercihleri postkolonyal teorilerin getirileri açısından tartışır (Enwezor, 2003). 2019 yılında hayatını kaybeden Enwezor’un postkolonyal teorilerin bir savunucusu olarak fikirleri ile çağdaş sanatın yönünü belirleyen büyük sergilerdeki söz sahibi tavrı, başka bir araştırmanın konusu olarak incelenmeye değerdir.

yazısıyla bu dönemi tarif eden kişisel mektuplar yazarak fotoğrafları bu geleneksel yazıyla kompoze etmiştir.



Görsel 5: Hassan Meer, Moon Series, fotoğraf serisi, 2011.
<https://www.hassanmeer.com/portfolio-posts/moon-series/>

Arap coğrafyasından bir sanatçının kendi yerelini çağdaş sanat sahnesine çıkardığı bir çalışmadır bu. Araeen, sivri bir eleştiri diliyle çağdaş sanatta “öteki dünyalı” genç sanatçıların durumunun acıklı olduğunu, çoğunun etnik renkli giysilerini giyerek palyaço ve soytarı gibi davrandığını ve kültürel kimlik kartlarını kullandıklarını, “Etnik Çokkültürlülük Kralı’nın saltanatında” mutlu mutlu dans ettiklerini söyler (Araeen, 2000, s. 16). Meer’in çalışmasındaki gibi temsil edilenler gerçeklikten yola çıkıyor olabilir, ancak asıl mesele temsilin nereye, hangi bakışa ulaştığıdır. Çünkü sanat bir temsil alanıdır: “Bakılacak şeyler, biçem, mecazlar, anlatıdaki mekân, anlatı gereçleri, tarihsel, toplumsal koşullardır, temsilin doğruluğu ya da özgün olana sadakati değildir” (Said, 1999, s. 30).

Nilüfer Göle kendisiyle yapılan bir röportajda, Avrupa’da İslam’a dair bir tür Post-oryantalizm olduğunu belirtmektedir. 19. yüzyıl oryantalistlerinin farklılığın egzotizmine çekildiklerini, bugün ise aynı mekân, aynı coğrafyayı paylaştıkları ancak birbirine yakın ama uzak olduklarını söyler (Sustam, 2010b, s. 106). Öte yandan Göle, Batı’da bugünkü bakışın artık ötekini egzotikleştirme, erotikleştirme üzerine kurulu olmadığını belirterek, “[t]am tersine, öteki egzotikliğini, farklılığının çekiciliğini yitirmiş, rahatsız edici, taciz edici bir yakınlık, banallik içinde” şeklinde bir tespitte bulunur (Sustam, 2010b, s. 107). Ancak sanat söz konusu olduğunda buna katılmak mümkün değildir. Oryantalist imge üretimi, hem egzotize bakışla hem de folklorik biçimde sürmektedir. Çünkü Batılı olmayan ve çoğunlukla göçmen “öteki”nin merkezde kendine “kendilik temsili”yle yer bulması söz konusudur. Araeen de aslında etnik egzotik öteki kategorisinin hep var olduğunu, yeni olanın ise politik egzotik öteki

olduğunu söyler; böylece bu kategoriye Filistinliler, İranlılar, Çinliler, Güney Amerikalılar da dâhil olur:

“Politik ya da eleştirel katılım adına bir Filistinli şimdi kendi sürgün deneyimini belirtebiliyor, New York’ta yaşayan bir İranlı sanatçı bugün İran’da yaşayan kadının oldukça egzotik görünümünü temsil edebiliyor, Çinli sanatçı Çin’de olanlarla dalga geçebiliyor, Güney Afrikalı sanatçı apartheid sırasında olanları gösterebiliyor” (Araeen, 2000, s. 17).

Üstelik İslam dinine dair görünümde hala egzotiktir çünkü onu artık “Müslüman bir Doğulu sanatçı” tasvir eder. Örneğin Mehtap Baydu’nun 2016 tarihli “Cuma” adlı çalışması, Ankara’daki Hacı Bayram Camii’nde Cuma namazında insanları tam secdeye eğilmiş halde gösterir (Görsel 6).



Görsel 6: Mehtap Baydu, Cuma, 2016, duvar halısı.

(<https://www.berliner-herbstsalon.de/en/viertel-berliner-herbstsalon/artist/mehtap-baydu>)

Baydu’nun fotoğrafı uygulamak için malzeme olarak seçtiği halı da geleneksellik vurgusuyla öne çıkar. Çalışma, sanatçının “kadını dışlama, kültürel kodlar ve cinsiyet rolleri”ni sorgulamak amacıyla yaptığı şeklinde açıklanmaktadır (Maxim Gorki Theater, 2019). 2019’da sanatçının yaşayıp çalıştığı Berlin’de sergilenen çalışma, Türk ve Müslüman nüfusun bu kadar yoğun yaşadığı bir coğrafyada izleyicinin muhtemelen malumu olduğu İslam’ın kadını yadsayan yönünü vurgulayarak madunluk iddiası taşısa da bundan ziyade egzotik bir sahne olarak dikkat çeker. Üstelik sanatçının aynı adlı 2010 tarihli bir başka baskı çalışması, bu kez Cuma namazında rükûda duran erkeklerin bir fotoğrafıdır (Görsel 7). 2017 yılında yine Berlin’de bir sergide gösterilen bu çalışma da müdahalesiz, kendiliğinden bir durum fotoğrafı, salt bakışı cezp eden bir görüntü olmasıyla dikkat çeker.



Görsel 6: Mehtap Baydu, Cuma, 2010, baskı, 70 x 50 cm.

(<https://www.zilbermangallery.com/images/publications/Sympathie-catalog-20170807-final-lowres.pdf>)

Batılı, Şark'ın karşısına öncelikle bir Avrupalı ya da Amerikalı olarak çıkar. Oryantalizm ancak böyle mümkün hale gelir. Başka bir şekilde söylenecek olursa, “Şark hakkında yazan herkes, kendini Şark karşısında bir yerde konumlandırmak zorundadır...” (Said, 1999, s. 29): “Şarkiyatçının söylediği, yazdığı, söyleniyor, yazılıyor olmasından ötürü, onun, hem varlıksal hem ahlaki bir olgu olarak Şark'ın dışında kaldığını gösterir” (Said, 1999, s. 30). Buradan hareketle: Kendi kendine bakan Doğulu da aslında Batı'dan bakar! Yani self-oryantalizm, bir anlamda kendini ötekileştirmektir. Böylece giyim kuşamdan ibadet biçimlerine, dini işaretlerden gündelik hayata ait örneğin ev dekorasyonu, sosyal ilişki biçimleri vb. kültürel yerelliklere her şeyin üstelik kurgusuz-müdahalesiz, saptamaya dayalı fotoğrafik temsili, bu kültüre ait olmayan göze “egzotik öteki” olarak görünmeye devam etmektedir:

“Modernliğin ve Avrupamerkezciliğin reddi, Batılılaşmayı horlar. Üçüncü Dünya kolonilerinin modernleşme sürecini adeta geri sarar. Ve kendi, yerel, tikel kimliklerini arayan toplumlar egzotik ve oryantalist bir kültüre öykünmeye başlar. Ve sonunda, önceki ‘Avrupamerkezcilik oryantalizm, bu kez, kendi kültürel milliyetçiliklerini keşfeden Üçüncü Dünya toplumlarının kendi kendilerini oryantalize etmelerinde karşılık bulur.’ ... [Ç]ağdaş zamanlarda oryantalizm, kendi kültürünü ötekileştirmenin, farklılaştırmanın ve modernlikten arındırmanın bir politikası olmuştur” (Dirlik'ten alıntılanarak aktaran Artun, 2013, s. 34).

Vurgulamak gerekirse, temsilin önemi, “merkez”i belirleyen Batı merkezci bakışta yatar. Sanat ortamının kurallarını belirleyen sermaye sahibi Batı dünyasına Batı dışındaki her şey “öteki” olarak görünür. Postkolonyal teori, Batı dışındaki ötekiye merkezine alarak heterojenlik niyetiyle aslında ayrımları-farkları da tanımlayarak yinelemiş olur! Özgün bilinçten yoksunlaşan Batılı olmayan özne, kimi şablonlaşmış terimler doğrultusunda üretime mahkûm edilir. Sanatçı içinde yettiği kendi

gerçekliğini, yerleşkesini, yaşamını, geleneklerini –üstelik çoğunlukla “eleştirel olmak” kaygısıyla– “merkez”e taşımakta, ancak “kendilik” unsurunu bir tür gösteri haline getirmektedir... Belirleyici olan sunumu yaptığı kesimin bakışı kadar kendini konumlandığı yer ile kendi bakışıdır da aynı zamanda.

Bu noktada, 2007 yılında New York’taki çağdaş Koreli sanatçıların diasporasına dair yazdığı yazıda Thalia Vrachopoulos’un saptamaları dikkat çekicidir. Yazar, birkaç kuşaktır Amerika’da bulunan Koreli sanatçıların merkezde olma hallerini inceler. Son zamanlarda Asya sanat pazarının global ölçekte büyümesi ile Koreli sanatçıların kendi etnik kökenlerini özgüvenle yeniden keşfettiklerini yazar. Amerika’dan ülkesine geri dönenleri de vurgulayarak bu sanatçıların artık sanatı daha fazla kendi etnik kimlikleriyle harmanlayarak ve yeniden millileştirerek uluslararası ortamdaki ilgiyi sürdürdüklerinden bahseder. Daha önce dünyanın gözüyle kendilerine bakarak bir “öteki self-imajı” yaratan Koreli sanatçıların artık Batılı tarzlar ile dengeli bir ilişki kurduklarından söz eder (Vrachopoulos, 2017, s. 28). Keza “Melting pot of international culture New-York” (New York Kültür Kabında Erimek) başlıklı yazısında Art Director Kim Mi Jin de bilinçli bir yöntemle söz konusu iddiaya ulaşma serüvenini anlatır (Mi Jin, 2007, s. 12-13). İki yazıdan da Doğulu olup Batı’yla özdeş bir ilişki kurmanın, böylesi bir eşitlenmenin ancak küresel kapitalizmin koşullarında olabileceği sonucu çıkmaktadır. Keza Güney Kore’nin teknolojik pazarın öncülüğünde Batı’ya nasıl entegre olduğu ortadadır. Tüm açıklananlar neticesinde, her zaman bir “içeri” ve “dışarı” olduğu, bunun ise ancak global kurumları, aktörleri, pazarıyla sanat ağının içi ve dışı olabildiği saptamasına ulaşılabilir.

