

Tykhē

Sanat ve Tasarım Dergisi

CİLT 08 > SAYI 14 > HAZİRAN 2023
E-ISSN: 2667-6818

Tykhedergi Sanat ve Tasarım Dergisi / Ulusal, Hakemli e-dergi
Haziran 2023 / Cilt 08/ Sayı 14
E-ISSN: 2667-6818

Dergi Kuruluş Tarihi

2016

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. İlhan GENÇ

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi adına

Editör

Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi

Yardımcı Editör

Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL / Düzce Üniversitesi

Arş. Gör. Rana ANTEPLİ / Düzce Üniversitesi

Yazım ve Dil Editörleri

Dr. Öğr. Üyesi Pınar İNCEEFE / Düzce Üniversitesi

Arş. Gör. Dr. Hatice ŞAŞMAZ / Düzce Üniversitesi

Alan Editörleri

Sinema: Doç. Dr. Tunç YILDIRIM / Düzce Üniversitesi

Heykel: Doç. Dr. Evren SELÇUK / Düzce Üniversitesi

Resim: Doç. Dr. Burcu GÜNAY / Düzce Üniversitesi

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

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

Sahne Sanatları: Arş. Gör. Dr. Hatice ŞAŞMAZ / Düzce Üniversitesi

Müzik: Dr. Öğr. Üyesi Eda NAZLIMOĞLU / Düzce Üniversitesi

Adres ve İletişim

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Üskübü Kampüsü

Çiftelimer 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/>

Yayın Kurulu

- Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN / 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. Burhan YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Haluk YÜCEL / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pınar İNCEEFE / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem YILDIRIM / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatma KEÇELİ / Maltepe Üniversitesi
Dr. Hatice ŞAŞMAZ / Düzce Üniversitesi

Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Melih APA / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Cemal APAY / Düzce 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. Fatma GÜRSES / 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. Z. İnci KARABACAK / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi
Doç. Dr. Zuhale 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 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

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. Ayşe Nahide YILMAZ nahideyilmaz@duzce.edu.tr
Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL nilgunyuksele@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Rana ANTEPLİ ranaantepli@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Korhan TOPÇU

Dergi Kapak ve Görsel Tasarım

Doç. Dr. Açelya Betül GÖNÜLLÜ

Sayfa Tasarım ve Düzenleme

Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ
Arş. Gör. Korhan TOPÇU

Web Tasarım

DÜ Bilgi İşlem Dairesi- Öğr. Gör. Çağatay AY

Web Güncelleme

Doç. Dr. Açelya Betül GÖNÜLLÜ
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS

TYKHE SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ ¹

- Prof. Dr. Banu İnanç UYAN DUR (Işık Üniversitesi)
Prof. Dr. Hatice ÖZ PEKTAŞ (İstinye Üniversitesi)
Prof. Dr. İnsel İNAL (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet YILMAZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Sefa Çeliksap (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Şirin ŞENGEL (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Arzu GÜRDAL (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Burcu BÖCEKLER (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Deniz Cemal KOŞAR (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Elif SONGÜR DAĞ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Doç. Dr. Ercan YILMAZ (Trakya Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökhan EKEN (Cumhuriyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Haluk YÜCEL (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Kerem Ozan BAYRAKTAR (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Önder YAĞMUR (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Özlem VARGÜN (İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi)
Doç. Dr. Öznur IŞIR (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Dr. Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Ümit AYDOĞDU (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Yusuf Ziya GÖKÇEK (Marmara Üniversitesi)
Doç. Tansel ÇEBER (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Aktan ACAR (TOBB-ETÜ)
Dr. Öğr. Üyesi Derya BARAN (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Evren YILMAZ (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Görkem KUTLUER (Giresun Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mesut BOSTAN (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nuray BENLİ YILDIZ (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Selim BEYAZYÜZ (Düzce Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Süleyman KARAAHMET (Anadolu Üniversitesi)
Dr. Muzaffer Musab YILMAZ (Sakarya Üniversitesi)

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

İÇİNDEKİLER

**İtalya'da Quattrocento Dönemi
Resim Sanatı Sorunları ve Çözümleri Üzerine Bir Araştırma**
KANİ ÜLGER
1-21

**Türk Savunma Sanayi'nde Yaşanan Gelişmelerin
Posta Pulları Üzerinden Değerlendirilmesi**
SERKAN AYCİL
22-45

Bursa'nın Tabela Ressamları
MURAT ERTÜRK
46-61

Mekanik ve Kuvartz Kol Saati Kadranlarına Grafik Tasarım Unsurları
MESUT USTA
62-75

**René Block'un Türkiye Sanat Ortamıyla Tanışması:
Türkiye'yi Seviyorum Türkiye de Beni Seviyor**
HATİCE ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ
76-96

**Enerjinin Doğulu Oyunculuk Pratiklerinde Yeri ve Eugenio Barba'nın
Antropolojik Tiyatro Çalışmalarına Yansıması**
AYÇA KÖKLÜ
97-114

Türk Anıtlarında Bağlamın Biçim ile Kuruluşu
SEVDA DUYGU KOLBAY
115-130

**Bruce Gilden Fotoğrafında Grotesk ve Karnavalesk Unsurlar:
Bakhtinci Bir Yaklaşım**

SAVAŞ ONUR ŞEN

131-141

**İmgeye Gömülmek:
Plastik Sanatlarda Gömülme Deneyimi Üzerine Bir Değerlendirme**

ENGİN ESEN

142-163

**Beden-Mekân İlişkisi Aracılığıyla
Sıra Dışı Bir Deneyim Alanına Açılan Mekânsal Algı**

HANDE ASAR

164-174

**Göstergelerarasılık Bağlamında Resim Sanatı ve Medya İlişkisi:
Alex Gross'un Eserlerinin Paradigmatik ve Sentagmatik Eksende İncelenmesi**

ÜMİT GÜVENDİ ULUTAŞ

175-194

Editörden...