Sonuç

Makalede, öncelikle postkolonyal teorilerin neden ortaya çıktığının ve çağdaş dünyanın düşüncesinde nereye denk geldiğinin anlaşılmasına, daha sonra da bu teoriler ekseninde genişleyen düşünsel alandan çağdaş sanatın nasıl etkilendiğine odaklanılmıştır. Bu doğrultuda postkolonyal teorilere ve bu teoriler ekseninde üretilen çağdaş sanat stratejilerine getirilen belli başlı eleştiriler saptanmıştır.

Öncelikle “öteki”ni yadsıyan kolonyalist zihniyetin ve Avrupamerkezciliğin eleştirilmesi ve göçmenlik üzerinden kimliğin sorunsallaştırılması, Doğu-Batı, madunluk, melezlik gibi kavramlar ile postkolonyal teorilerin ciddi bir eleştirel söylem olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak postkolonyal eleştirinin eleştirel gücünü kısa bir zaman içinde tükettiği, “eleştirinin zaten mahrum olduğu eleştirel öz-bilince başvurulmadan, tarihsel ve yapısal bağlamın yerel adına eleştiriden dışlanmasına” dönüştüğü iddia edilmiştir (Dirlik, 2008, s. 7). Aynı zamanda kültüralist bir kimlik siyasetiyle yeni kimliklerin örgütlenmesinin, modernliğin yarattığı toplumsal eşitsizliklerin ve çatışmaların üstüne, bu kez kültürel kamplaşmaları eklediği saptanmıştır (Artun, 2013, s. 38).

Ötekinin problemleri eğer görülmüyordu ise sanat ile görünür olmuş, kimliği tanınmıyordu ise sanatla tanınmış olmalıdır mutlaka. Postkolonyal teoriler doğrultusunda üretilen çağdaş sanat ile politik bir farkındalık ve özdeşlik yaratılmıştır. Ancak Art&Language gibi değerli girişimlerle denenmiş olsa da sanat, kuramın kendisinin yerine geçmemiştir. Çağdaş sanat, en kuramsal yaklaşımları sanata dâhil etmiş, sanatı bir düşünme pratiği haline getirmiş ve hayata en çok değer üretimleri gerçekleştirmişse bile, epistemik bir ifade alanı olabildiği gibi bir temsil alanı da olabilmektedir hala. Bu makalenin iddia ettiği üzere, postkolonyal çalışmalar bağlamında yapılan sorgulamalar ve üretilen kavramlarla çalışan çağdaş sanat, modernitenin sorunlu yapısıyla hesaplaşırken başka problemleri de beraberinde getirmiştir. Bu noktada postkolonyal teoriler, edebiyat, tarih, siyaset vd. teorik çalışma alanlarına olduğu kadar sanata aynı ölçüde katkı verebilmiş görünmemektedir.

Postkolonyal teorilere getirilen eleştirilerden biri de bu ekseninde entelektüel ortamı domine eden bir çevre yaratıldığı yönündedir. Örneğin Dirlik, “[ç]ağdaş kapitalizmin dinamiklerinin yarattığı teorik durumların içinde yer edinme gayreti, eleştirinin –eleştiri yerelin ötesine geçen yapı sorunları içermiyorsa– bu durumları meşrulaştırmasıyla son bulur” der (Dirlik, 2008, s. 30). Benzer bir durum sanat için de söz konusudur. Varlık nedeni üretim ve onun izlenmesi olan, yani basit bir sunan-alan ilişkisine dayalı sanatta elbette fark edilme, tanınma, izlenme gibi amaçlar, üreten, yani sanatçının öncelikli gayretleridir. Önemli olan, böylesi bir ilişkiyi mümkün kılan koşulların çözümlenmesi ve üreten sanatçının da bu koşulları bilerek ona uygun tavır alabilmesidir. Ancak izlenmek isteyen sanatçı, sanatın egemen söylemlerine kolayca kapılabilir. Üstelik söz konusu kişi, günümüzde hem coğrafi hem de ekonomik ilişkiler bakımından “merkez dışı”ndan geliyorsa basit bir arz-talep dengesiyle kendisine dair aidiyet atfedilen kültürel değerleri görselleştirme yoluna gider. Farklı kültürden bir sanatçının, kendini ait hissettiği her şeyin başkalarının gözünde nasıl görüldüğünü düşünmesi ve buna dair bir katkı yapması sanat adına çok değerlidir. Ancak hem postkolonyal teorilerin yeterince anlaşılmamış olması hem de söz konusu teorik yaklaşımların kendi içindeki boşluklar-sorunlar, sanatta kolaylıkla amaçlanandan farklı, yanlış sonuçların üretilmesine yol açabilmektedir. Örneğin ötekilik idealleştirilirken etnograf sanatçı tarafından üretilen folklorik anlamda kendinin temsili, özcü-sabit bir zihnin ürünü farklılık imgesini görünür kılabilir. Ortaya çıkan farklılık imgesi, merkezin bakışına sunulur; tam da böyle sunulduğu anda kendini tamamlar. Bunun sonucu ise kolaylıkla self-oryantalist bir imge üretmek şeklinde olabilmektedir.

Postkolonyal teori bağlamında ortaya çıkan melezlik, kimlik, ötekilik gibi kavramsallaştırmalar, bu doğrultuda çalışan sanatçıların kendilerine bir alan bulmalarına olanak sağlamıştır kuşkusuz. Fakat alanın sadece bu kavramlarla belirlenmesinin önemli bir sorun haline geldiği ortadadır. Ayrıca özellikle kimlik örneğinde olduğu gibi bu kavramsallaştırmaların reddettikleri Avrupamerkezci söylemi yeniden üretir pozisyonları da oldukça tartışmalıdır. Arif Dirlik gibi kuramcılarının iddia ettiği postkolonyal yaklaşımların aslında kolonyalizmi ve oryantalizmi restore ettiği iddiası

saptanmakla beraber bu iddiaya katılmanın mümkün olmadığı olasılıklarda bile postkolonyal çalışmaların uzun süre çağdaş sanatı belirli bir alanda hapsedtiği rahatlıkla görülebilir. Tıpkı Doğu-Batı ikiliklerini sürekli tekrar ederek yeniden üretmeyi artık reddetmek gerektiği gibi, söz konusu iktidar ilişkilerinin farkına vararak sanat-sanatçı-kuram-sunum hatta eleştiri modellerini yeniden düşünmek, çığır açıcı bir teori ve pratik üretimine gebe görünmektedir.

Kaynakça

- Araeen, R. (2000). A New Beginning: Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics, *Third Text* 50(3-20). doi: 10.1080/09528820008576833
- Artun, A. (2013). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. Ali Artun (Ed.), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik* içinde (s. 17-52). İletişim Yayınları.
- Belting, H. (2017). *Çağdaş Sanat-Etnik Kimlik*. E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat%E2%80%9393etnik-kimlik/3272>
- Dirlik, A. (2008). *Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*. (2. Baskı). (Çev: G. Doğduaslan). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*, 34(4), 57-82.
- Foster, H. (1995). The Artist as Etnographer, George E. Marcus-Fred R. Myers (Ed.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* içinde (s. 302-309). University of California Press.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyıl Sonunda Avangard*. (Çev: E. Hoşsucu). Ayrintı Yayınları.
- Gargash, L. (2009). *Artist Statement*. Sharjah Art Foundation. <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/the-majlis>
- İstanbul Bienali Sergi Kitabı. (2017). *İyi Bir Komşu*. http://bulten.iksv.org/15B_EXHIBITION.pdf
- Maxim Gorki Theater. (2019). 4. *Berliner Herbstsalon De-Heimatize It!*. <https://www.berliner-herbstsalon.de/en/vierter-berliner-herbstsalon/artist/mehtap-baydu>
- Mi Jin, K. (2007). Melting Pot of International Culture New-York, *Contemporary Korean Artists in New York* içinde (s. 12-13). Seoul Arts Center.
- Mutman, M. (2010). Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatıra Defteri, *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, 25, 117-128. Bağlam Yayınları.
- Özeskici, E. (2018). Sanatta Değişen Paradigmalar: Sanatçı, Eser ve Alıcı İlişkisi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 20, 111-120.

- Paul, A. (2016). *Tarihin İronileri. Stuart Hall ile Söyleşi*. (Çev: U. Özmakas). Zoomkitap.
- Said, E. W. (1999). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*. (Çev: B. Ülner). Metis Yayınları.
- Sunar, L. (2007). Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız? Lütfi Sunar (Ed.). *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu 9-10 Aralık 2006* içinde (s. 27-53). İBB Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü.
- Spivak, G. C. (2016). *Madun Konuşabilir Mi?*. (Çev: D. Hattatoğlu, G. Ertuğrul, E. Koyuncu.). Dipnot Yayınları.
- Sustam, E. (2010a). Postkolonyalizmden Biyopolitiğe: 'Temsilin Krizinden Güvensizlik Toplumuna Mı?', *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, 25, 129-140. Bağlam Yayınları.
- Sustam, E. (2010b). Nilüfer Göle ile Postkolonyalizm Üzerine, *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, 25, 101-108. Bağlam Yayınları.
- Yardımcı, S. (2013). Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı? Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik, Ali Artun (Der.), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik* içinde (s. 103-169). İletişim Yayınları.
- Vrachopoulos, T. (2017). Contemporary Korean Diaspora Artists in New York, *Contemporary Korean Artists in New York* içinde (s. 28-31). Seoul Arts Center.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

LEONARDO DA VİNCİ’NİN “PARAGONE”Sİ VE SÖZE KARŞI RESİM

Engin ÜMER¹

ÖZ

Leonardo Da Vinci yazılarında resim sanatına özel bir görev vermiştir. İmgeler bilme yoludur. Bu düşünce batı kültüründe geleneği olan söz ve imge karşıtlığının bir parçasıdır. “Paragone” adlı eserinde Da Vinci, resim ve diğer sanatları karşılaştırmıştır. Da Vinci imgelerin söze göre daha etkili olduğunu düşünmüştür. Bu çalışma Da Vinci’nin “Paragone” adlı eserindeki bu düşüncelerini konu almaktadır. Çalışma literatür taraması ve kavramlar arası okuma ile gerçekleştirilmiştir. Platon’un söz ve imge karşıtlığındaki kurucu rolü, Da Vinci’nin sanat düşüncesinde karşıt bir görüş olarak kendisini göstermektedir. Çalışmada Platon’un Rönesans’taki yorumunun yanı sıra güncel yorumuna da yer verilmiştir. Amaçlanan ise Da Vinci’nin düşünceleriyle Platon arasındaki benzerlik ve farkları göstermektedir. Çalışma sonuç olarak Da Vinci’nin Platonist yönleri olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak Da Vinci’nin modern ampirist düşünceye ait fikirleri ve ifadeleri olduğunu da göstermektedir. Bu sonuçlar ile Da Vinci’nin imge düşüncesi, modern görme kültürünün ilk evresinde önemli bir yer tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Leonardo Da Vinci, Platon, Ayna, Resim, Estetik

¹ Doç., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Orcid No: 0000-0001-9685-3531, umerengin@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 14 Nisan 2020 **Kabul Tarihi:** 22 Mayıs 2020

LEONARDO DA VINCI'S "PARAGONE" AND THE PAINTING AGAINST THE WORD

ABSTRACT

Leonardo Da Vinci gives a special task to the art of painting in his writings. For him images are a way of knowing. This idea is a part of the "word vs. image" tradition in western culture. In his work titled "Paragone", Da Vinci compares painting and other arts. According to him, images are more effective than words. This study focuses on these thoughts in Da Vinci's "Paragone". The study is carried out by literature review and reading between concepts. Plato's founding role in the "word vs. image" tradition reveals itself as an opposing view to Da Vinci's artistic thought. In the study, interpretation of Plato in Renaissance and its current interpretation are also examined. The aim is to show the similarities and differences between the thoughts of Da Vinci and Plato. As a result, the study shows that Da Vinci's thoughts have Platonist aspects. However, it also shows that Da Vinci has ideas and expressions of modern empiricist thought as well. With these results, it is concluded that Da Vinci's conception of image has an important place in the first phase of the modern culture of vision.

Keywords: *Leonardo Da Vinci, Plato, Mirror, Painting, Aesthetics*

Giriş

'Rönesans insanı' deyişi, on dokuzuncu yüzyıl yeniden doğuş araştırmalarının etkisiyle moda haline gelmiş, batılı sanatçı ve araştırmacı figürünün çok yönlülüğünü dile getiren bir ifade olarak kullanılmıştır. Batı kültüründe dinsel dogmatizmin eleştirisi, hümanist düşünce ve kültürün başlangıcı, modern felsefenin ilk adımı olarak görülen Rönesans, modern düşüncede önemli bir aşama olarak kabul edilmiştir. Antikiteye dönüşün ve kendisinden önceki Orta Çağ'ın karanlık bir dönem olarak düşünülmesiyle Rönesans'a olan ilgi sürekli devam etmiştir. Antik kültür ve felsefe, batılı kültür dünyasında bellek veya bilinçaltı olarak görülmektedir.

Rönesans'ın 'köksüz doğuş' imgesinin eksik ve kimi yönlerden abartılı olduğu söylenmelidir. Bu imgenin oluşmasında Orta Çağ'ın tümüyle bittiği, skolastik düşünme ve kilise otoritesinin etkisizleştiği düşüncesi yirminci yüzyılda Rönesans'ın sınırlarını yeniden ele alan araştırmacılar için yanıltıcı bulunmuştur² (Le Goff, 1999, s. 35). Rönesans'ı modern düşüncenin şafağı olarak görmek mümkün görünse de bunun için öne sürülen etkilerin kısıtlılıklar içerdiği şüphe götürmemektedir. Rönesans'ın manifestosu olarak sayılan "İnsanın Değeri Üzerine Söylev"inde Pico Della Mirandola insan merkezli dünya ve kültür önerisinde bulunmuş, hümanist eğitim antiklerin değerini vermeye başlamış ve yaymaya çalıştığı sorgulamacı düşünceyi savunmuş olsa da yayılım ve etki alanlarının zannedildiği gibi olmadığı söylenebilmektedir³ (Eco, 2014, s. 15). Rönesans, içerdiği gelişme ile beraberindeki sosyolojik ve ekonomik değişimler etkisinde yeni bir dünya görüşünü sunmuşsa da bunu Orta Çağ'ın grameri olmadan gerçekleştirmemiştir.

Leonardo Da Vinci (1452-1519) Rönesans imgesi ve tarihsel anlamda Rönesans içerisinde yer alan önemli isimlerdendir. Da Vinci, popüler ve mitik hayat öyküsünde sınırsız merakı ile modern bilim insanını, "Mona Lisa" gibi bir eserin sahibi olarak gizemli sanatçı anlatısını karşılamaktadır. Yazıları ve eserleriyle, pek çok Da Vinci imgesinin olduğu söylenebilir. Ancak bütün bu imgeleri tutarlı yapan ortaklık çalışma ve merakın akıl yoluyla bilme amacında olması ve uğraşlarının ürettiği bilginin açık ve seçik olmayı amaçlamasıdır. Da Vinci'nin bu yüzden popüler ve tarihsel gerçekleriyle Rönesans insanını karşıladığı söylenebilir. Onu Mirandola'nın manifestosunda,

² Rönesans'ın Orta Çağ'ın karanlığından bir çıkış olarak görülmesi düşüncesine karşı eleştiride bulunan Jacques Le Goff gibi araştırmacılar ile birlikte Rönesans'ın birçok bakımdan "Orta Çağ'a bağlı", "yer yer mistik" olduğunu düşünenler olmuştur (Solomon, 2004, s. 216).

³ Latince 'hümanitas' terimini ilk kez Cicero kullanmış, (Çörekçioğlu, 1997, s. 29) kelime ile insanın ahlaki ve kültür dünyasına işaret etmiştir (Panofsky, 2004, s. 101). Yine çağdaşı yazarlar Cornelius, Nepos ve Caesar terimi "insan ve insanla ilgili olan" anlamında kullanmışlardır (Kocaman, 1988, s. 4). Sanatlar ile ilgili olarak 'hümanitas' kelimesi Romalı gramerci Aulus Gellius'da "eruditio institutio", güzel sanatlar bilgisi ve öğretimi olarak kullanılmıştır (Çörekçioğlu, 1997, s. 29). Anlaşılacağı üzere hümanist kültür, antik kültür ile felsefi ve sanatsal bir buluşma, kendi zamanına bu açılardan bakmak anlamına gelmektedir.

Giordano Bruno'nun düşüncelerinde görerek, Da Vinci'nin bilme arzusunun modern⁴ olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada Da Vinci'nin düşünceleri ele alınacak, bunlar sanatların karşılaştırılması üzerinden değerlendirilecek, Da Vinci'nin resim sanatına verdiği bilmenin bir yolu olma rolü anlatılacaktır. Burada görüntüye karşı sözün getirilmesine ve görüntünün doğruluk ve hakikat adına daha değerli ve güçlü olduğu iddiasına yoğunlaşılacaktır. Batı kültürünün görsel olana dayalı bir kültürel yaşantı ürettiği fikri, Yunan dünyasından kiliseye kadar uzanan dinsel sanatın görselliği ile sivil mimariyi süsleyen eserlerin bolluğunun bu düşünceyi haklı kılabilecek şekildeki yoğunluğu, sözün geri planda kaldığı düşüncesini akla getirmektedir. Ancak söze karşı görüntü meselesi batı düşünce ve kültür tarihinde her zaman var olmuştur. Platon'un ressamlar ve şairlerin imgelerine karşı olması, Hıristiyanlığın görsel alanı düzenlerken keskin kurallar getirmesi ve bunlardan en önemlisinin İncil anlatılarını karşılayan görüntülerin değerli olduğunu kurallaştırması, romantik dönem şair imgesinin görüntüye karşı şiiri değerli görmesi katmanlı ve sürekli iç içe geçen bir görüntü söz ilişkisinin olduğunu göstermektedir.

Da Vinci'de bu düşünce dizisine eklenebilecek isimlerdendir. O'na göre resim sanatı, sözün yapabileceğinin en iyisini yapmakta, meydana getirdiği doğanın eş imgesi sözden daha etkili olmaktadır. Bu etkinin estetik anlamda seyretme ve haz ilişkisi olmadığı söylenmelidir. Da Vinci, görüntünün estetik deneyimlenmesinde yaşattığı etkilerin bir bilme hali olduğunu düşünmüştür. İşte burada söz ile görüntü çatışması anlatısının ilk sahnesine, Platon'un ayna metaforuyla tanımladığı sanat düşüncesine dönmek gerekmektedir. Çalışma Da Vinci'nin düşüncelerini inceledikten sonra Platon ile aynı kelimedeki buluşmalarını, sanatın ayna olması konusundaki ortaklıklarını ve birbirleriyle ilişkilerini ele alacaktır. İlk başta Da Vinci'nin anti Platoncu bir düşünmenin ifadesini ürettiği gösterilecek, devam eden kısımda ise ikinci bir yaklaşım olarak Da Vinci'deki Platonizm anlatılmaya çalışılacaktır.

Sanatların Karşılaştırması ve Resmin Üstünlüğü

Leonardo Da Vinci imgesi, sanatçının tarihsel olgu olarak çok yönlü varlığından hareketle üretilmiştir. Da Vinci'nin defterleri, merak ve araştırma ilgisiyle hacimli ve katmanlı, gözlemde bulunan bir araştırmacının titizliğine sahip olmuştur (Clark, 2005, s. 129). Sigmund Freud'un gözlemediği şekilde, Da Vinci'nin defterlerindeki kişisel bilgiler bile teknik notlar olarak yazılmıştır (Freud, 2001, s. 59)⁵.

⁴ Rönesans'ın batı modernliğinin başlangıcı olarak düşünülmesinde Hegel'in düşüncelerini anmak gerekmektedir. Hegel, Habermas'a göre modern terimini ilk kez kullanan ve bunu Rönesans ile başlatan isimdir (Hünler, 1998, s. 33).

⁵ Burada Freud'un Leonardo Da Vinci psikanalizi için çıkış noktası olan ünlü akbaba çocukluk anısını anmak gerekmektedir. Freud bu olayı bir anı olarak değil fantazyaya olarak Da Vinci'nin ürettiği sahne şeklinde görmek gerektiğini önermektedir (Freud, 2001, s. 37). Bu da oldukça kişisel bir durum olarak düşünülmelidir. Ancak içrek denilebilecek olan bu sembolik sahne dolaylı bir Da Vinci fikri oluşturmada ilham vericidir.

Da Vinci'nin merak ve bilme isteğinin Rönesans için olağan olduğu ancak içinde bulunulan alışkanlıklar açısından kimi yönlerden sakıncalı bulunduğu da bilinmektedir. Gizli yürütülen kadavra çalışmaları buna örnektir. Defterler, modern kültüre özgü araştırmacının, sınırsız bilme arzusunu ve akılcılığını içeriyor olsa da Da Vinci, Skolastik düşünce ile hümanizm arasında kalmış bir dil ve düşünme içinde varlık bulmuştur.

“Paragone” karşılaştırma anlamına gelmektedir. Karşılaştırma, resim ve diğer sanatların karşılaştırmasıdır. Giotto'nun kuşağından itibaren resmin anlamının değişmesi, sosyolojik olarak ressamın Da Vinci'nin kuşağıyla birlikte değer verilen kişiler olarak görülmesi, atölyelerde resim öğretiminin usta çırak usulüyle gerçekleştirilmesi resim sanatının bilim, şiir, müzik, felsefe gibi alanlar ile yaklaşması karşılaştırmanın arka planı olarak görülmelidir. Bu değişimler ressam figürünün Orta Çağlı ustaya göre zihinsel üretim ve pedagojik açıdan çok yönlü denilebilecek bir okuma ve düşünme dünyasında olduğunu göstermektedir. Rönesans ressamı ustalığıyla beraber kişiselliğini göstermişse bunda aldığı eğitimin ve kültürün etkisi önemlidir. Yine de bu dönemde resim sanatının statüsünün diğer sanatlara ve özellikle şiire göre aşağı sayıldığı bilinmektedir. Bu durum ressamlar için rahatsızlık duyulacak bir konu haline almıştır. Rönesans'ta görsel sanatlar üzerine düşünme (Kristeller, 2003, s. 20) ve eserlerin yazılması sadece entelektüel bir alan üzerine araştırma, düşünme ve keşifte bulunma anlamına gelmemektedir. Bu yazılar ve araştırmalar resim sanatının statüsü, diğer sanatlar ile ilişkisini ele almıştır. Bu geri plan açısından karşılaştırmanın anlamının Da Vinci için yaklaşma ile ilgili olarak resim sanatının diğer etkinliklere göre farkını ve üstünlüğünü göstermek, bunun da kişisel bir istek kadar resim sanatını dönemindeki anlamıyla ilgili olduğunu söylemek mümkündür.

Rönesans hümanistleri gramer, mantık, retorik, aritmetik, geometri, müzik ve astronomiyi aynı grup içinde sınıflandırmışlar, bunları değerli sanatlar ve uğraşlar olarak görmüşlerdir (Marinoni, 2010, s. 11). Şiir ve güzel sanatların hümanistlerin sınıflandırmalarında yer almaması diğerlerine göre bu ikisinin farklı ve kimi yönlerden de aşağı görüldükleri anlamına gelmektedir. Yine de şiirin antik statüsü, Dante gibi isimler ile Rönesans şairleri derin bir geleneğe sahip olmalarıyla bilinmelidir. Şiir zannedildiği kadar sıradan olabilecek bir etkinlik değildir. Rönesans'ta antik 'taklit' (*mimesis*) kategorisi, şiir, resim, heykel ve müziği ortak bir başlıkta toplamaktaydı (Kristeller, 2003, s. 18). Bu kelime şiirin antik geleneğine uzanan yollardan bir tanesidir. Şiirin tarihsel birikimi olan söz, onun daha farklı alımlanmasına neden olmaktadır (Marinoni, 2010, s. 13). Sözün gücünün dinsel anlamda Orta Çağ yorumu ise göz ardı edilmemelidir. Orta Çağ'ın dinsel sözü, görüntülere baskın çıkan bir güç içermektedir. Bu söz bedensiz, metafiziksel olanı hissettiren bir sözdür (Eco, 1998, s. 25).

Rönesans'ta görüntülerin söze yaklaşması önemli bir olgudur. Leon Battista Alberti gibi isimlerin konu hakkında yazıları ve Alberti'nin öyküleme (*historia*) düşüncesiyle resim sanatını şiire yaklaştırması dönemin bu konudaki algısına örnektir (Alberti, 2015).

Giotto'nun resmi, resmin mekân ve zaman ilişkilerinde gündelik olana referanslarda bulunmasının, anlatsal olarak da hareket ve anlam ilişkilerinde sözün alanına geçiş yapmasının ilk örneği olmuştur. Önceleri gotik üslubun sembolizmiyle yüzeydeki imgeler kalıplaşmış görsel dili tekrar ederken, Giotto ile İsa'nın bedeni, gündelik bedenin yüzeydeki ikizi olmuştur. Rönesans ile resimlerin değerlendirmesinde şiir ile görsel imge arasındaki yakınlık önem kazanmıştır (Venturi, 2018, s. 13). Alberti ve Cennino Cennini gibi sanat üzerine yazmış isimlerin de düşüncelerini izlemiş olan Da Vinci, bazı yönlerden de bu isimlerin fikirlerine eleştirel bir tutum almıştır (Williams, 2007, s. 75). Bu yazılar ve Giotto ile birlikte meydana gelen gelenek Da Vinci'nin kullandığı dilin örnekleri olmuştur.

Bilim, felsefe ve şiir antik kaynaklara uzanan bir geleneğe sahip olmuştur. Rönesans bunların antik köklerdeki saf anlamlarına da ulaşma çabasıdır. Görsel sanatlarda ise antik kaynaklara dönüş savunulmuş olsa da sanatçıların ellerinde yeterli miktarda örnek bulunmamaktaydı. Pek çok ressam ve heykeltıraş için antik kaynaklar, heykel kalıntıları olmuştur. Antik bir resmin ilham vericilik açısından varlığı ve etkisi bu yüzden tartışmalıdır. Ressamların eğitiminde de antikitenin konumu heykel üzerinden şekillenmekteydi. Heykellerin etüd edilmesi, tanınması insan bedenini tanımak isteyen öğrenciler için önemli bir ders konusu olmaktadır. Diğer taraftan antik resim Yunan kültüründe vazolar resimleri Roma döneminde ise freskler olarak Rönesans ressamının amaçlarına tamamen uygun olmamıştır. En önemlisi ise ellerinde bu kaynakların olduğu şüphelidir. Orta Çağ'dan kalma resimler vitraylar, minyatürler veya kabartmalar da Rönesans resmine köken sayılmayabilir. Giotto'nun gotik üsluptan kopmanın işareti olması, Floransa ve Venedik ekollerinin birkaç kuşak sonra bu üslubu tümüyle terk edecek olmaları kendilerinden önceki resme mesafeli olduklarını göstermiş olsa da uluslararası gotik, İtalya'da bir süre daha devam etmiştir. Felsefi ve şiirsel dilin birikiminin göz alıcılığı ve Rönesans ile devamlılık gösteren kutsal metinlerin görselleştirilmesinin ressamdan çokça istenilen konular olması, hümanist kültürel değişimlerin yazınsal olandan hareketle gerçekleşmesi, ressamın da bu kültüre aşinalığı Rönesans ressamlarının neredeyse kök arayışında yazınsal alanı mecbur görmelerinin göstergeleri olduğu önerilebilir. Bu yüzden Da Vinci'nin “neden resim sanatı bilim, şiir, felsefe gibi görülmeli?” sorusuyla geçmişi kayıp resim sanatına derinlikli bir yaklaşım meydana getirme amacında olduğu söylenebilir.

Da Vinci, “Paragone” adlı eserinde Rönesans'ın resim fikriyle Orta Çağ'ın dönemsel, ulusal ve yöresel üslup karşılaştırmasıyla okuyucunun karşısında çıkmamış, dolayısıyla karşılaştırma, tarihsel bir bakış içinde kurulmamıştır. İlk sorusu oldukça anlamlıdır: “Heykel bilim midir, değil midir?”, cevabı da hızla verilir: “Heykel bilim değil, son derece mekanik bir sanattır”. Nedeni ise “heykeli yapan kişinin terlemesi” ve yorulmasıdır (Da Vinci, 2007a, s. 83). Mekanik ifadesi, heykelin “deneyimden doğan” bilgisiyle ilgilidir (Da Vinci, 2007a, s. 15). Da Vinci, beden/zihin, pratik/teorik karşılaştırmasıyla konumunu belirlemektedir. Anlaşılacağı üzere Da Vinci'nin modern konumu düalistik karaktere sahiptir. Akıl bedene karşı değerlidir. Buna karşılık bu

kavramsal ayırım kültürel bir alışkanlık olarak antik gelenekten ve Orta Çağ dinsel kültüründen de gelmektedir.

Heykel ile resim karşılaştırmasında dikkat çekici olan bir diğer tema, doğa ve zihindir. Da Vinci, heykel ve heykeltıraşı ele alırken onun doğaya yakın olduğunu yazmaktadır. Bedensel faaliyet olarak yontmak, mermerde saklı kalanı, fazlalıkları alarak forma ulaştırmaktır. Mermerin içerdiği fikir, sanatçısına ‘ben buradayım’ demek, ona görünmekte ve mevcudiyete gelmek istemektedir⁶. Heykel, bedenselliği, sezgisel anlamda mermerdeki ışığı hissetmekle ilgilidir. Da Vinci düşüncesinde bunu iddia etmez ama buna işaret etmektedir. Ancak bu, heykeltıraşın hatasıdır. Kırılmış, parçaları fazla yontulmuş hatalı bir heykel (ki o mermerden öteye geçememiş bir şeydir) heykeltıraşın teknik konusundaki kusurudur. Bu kusur düşüncesiyle Da Vinci, zihinsel kabiliyetleri açısından heykeltıraşın ressam gibi olmadığını kanıtlamış olmaktadır.

Ressamın tasarım dili ve araçları “ışık, karanlık, renk, cisim, şekil, yer, uzaklık, yakınlık, hareket ve durağanlık” iken, heykeltıraş, “cisim, şekil, yer, hareket” ve durağanlıktan faydalanmaktadır (Da Vinci, 2007a, s. 88). İki uğraş arasında ortak öğeler yoktur. Heykelde renk gibi öğeler kullanılmazken, ışık ve karanlık ilgisi doğa tarafından sağlanmaktadır. Resme ait olan kimi araçlar heykel tarafından kullanılmamaktadır. Perspektif (uzaklık, yakınlık) bunlardandır. Yani doğa olmasa heykel tamamlanmayacaktır. Doğanın ışığı sayesinde heykel son halini alabilmektedir. Doğanın yardımcılığı konusunda Da Vinci’nin heykelle yönelttiği değerlendirmenin beden/zihin ikilisine ek olarak doğa/perspektif eklenmelidir.

Da Vinci’nin amacı bir şeyin resmini yapmak değildir. Resim, illüzyonik gerçekliğiyle aldatıcı iknaya sahiptir. Ama bu ilişki heykel gibi doğanın zorunlu ilişkisiyle gerçekleşmemektedir. Bunun yerine doğa ile belli açılardan ilişkisi bulunmaktadır. Ressam ne yapmaktadır?

Ressam, nesnelere ile göz arasına giren havanın rengindeki çeşitlendirmelerle farklı uzaklıkları gösterir sana; nesnelere özelliklerinin güçlülükle algılanmasına yol açan sisleri gösterir; arkalarında bulutlarla kaplı dağların ve vadilerin görüldüğü yağmurları gösterir; tozu ve tozun arkasında onu kaldıran savaşıları gösterir; yoğun ya da seyrek dumanları gösterir; suların yüzeyi ile dibi arasında oynayan balıkları gösterir; su yüzeyini altında yeşil bitkilerin çevrelediği ırmak yatağının tertemiz kumları üzerine çöken rengarenk parlak çakıl taşlarını gösterir; üzerimizde, değişik yükseklerdeki yıldızları ve heykelin erişemediği böyle sayısız başka etkiyi gösterir (Da Vinci, 2007a, s. 101).

Resmin gösterdiği şeyler çeşitliliği, etkiler çeşitliliği olarak da anlaşılmalıdır. Yekpare bedensel tasvir, parçalar arasındaki etki güçlerinin dengesini kurmak ve düzenlemeler ile gerçekleşmektedir. Tıpkı bir dil gibi. Dilin, parçalar arası uyum, şiirsel dilin etkileme açısından vurguları ve ölçülerindeki gibi resim de parçalar arasında etki açısından

⁶ Burada akla Martin Heidegger’in 'aletheia' kavramı gelmektedir. Heidegger, kelimeyi Hakikatin görünmesi, açığa çıkması olarak tanımlamaktadır (Bolt, 2013, s. 47). Michelangelo'nun mermer ile olan ilişkisi açığa çıkartma ilişkisi gibidir. Diğer taraftan Da Vinci'nin tutumu doğruluğu aramaktır ki Heidegger için hakikatin (aletheia) yerini alan doğruluk (veritas) mantığın (Tepebaşı, 2011, s. 109) ve hesaplamanın işin içine girmesi olarak okunabilir

düzenlemelerle gerçekleşmektedir. Bu yüzden resim, doğanın mekanik bir yanılması veya ona zorunda kalan bir etkinlik değildir. Resim, heykelin mekanik olması karşısında ressamın zihninde gerçekleşmesiyle teorik karakterini kazanmış olmaktadır. Yukarıda anılan on öge açısından ressam, resmedeceği şeyi resim diliyle düşünmekte, onların ürettiği parçalar arası uyum ile doğayı okumaktadır.

Resim, dile göre üstünlüklere sahiptir. Dil, çeviri zorluklarıyla karşılaşırken resim, çeviriye ihtiyaç duymamaktadır. Söz ile görüntü arasındaki fark, resmin doğruluk ve kesinlik içermesidir. Resim doğruluk ve kesinlik iddiasıyla sözden üstündür. Çünkü göz, “uygun uzaklıklarda ve uygun ortamlarda, işlevi açısından başka herhangi bir duyardan daha az yanılır” (Da Vinci, 2007a, s. 21, 26). Görme ile insan kendisini karşılaştıklarını değerlendirme konusunda daha uygun konumda bulmaktadır. Da Vinci'nin gözü ön plana sürmesindeki bu düşüncesi (bir diğer düşüncesi astronomi biliminin de göze dayalı olmasıdır; böylelikle resim ve bilim arasında başka bir ortaklık da çıkartılmış olunur), görmenin düşünülenleri kanıtlamanın aracı olmasıyla ilgilidir (Da Vinci, 2007a, s. 24, 30).

Resmin felsefe ile ortaklığı ise hareket açısından ele alınmaktadır.

Yalnızca resim, cisimlerin yüzeyini kapsar ve resmin perspektifi, cisimler ve renklerinin artması ve azalmasını içine alır; çünkü gözden uzaklaşan şey, uzaklığı ne kadar artarsa, büyüklük ve rengini o kadar yitirir. O halde, resim felsefedir, çünkü felsefe yukarıda belirttiğimiz önermede yer alan artan ve azalan hareketi ele alır (Da Vinci, 2007a, s. 33).

Resmin felsefe olması, şeyleri görünür alandaki gösterimleriyle bunu da perspektif ve matematik yardımıyla gerçekleştirmesiyle ilgilidir. Resmin araçlarının düşünce imkânı, doğanın düzeninin farkına varılmasıdır. Perspektif, Da Vinci'nin sözünü ettiği bilimsellik ve felsefe olma iddiasında önemli araçtır. Perspektif, gözlemcinin doğaya dönük konumunu belirlemekte, onu merkeze almakta ve bu şekilde doğaya karşı, belli bir mesafeden şeylere yaklaşmasına imkân vermektedir. Da Vinci'nin göz yorumlarından bir tanesi ressamın gözünün fail ve doğaya yönelmiş bir üst göz olduğudur. Perspektif böyle bir göz modeli için ideal araç olmaktadır.

Orta Çağ'lı ustanın elindeki resim bilgisi, kabul edilmiş doğrular ve dinsel sembolizm ile şekil kazanmıştır. Orta Çağ'da resim “ara dünyadır” (Herrmann, 2005, s. 185). Doğa, Orta Çağ resminde sadece tasvir edilmektedir. Sanatçı, metafizik ile doğa arasında dolanmaktadır. Kutsal figürlerin şematize edilmişliği, insan biçiminde varlık bulan kutsallığı değil, onun Tanrısal alan içinde varlığını sürdürdüğünün gösterimidir. Meryem, meleklerin çevresini sardığı tahtında çocuk İsa'yı kollarında tutarken varoluşunu bu dünya içinde değil, öte dünyada sürdürdüğünü hissettirmektedir. Altın varak veya sarı renginin pano resimlerindeki zaman ve mekânın sonsuzluğunun işareti olması da bunun göstergesidir. Sonsuzluk, Tanrısal zamandır. Orta Çağ pano resmi, içrek mesajın aktarımı olarak okunmakla ilgili göreviyle, kendisine bakanın dini törenin parçası olarak

litürjik bir nesneyle karşı karşıya olduğunu bildirmekte, estetik bakıştan⁷ uzakta olan bakışı kendisinden talep etmektedir. Bu yüzden perspektifli mekânda dolanıp duran fail bakış, pano resminde kendisini göstermemiştir.

Görmeye karşı yapılan değer verici sözler şiir için de geçerlidir. Şiir, söz ile gerçeği kurgularken, göze düşen görüntüleri kurgulayan resimden farklı olmalıdır.

Resim bilimi ile şiir, beden ile gölgesi kadar birbirinden farklıdır. Ve aralarındaki fark daha da büyüktür, çünkü bedenin gölgesi en azından göz yoluyla duyum merkezine girer, oysa aynı bedenin imgelenen biçimi bu duyu yoluyla içeri girmez, orada, iç gözün karanlığında doğar. Ah, bu ışığı iç gözün karanlığında imgelemekte onu karanlığın dışında fiilen görme nasıl da farklı birbirinden! (Da Vinci, 2007a, s. 38).

Da Vinci, sözün tümüyle görünür olanı kuşatamayacağını düşünmekte, bunun üzerine resim ile olan farkını kurmaktadır. Ancak şiir sanatının gelenek ile olan ilgisi burada göz ardı edilmemelidir. Şiir dili, belli kalıpları olan ve bu kalıplar etrafında olayı betimleyen özelliklere sahiptir. Şiirin içsel gözü, gözün gördüğü şeyleri görme alanı içinde perspektif, anatomi ve matematik ilişkilerinde yakalayabilmesinden daha zayıftır. Şiirsel kalıplar, ölçüler, düzen ve ritim konu ettiği şeyi kuşatmıştır. Ressam, perspektif ile şeyleri yakalar ama bu yakalama, şeylerin ışık ile ilgisi içinde göze gelen imgenin konturlarıyla gerçekleşmektedir. Resmetmenin bu düzeni kendiliğinden gerçekleşen kültür üstü bir durum olarak nesnellik iddiasını kolaylıkla kazanmaktadır. Çizim, söze göre çeviri ve kültürü birincil talep etmemekte, göz, bilimsel anlamda retinal görme olarak evrensellik iddiasını kolaylıkla sağlamaktadır.

Resim, görme alanındaki her şeyi resmedebilir. Bir savaşta olan her şey en ufak detayıyla resmedilebilir. Şiir bu kadar detayı kullanamamaktadır. Teknik olarak şiir sınırları dışına çıkabilecek bir teferruat yığını tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedir.

Ressam, insanın aklına gelebilecek her şeyin efendisidir, çünkü ressam onu kendinden geçiren güzellikler görmeyi arzu ederse, bu güzellikleri yaratmak elindedir; keza insanı korkutan, maskaraca ve gülünç olan ya da gerçekten acıma hissi uyandıran şeyler görmek isterse, bunların efendisi ve yaratıcısıdır. Ve ıssız alanlar, ancak havalarda gölgeli ya da serin yerler yaratmak isterse, bunları resmeder, tıpkı soğuk havalarda sıcak yerleri resmettiği gibi. Vadiler isterse de öyle; dağların yüksek doruklarından engin kırları keşfetmek ve bunların ardından ufuktaki denizi görmek isterse, bunların efendisidir; keza alçak vadilerden yüksek tepeleri ya da yüksek tepelerden alçak vadileri ve sahilleri görme isterse de. Ve aslında, özü, varlığı ya da imgesiyle evrende var olan, önce ressamın zihninde, sonra da ellerindedir. Ve bu eller öyle olağanüstüdür ki, eşzamanlı olarak tek bir bakışta, gerçek şeylerin oluşturduğu oranlı uyumu yaratırlar (Da Vinci, 2007a, s. 40).

Ressamın, şeylere bakışı önceden verilidir. Perspektif, anatomi, matematik veya resmin on kategorisi doğruluk ve gerçeklik iddiasındadırlar. Resmin bilme işi olması, şiirsel imgelemin kuşatıcı görünürken bir şeyleri dışarıda bırakması karşısında daha kesin ve net olarak görülmekte ve sanatlar karşılaştırmasında resim, illüzyon gücüyle ikna edici olmaktadır.

⁷ Orta Çağ estetiği günümüz anlamında estetik deneyime sahip değildi. Sanat tarihçisi Hans Belting, Rönesans dönemiyle estetik bakışın başladığını yazmaktadır. Bu bakış dinsel deneyimin yanında seküler bir deneyim alanının açılmasıdır (akt. Danto, 2010, s. 26).

Ressamın yorumu, onun gözü, bakışı şeyleri değiştirebilme gücü onları sadece yansıtan bir araç olmadığını düşündürmektedir. Wöllflin, “Sanatın Temel Kavramları” adlı eserinin giriş sayfalarında aynı doğaya bakan ressamların farklı doğa imgeleri ürettiğini yazmıştır (Wöllflin, 1995, s. 12). Yüksek Rönesans döneminde sanatçıların teknik ve teorik bilgisinin yanında üslupsal kişisellik olarak kişisel becerilerin önemli olduğu görülmektedir (Baxandall, 2015, s. 43, 44). Kişisellik, bilme ve ikna olarak resim düşüncesine göre ikincil gelmektedir. Da Vinci için de kişisel özellikler, ruhsal süreçler ve mizaç, konu edilebilecek noktalar olmamıştır. Bunun nedeni dokunsallık fikrinde aranabilir. Rönesans resminin dokunsallık özelliği, yüzeydeki imgenin görünür dünyanın ikizi olarak izleyici önüne çıkartılmasıdır. Burada da taklit, hakikati elde etme konusunda anlam kazanmaktadır. Bu da çalışmamızın ikinci noktası olan Platon’un taklit konusundaki düşüncelerini göz önünde bulundurmaya gerekli kılmaktadır.

Platon’a Karşı ya da Platoncu Bir Sanat

Platon’un bu çalışmada iki farklı görünümü olduğu söylenebilir. Bu iki Platon gösterimi Da Vinci’nin resmi ayna olarak görmesine, onun doğruluk ve hakikati getirebileceği düşüncesini anlamak noktasında tarihsel ve teorik açıdan bir perspektif sunmaktadır. Birincisi, Rönesans kültüründe yeniden okunmaya başlanılan, Floransa’da adına okul açılmış olan Platon. Okul, Rönesans kültürel ortamında Platon’un alımlanmasında önemli bir yer tutmaktadır⁸. Da Vinci’nin okuma listelerinde bu Platon’a dair bilgisi olduğu bilinmektedir. İkinci Platon ise günümüzde sanat felsefesi, estetik ve hakikat açısından güzellik düşüncesini görünür dünya ve idealar dünyası ayrımıyla kavramsal düşünme ile tanımlayan Yunanlı filozoftur. Bu bakış açısının “Devlet”te geçen mağara alegorisindeki ışığa yükselme süreci ve onunla buluşma anlatısına sırtını dayadığı söylenebilir. İmgeye karşı sözün önemi konusunda iki Platon’un ortaklık gösterdiği de görülmektedir.

Platon, “Devlet” diyalogunda mağarada gölgelerle yaşayanlardan birisinin serbest bırakılırsa arkasındaki ışık kaynağını bulmak için aşama aşama yol alacağını, çeşitli aşamalardan sonra gözlerini kör edecek kadar güçlü ışık ile karşılaşmasını anlatmaktadır (Platon, 2002, s. 259). Bu aydınlanma anı önemlidir. Çünkü mağaradaki insan, gölgeler, onların kaynakların gelip geçiciliğini keşfetmiştir. Platon, mağaradan çıkmış olan aydınlanmış insana başka bir görev daha verir; o, tekrar mağaraya dönüp diğerlerini bilgilendirmeli ve onların kanaatleriyle sınanmasından başarılı çıkmalıdır. Platon, filozof figürünü tanımlamaktadır.

Platon’un filozofu sofistlerin söz oyunlarını, şairlerin aldatıcı sözlerini terk etmiş başka bir sözün sahibi olandır. “Devlet”, Platon’un içinde yaşadığı dönem ve figürler ile

⁸ Rönesans ile birlikte anılan isimlerden birisi olan Medici ailesinin üyesi Cosimo Medici çevresindeki sanatçılar ve düşünürler ile hümanist kültürün oluşmasında özellikle de Platon’u bu kültüre kazandırmakla övünmekteydiler (Burckhardt, 2010, s. 330). Bu övgünün altında Skolastik Aristoteles’i reddetmenin (bu reddetme kilisenin reddi olmamakla birlikte) yolunun güncel Latince çevirileri basılan Platon’un yeniden keşfidir (Solomon, 2004, s. 217, 218).

hesaplaşmasıdır. Yöneticilerden dülgerlere kadar tüm iş kolları ve yaşantıdaki diğer rollerin ele alındığı “Devlet”te şairler, ressam ve diğer sanatçılar da nasibini almaktadır. Sanatçının sözü ile filozofun sözü aynı değildir. İlki Tanrıları insanlaştırır, küçük gösterir, komikleştirir diğeri ise onları olması gerektiği gibi anlatır. Soyutlama burada imgelemin maddeselleştirici metaforlarından, mitik sözden kendisini uzaklaştırarak kavramsallaştıran bir söze ve düşünmeye dönüşmektedir.

Platon, şiir ve resim karşısında ortak bir tavır göstermektedir:

- Ressam ne oluyor peki? Ona da sedirin işçisi, yapıcısı diyebilir miyiz?
- Hiç de diyemeyiz.
- Öyleyse sedirin nesi olur ressam?
- Ötekilerin yaptığı şeyin benzetmecisi demek uygun olur gibi geliyor bana.
- Güzel? Demek bir şeyin aslından uç derece uzağına yapana benzetmeci diyorsun.
- Tamam.
- Tragedya şairinin yaptığı da bu değil mi? Benzetme değil mi onun yaptığı da? O da kraldan, yani doğrudan, üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi.
- Öyle görünüyor.
- Benzetmeci üzerinde anlaştık demektir, ama şimdi şu soruma cevap ver. Ressamın benzerini yapmaya çalıştığı sedirin aslı olan o tek ve öz gerçek midir? Yoksa dülgerin elinden çıkan sedirin mi?
- Dülgerin elinden çıkan sedirler (Platon, 2002, s. 368).

Platon’un ayrımı resmin benzetmeci olarak şeyin kendisine dair deneyimin uzağında bir deneyimi meydana getirdiği yönündedir. Yüzylerce yıl sonra Da Vinci ise, resim üzerine notlarında detaylı kompozisyonların yazılı betimlemeleri ve bunlar ile onların nasıl resmedilmesi gerektiğini yazmaktadır:

Silahı alınmış ve düşman tarafından yenilgiye uğratılması biri dişiyle, tırnağıyla insanlık dışı ve korkunç bir öç alma hırsıyla düşmana saldırırken çizilebilir. Görüntünün içinde, düşmanlar arasında koştururken yeleleri rüzgârda uçuşan ve ayaklarıyla ortalığa hiç de az zarar vermeyen binicisiz bir at da bulunabilir. Yaralı, yere düşmüş bir savaşçı, üzerine eğilmiş düşman ona ölümcül darbeyi vurmaya hazırlanırken, kalkanı ile kendisini korumaya çalışır halde çizilebilir. Ölü bir ata takılarak düşen adamların oluşturduğu bir yığın da olabilir (Da Vinci, 2010, s. 28).

Ressamın gözlemi, benzetmeciliği ne kadar önemseydiğini göstermektedir. Ancak benzetme, dramatik etkileriyle, teatral ve edebi olanı içine almaktadır. Da Vinci, olayın hareketlerinin peşinde olan ressamın seslenirken, olayın duygusuna da yönelmesini önermektedir. Platon, dülger ile ressamı yan yana getirirken, ressamın imgesiyle dülgerin maddeye şekil veren becerisini karşılaştırmaktadır. Bu Da Vinci için de anlamlıdır. Onun aynası, olayın sıradan yansıması olmamakta, şairin dilinin yakalayamayacağı şekilde doğayı yakalayabilme imkânına sahiptir. “Resmi yeren kişi, doğayı yermiş olur; çünkü ressamın eserleri, doğanın eserlerini temsil eder. Bu yüzden, sözü edilen yeric, duygudan yoksundur” (Da Vinci, 2007b, s. 34).

Platon’un felsefeciye karşı sanatçısı özellikle şairler olmaktadır. Sözün sahibi olan şairin, Homeros’un ve Hesiodos’un yerilmesi, kavramsal olan sözün mitik sözün karşısına çıkartılmasıdır. Mitik söz, uydurma ve yalandır.

- Nedir bu masallar? Ne kötülük görüyorsun onlarda?
- Çirkin uydurmaları anlatmaktan daha büyük kötülük olur mu?
- Ne demek istiyorsun?

- Bir ressam düşün ki, benzetmek istediği şeye hiç de benzemeyen resimler yapıyor, işte bunlar da sözle Tanrıları ve kahramanları olduklarından başka türlü gösteriyorlar (Platon, 2002, s. 83).

Da Vinci, yazılarında ampirizmin önemini savunmaktadır. Gözlemde bulunmak, doğayı gezmek, onu deneyimlemek, ressamın duyularının harekete geçmesini önermektedir. Ancak bu tümüyle yanıltıcı olacaktır. Da Vinci, ressamın bedenselleşmesini değil, üstten bir göz olarak doğaya yönelmesini önermektedir. Da Vinci'nin ressamı bir gözdür. Bir zihne, perspektifin ve oran orantının bilindiği bir makine olarak gözdür. Güzellik, ayrıca çirkinlik de bir bilme işidir. Ressam, modelini doğru çizmek ile kendisini görevlendirmiştir.

Kolu bacağı olmayan hayvanlar icat edemezsiniz; her hayvanın kol ve bacakları en azından bir başkasınınkine benzer. Kendi hayal ettiğiniz hayvanın doğal görünmesini istiyorsanız - diyelim ki bir canavar olsun- başını tazı başı, gözlerini kedinin gözleri, kulaklarını bir kirpinin kulakları, alnını bir aslanın alın, yanaklarını yaşlı bir horozun yanakları, boynunu bir kaplumbağanın boynu gibi yapabilirsiniz (Da Vinci, 2010, s. 128).

Hayali olanın tasarımı, arkasına doğayı alabildiği sürece ikna edicidir. Canavar, bir hilkat garibesi, merak ettiriciliği ve korku vericiliği ile doğanın düzeninde varlık bulan bütünleşmelerin bir araya gelmesidir. Doğa, onun güvencesidir. Da Vinci “acayip suratlar” için onların “zihinde kolaylıkla yer edeceği için onlarla ilgili” bir şey yazmamıştır (Da Vinci, 2010, s. 131). Canavarlar ve karikatürlere konu olan yüzler, doğanın bir sonucu, ancak aşağı düzeyde kalan formlardır. Platon'un Homeros eleştirisinde başkalaşımın geçiren Tanrılar, hayvani olana yaklaştırılmış vahşilikleri, düzensiz eylemleriyle ve site ahlakı içinde olağan görünmeyecek hallerine benzemektedirler. Platon da benzer şekilde cesaret ve kahramanlık için Tanrıların dünyasının ürküntü verici sahnelerinin okutulmaması gerektiğini savunmaktadır (Platon, 2002, s. 95).

Da Vinci'nin şair eleştirisi böylesi bir etik ve estetik eleştiri gibi durmasa da, Platon'un felsefi dili kurtarmak adına gösterdiği tavrın bir benzeridir. Da Vinci, şiirin bilme konusundaki eksik olduğunu görüntülerin ikna edici olduğunu söylemektedir. Da Vinci'nin illüzyonun büyüleyici etkisinde olduğunu gösteren ifade olarak ikna edicilik, sözün karşısına çıkartılırken Platoncu aldatmanın negatif bakışına karşıtlık göstermektedir. Burada Platon kadar anılması gereken, Horatius ve “Ars Poetica”dır (Şiir Sanatı):

Yetmez şiirin güzel olması, etkileyici de olmalı,
Dilediği yere götürmeli dinleyenin ruhunu.
İnsanın çehresi gülenlerin karşısında güler ya,
Öyle ağlar ağlayanların karşısında da. Ağlamamı istiyorsan
Önce sen acı çekmelisin, o zaman etkileyecek felaketlerin beni (Horatius, 2019, s. 10).

Horatius'un öğreticilik ile estetik zevk birlikteliğiyle özetlenebilecek şiir düşüncesi Rönesans'ta da devam etmiştir (Shiner, 2004, s. 60, 99). Da Vinci, illüzyonun duygusal bir yakınlaşma önereceğine inanmaktadır⁹.

Rönesans'ta Platon, Skolastik Aristoteles'e karşı çıkartılmış, Yeni Platonizm ile birlikte düşünülmüş ve dolayısıyla da mistik bir Platon yorumu meydana getirilmiş (Burckhardt, 2010, s. 780), Marcillio Ficino (1433-1499) ile Pico della Mirandola (1463-1494) tarafından Floransa'da adına bir akademi kurulmuştur (İnalçık, 2019, s. 65).

[Ficino] Yeni-Platoncu kavramlara yeni bir canlılık kazandırdı; özellikle dünyayı doğuran ve evreni aydınlatmayı sürdüren "ilk ışığa" canlılık verdi. Bununla birlikte, Plotin'in [Plotinos] değerleri baş aşağı edildi; bu durum şimdiki yaşamı değerlendirdi. Çünkü yaşam, su mermerinden bir lamba gibi içeriden aydınlanıyordu, ama biz böyle bir ışığın özlemine çekmiyoruz, ona hiç gereksinim duymuyoruz, çünkü yansıma, ışığın kendisinden çok daha güzel. (...) Kutsallık, yücelik, gizem, bilinmeyen şey, bu dünyanın ötesi, bizde bu dünyanın güzelliğini ortaya çıkarıyor (Bloch, 2002, s. 14).

Ficino'nun yeni Platoncu "alegorik" okuması sanatçılar üzerine önemli bir etki yapacaktır (Solomon, 2004, s. 201). Pico de Mirandola'nın Platonist Demiurgos benzeri Tanrı'sı tüm âlemi yarattıktan sonra insanı, hiçbir şeyi kökeni kılmadan yaratmış ve merkeze koymuştur (Öndin, 2016, s. 29). Bu görüşün pagan kültürüne özgümlükler içerdiği görülebilir. Rönesans'ın paganizm ilgisi doğayı anlamak için Skolastik kabulleri aşmanın yardımcısı olmuştur. Plotinos'un doğanın düzenini anlamak adına fikirleriyle yanılmanın aldaticılığı değil, onun güzelliği ve düzeninin ardındaki düşünmenin önerilmesindeki gibi Platon'da böyle bir yorum ile karşılanmaktaydı. Rönesans'ta Platoncu Eros düşüncesi, maddeden arınmak olarak değil, insanın sürekli değişiminin, evriminin gücü olarak alımlanmaktaydı (Bloch, 2002, s. 16). Yeni Platoncu görüşlerin de Da Vinci üzerinde derin etkiler bıraktığı görülmektedir.

Doğa olgularını özgürce ve keskin bir kavrayışla gözleme konusunda olağanüstü bir yeteneği olan sanatçı, Yeni Platoncu ortamdan büyük bir olasılıkla doğa dünyasını devindiren gizemli bir tinsel dünya anlayışını almıştı. Leonardo, Yeni Platoncu düş gücünün gözdesi mistik söylemin ve Yeni Pagan mitolojilerin yerine son derece net doğa olguları gözlemine geçirmiştir; ama imgelerin içinde, en ince ayrıntılarıyla gözden geçirildiğinde, her zaman gizemli bir güç varlığını duyurur, sanatçının tanımlayamadığı bir yöndür bu (Marinoni, 2010, s. 14).

Plotinos'un "Bir" düşüncesi, maddeyi aşan Tanrı'nın hiçbir şekilde tikel olana indirgenemeyecek şekilde düşünülmesidir. Doğa, Tanrı'dan çıkmaktadır. Bu ise Tanrı'nın eksilmesi, farklılaşması, değişmesi olarak görülmemelidir. Plotinos da doğanın tözü olarak "Bir" düşüncesinde "ayna" metaforunu kullanmıştır. Aynada "yansıtılan nesne eşlenir, ama kendisi herhangi bir değişime ya da yitime uğramaz" (Copleston, 1996, s. 86). Plotinos'un konumu burada önemlidir. Çünkü Plotinos

⁹ Da Vinci'nin biyografisindeki ünlü olaylardan birisi olan bitmesi gittikçe uzayan "Son Akşam Yemeği" resmindeki karakterler için modellerinin peşinde olurkenki arayışının altında bunun yattığı söylenebilir (Gombrich, 1999, s. 301).

sayesinde Platon'un, Orta Çağ'daki algılanması gerçekleşmiştir¹⁰ (Çotuksöken ve Babür, 2000, s. 61).

Da Vinci'nin doğası, kendisinde saklı olan matematik düzenin kavranılacağı bir bilinmezdir¹¹. Ona özünü veren Tanrı'dır. Yeniçağ bilme düzeni benzerlikler üzerine kurulu, şeyler arasında ilişkiler kuran bir anlayışa sahiptir:

Benzerlik, Batı kültüründe XVI. yüzyılın sonuna kadar yapıcı bir rol oynamıştır. Metinlerin çözümlenme ve yorumlanmalarına büyük ölçüde o egemen olmuştur; simgeler oyununu düzene sokan, görülen ve görünmeyen şeylerin bilgisine izin veren, onları temsil etme sanatına rehberlik eden o olmuştur. Dünya kendi üzerine dolanmaktaydı: Yeryüzü gökyüzünü tekrarlamakta, çehreler yıldızlarda yansımakta ve bitki insana yarayan sırlarını saplarında geliştirmekteydi. Resim mekânı taklit etmekteydi. Ve temsil -ister şenlik, ister bilgi olsun- kendini tekrar olarak sunmaktaydı: hayatın tiyatrosu veya dünyanın aynası... (Foucault, 2001, s. 45).

Benzerlik ile Tanrı'nın işaretlerini takip etmek, yeni Platoncu ekolün etkisinin görülebileceği üzere, Yeni Çağlılar için bir bilme tarzıydı. Da Vinci, matematik kesinlikten bahsederken, duyuları asıl görmektedir¹². Aynada yansıyanlar için duyulara ihtiyaç bulunmaktaydı.

Platon'un duyular için ünlü mağara metaforu, görmenin bedensel ve hazcılığının kanaatleri oluşturacağını, ancak insanın gölgelerden onlara kaynak olan gün ışığına olan yolculuğunda, yani Platoncu şüphenin sonucu olarak şeylere düzenini veren tözselliğe bir defalığına bile olsa ulaşılmasını anlatmaktadır. Mağarayı terk edenin;

nesneleri görmek için gözlerinin alışması gerek. En kolay ve ilk seçtiği şeyler gölgeler olur; sonra insanların ve öbür nesnelerin suya yansıyan görüntülerini, daha sonra da nesnelerin kendilerini seçer. Bundan sonra gözlerini yıldızların ve ayın ışığına kaldırarak, gündüz güneşe ve güneş ışığına bakmadan önce, geceleyin gökteki cisimleri ve göğün kendisini daha rahatlıkla seyredebilir (Platon, 2002, s. 259).

Gölgeler ve yansımalar tahminin (*eikasia*) nesnelere dirler (Cevizci, 1999, s. 129). Platon'un aynası tahmine yardımcı olmaktadır. Yansımaların bir şeylere karşılık gelebileceğine dair, duyulara dayalı bir bildiğini zannetme, tahminde takılı kalmak anlamına gelmektedir. Da Vinci'nin aynası ise doğanın düzenine duyularıyla yaklaşan ve elinde doğanın düzenini bilmeye yarayan araçlara (matematik, perspektif, geometri) sahiptir. Platon gözlerden bahsediyorsa bu logosun olmadığı bir görmedir. Da Vinci ise şeylerin düzenini yakalamaya yaradığı matematiği gözleriyle birleştirmiştir. Da Vinci'nin aynasının Platoncu ayna ile benzerliği burada kendisini göstermektedir. Ressamın aynası, filozofik bir bilme arzusuyla birleşebilir ve Da Vinci'nin böyle bir sanatçı düşüncesine sahip olduğu söylenebilir. İmgeler gösterdikleriyle sözün ilerisindedirler çünkü onlar ikna edicidirler.

¹⁰ Bu tanımlama kısmen olarak görülebilir. Daha M.S. 4. Yüzyılda Platon'un "Timaios" diyalogu çevrilmiş, bunu 12. yüzyılda birkaç diyalog daha izlemiştir. Yine Libera'nın aktardığına göre Yeni Platonculuk Orta Çağ'da 12. yüzyılda alımlanabilmiştir (Libera, 2013, s. 13-17).

¹¹ Burada matematiğin görmeyi düzene getiren bir araç olmadığı belirtilmelidir. Da Vinci, "matematik bilimlerinden birinin uygulanmadığı ya da matematik bilimleriyle bağlantının olmadığı yerde hiçbir kesinlik yoktur" diye yazmaktadır (Da Vinci, 2010, s. 62).

¹² Bu konuda Da Vinci, "bütün bilgilerimizin kaynağı duyulardır" demiştir (Da Vinci, 2010, s. 65).

Rönesans resmindeki illüzyonun ikna ediciliği dokunsal olanı harekete geçiren etkisidir. Rönesans Platonculuğunda imgeler ve modeller arasında “doğrudan ve sezgisel” bir ilişki görülmektedir (Eco, 2004, s. 110) ¹³. Yüzeydeki imgenin dokunma hissi uyandıracak mimetik etkisi görsel olanın gücüdür. Bu güç görüntülere aldanmanın da karşılığı olabilmektedir. Burada ise devreye yine söz ve usuller girecektir. Rönesans resminin nitelendirilmesinde önemli unsurlardan bir tanesi resmin modelinin nitelikli şekilde yansıtmasıdır. Sözün model olduğu bir resim olarak Rönesans resmi, İncil metinleri ve yorumları etrafında belirlenmiş bir anlatının resmidir. İkonografik anlamda sözün ve anlamın gücü dönemsel ve dönemler üstü şekilde sözün kuşattığı bir resmin olduğunu söylemektedir. Dini resimlerin üzerine yükseldikleri sözdür ve okuma yazma bilmeyenler için resmin İncil’i öğretmede etkili olmaları sözü ile imgelere sözün taşıyıcısı görevi yüklenmiştir (Gombrich, 1999, s. 135).

Da Vinci, sözün taşıyıcısı olan resmin sözü aşan yönüne önem vermektedir. İllüzyonik imge dinsel sözün göstereni olsa da sözün etkisini dönüştüren bir imkâna sahiptir. Da Vinci bu imkânı ressamın lehine onun doğruluk ve hakikat ile olan ilişkisine göre anlamlandırırken görmeye dayalı bir bilme iddiasında olmuştur.

Sonuç

Rönesans resim sanatının batı görsel kültüründe yükselişe geçtiği dönemdir. Bunun nedeni sadece Rönesans resminin gelişmiş illüzyon düşüncesi değildir. Resmin ayna olarak doğanın eşi olması, gözlemci öznenin merkeze geçtiği ve şeyleri düzenleme gücünü kendisinde bulmasıdır. Görünür dünyanın karşısında özne hem estetik bir seyir hem de epistemolojik bir konum elde etmiştir. Rönesans’ın bu ikili yorumu gerçekten önemlidir. Çünkü modern kültüre doğru iki gözlemci tipinin doğuşunu göstermektedir. İlki estetik deneyimin özneliği içinde yaşayan, ikincisi ise öznenin düşünce ve duyuşal prosedürleriyle doğayı bilme imkânlarına sahip olan gözlemci tipidir.

Da Vinci’nin yazıları iki duruma uygun konumlara sahiptir. Gözlemcinin deneyimi duyuların zihinsel süreçler ile bir olarak yaşantıyı anlaması üzerinedir. Ayna olarak resim, bilme imkânına sahip olmayı Yeni Platoncu anlamda önermektedir: Görünür olanda saklı olan hakikat düşüncesini. Da Vinci’nin Platonizmi, yanılısamanın kabul edildiği ancak sanatçının elindeki ayna ile bilme istencini gerçekleştirebileceğine dönük bir Platonizm olarak görülebilir. Da Vinci’nin araştırmacı tavrı ve bilmeye dönük arzusunun Platon’un “Devlet”indeki sanat düşüncelerine uygun görünmektedir. Da Vinci, Platoncu ayna olarak sanatın aldatıcılığına sırtını dayamaktadır. Da Vinci, gözlemci olmayı görünür hayatın peşinden gitme olarak önermektedir. Bu aldatıcılık karşısında güven verici olan ise matematik ve geometridir. Bu yönüyle Da Vinci,

¹³ Eco, Gombrich’ten alıntı yapar: “Simgeleme ile temsil etme arasındaki her tür ayırım ortadan kaldırılmakla kalmaz, aynı zamanda simge ile simgenin simgelediği şey arasındaki ilişkiye de kuşkuyla bakılır” (akt. Eco, 2004, s. 110).

modern bir konumdadır. Bilme durumunu algıya dayalı imgelerin zihinsel işlemlerle ilişkilendirmektedir. Bu da Da Vinci'nin modern ampirist yönü olarak görülmelidir.

Platon'un Orta Çağ'lı yorumu Rönesans'ta sanatçıların maddi dünyanın düzenini meydana getiren Tanrının izlerini aramak ve bulmasına dair çıkış noktaları sunmuştur. Bu açıdan Da Vinci Rönesans epistemesinde sanatçının hakikatin peşinde olma görevinde olduğunu düşünmekteydi. Ancak onun hakikatinin doğruluk ile ilgili olduğu göz ardı edilemez. Mistik ve dinsel bir hakikat düşüncesinden çok doğruluk, mantıksal olan ve araştırmaya dayalı bilginin peşinde olduğu görülebilir. Da Vinci, doğa olaylarının görsel temsillerdeki ikna ediciliğini imgelerin söze karşı etkili olduğu yorumunu hazırlamıştır. Resim yüzeyindeki dünya imgesi hissedilir bir gerçeklik duyumu oluşturma gücünde olduğunu söylemektedir.

Da Vinci, söz ve resim arasındaki tartışmada konumunu resimden yana, onun sözel ifade ve anlamın gücünden etkili olduğu düşüncesiyle belirlemiştir. Bu konumun başka bir anlamı olduğu da önerilebilir. Bu görmenin bilmek, haz almak ve dolayısıyla konumlandırmak, belirlemek, sınıflandırmak ve kontrol etmenin modern görme rejiminin araçsallaştırıcılığının ilk örneği olduğudur. Bu da Platoncu konum içinde kaldığı gibi modern bir bakış olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Alberti, L. B. (2015). *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine*. (Çev: A. Erol.). Janus Yayınları.
- Baxandall, M. (2015). *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim*. (Çev: Z. Rona.). İletişim Yayınları.
- Bloch, E. (2002). *Rönesans Felsefesi*. (Çev: H. Portakal). Cem Yayınları.
- Bolt, B. (2013). *Yeni Bakışla Heidegger*. (Çev: M. Özbek.). Kolektif Kitap.
- Burckhardt, J. (2010). *İtalya'da Rönesans Kültürü*. (Çev: B. S. Baykal). Okuyan Us Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Clark, K. (2005). Leonardo'nun Defterleri. Nurettin Pirim (Ed.), *Rönesansın Serüveni* içinde (s.127-135). YKY.
- Copleston, F. (1996). *Platon*. (Çev: A. Yardımlı). İdea Yayınları.
- Çotuksöken, B., Babür, S. (2000). *Ortaçağda Felsefe*. Kabcacı Yayınevi.
- Çörekçioğlu, H. (1997). *Rönesans'ta Büyü ve Bilim İlişkisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev: Z. Demirsu.). Ayrıntı Yayınları.

- Da Vinci, L. (2007a). *Paragone Sanatların Karşılaştırılması*. (Çev: K. Atakay). Notos Yayınları.
- Da Vinci, L. (2007b). *Leonardo'nun Defterleri*. (Çev: A. Serin.). Arkadaş Kitabevi.
- Da Vinci, L. (2010). *Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri*. (Çev: K. Atakay). YKY.
- Eco, U. (1998). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (Çev: K. Atakay). Can Yayınları.
- Eco, U. (2004). *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*. (Çev: K. Atakay). Litertür Yayınları.
- Eco, U. (2014). *Günlük Yaşamdan Sanata*. (Çev: K. Atakay). Can Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. (Çev: M. A. Kılıçbay). İmge Kitabevi.
- Freud, S. (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev: K. Şipal). YKY.
- İnalçık, H. (2019). *Rönesans Avrupası - Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: E. Erduran, Ü. Erduran). Remzi Kitabevi.
- Herrmann, H. M. (2005). Giotto/Kapanmış Gökyüzü. *Sanat Dünyamız*, 95, 183-191.
- Hünler, H. (1998). *Estetiğin Kısa Tarihi*. Paradigma Yayınları.
- Kocaman, R. (1988). *Batı'da Hümanizmin Doğuşu*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kristeller, P. O. (2003). *Modern Sanat Sistemi*. www.iyte.edu.tr/~denizsengel/ar_543-544/kristeller.pdf.
- Le Goff, J. (1999). *Ortaçağ Batı Uygarlığı*. (Çev: H. Güven, U. Güven.). Dokuz Eylül Yayınları.
- Libera, A. (2013). *Ortaçağ Felsefesi*. (Çev: I. Ergüden). Dost Kitabevi.
- Marinoni, A. (2010). Giriş Yazısı. (Çev: K. Atakay). *Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri* içinde s. 9-61. YKY.
- Nardini, B. (2008). *Michelangelo Bir Dahinin Yaşamöyküsü*. (Çev: K. Atakay). Can Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (Çev: İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim*. Hayalperest Yayınları.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*. (Çev: Y. Tükel). Metis Yayınları.
- Platon. (2002). *Devlet*. (Çev: H. Demirhan). Sosyal Yayınları.

- Solomon, R. C., Higgins, K. M. (2004). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev: M. Topal). İletişim Yayınları.
- Tepebaşı, F. (2011). Heidegger'e Göre Sanat ve Sanat. *Sanat Yapıtının Kökeni* içinde (s. 99-120). De Ki Yayınevi.
- Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır?*. (Çev: E. Ermert). Hayalperest Yayınları.
- Williams, R. (2007). The Spiritual Exercises of Leonardo da Vinci. Paul Smith ve Carolyn Wilde (Ed.). *A Companion to Art Theory* içinde (s.75-88). Blackwell Publishing.
- Wöllflin, H. (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev: H. Örs). Remzi Kitabevi.