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi *Tykhe* 14. sayısıyla sizlerin beğeni ve değerlendirmesi için tekrar yayında! Turuncu kapak rengiyle çıkardığımız bu sayı editöryel ekibimizin ve hakemlerimizin özverili çabaları ve değerli katkılarıyla hayata geçebildi. Yazarlarımızın çalışmaları son derece titiz bir akademik süreçten geçirilerek birbirinden kıymetli araştırmalar dergimizde yerini aldı. Bu sayımızda dergimizin daha kolay okunması ve daha estetik görünmesi için sayfa tasarımında bazı değişiklikler yaptığımızı belirtmek isteriz.

2023 yılının ilk *Tykhe* sayısında on bir makale bulunmaktadır. Dergiye kabul edilmiş tarihinin göre sıraladığımız çalışmaların ilkinin yazarı Kani Ülger Rönesans resim sanatı sorunlarına çözüm önerileri üzerine odaklanırken sonraki üç yazıda Serkan Aycil, Murat Ertürk ve Mesut Usta araştırmalarıyla grafik tasarım alanında farklı konuları ele alıyor ve pul tasarımı, tabela ressamlığı, saat tasarımı üzerine tarihsel incelemeler ortaya koyuyorlar. Hatice Özdoğan Türkyılmaz, ünlü küratör René Block'un Türkiye macerasının ayrıntılı bir bilançosunu sunuyor. Ayça Köklü'nün tiyatro alanındaki yazısı enerjinin Doğu'da nasıl uygulandığını inceleyerek oyunculuk çalışmaları için farklı bir kaynak sağlıyor. Seveda Duygu Kolbay, Türk anıtları üzerine eğildiği araştırmasında biçim ve içerik sorunu üzerinden ilerleyerek kuramsal literatürün gelişmesine katkıda bulunuyor. Bir önceki sayımızda da yer verdiğimiz Bakhtin ve karnavalesk konusu, bu kez Savaş Onur Şen tarafından bir fotoğrafçının eserleri üzerinden farklı bir açıyla gündeme getiriliyor. Plastik sanatlar alanında imgeye gömülmek olgusunu Engin Esen incelerken, mekân algısının beden üzerindeki etkilerine Hande Asar yer veriyor. Son makale Ümit Güvendi Ulutaş'ın göstergelerarasılık üzerinden Alex Gross'un eserlerini açıklarken resim sanatı ve medya arasındaki ilişkiyi gözler önüne seriyor. Farklı disiplinleri içinde barındıran bir fakültenin dergisi olarak bu konu çeşitliliğine bir zenginlik olarak bakıyor ve katkı sağlayan tüm yazarlarımıza teşekkür ediyoruz.

Dergimize yazarlarımızın göstermiş olduğu ilgiden son derece memnun ve mutluyuz. Ne yazık ki, bu süreçte çalışmalarına yer veremediğimiz araştırmacılar da oluyor. Editöryel ekibimiz ve hakemlerimizin tüm iyi niyet, özveri ve yardımseverliği yanında akademik niteliklere ve yayın ilkelerimize büyük bir ciddiyetle uymak durumundayız. Bunlara uymayanların elenmesi de bu sürecin ve öğrenmenin bir parçası. Umarız tüm paydaşlarımızın katkıları da bu minvalde gelişerek akademik literatürü zenginleştirmeye devam eder. Bir sonraki sayımızda görüşmek dileğiyle, sağlık ve mutluluk dileriz.

Doç. Dr. Ayşe Nahide Yılmaz
30 Haziran 2023, Düzce

İtalya'da Quattrocento Dönemi Resim Sanatı Sorunları ve Çözümleri Üzerine Bir Araştırma

Kani Ülger¹

Öz

Resim sanatı tarih boyunca önemli sanatsal sorunlarla karşılaşmış, bunları çözdüğü oranda gelişmiştir. Bu çalışmada, Ortaçağ'dan Rönesans'a kadar olan tarihsel süreçte, Quattrocento adı verilen dönemde resim sanatında figür, hacim, kompozisyon, ışık-renk ve doğanın yansıtılması gibi önemli sanatsal sorunlar ve bunlara ilişkin geliştirilen çözümler, kronolojik olarak sanatçı-eser odağında araştırılmıştır. Bu sorunlara getirilen çözümlerden biri olan perspektif tekniğinin resim sanatında kullanılmasıyla birlikte kompozisyon sorunu ortaya çıkmış, bu sorun çözülürken de başka sorunlara zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, bu çalışmanın araştırma sorusu şöyle belirlenmiştir: "Quattrocento Dönemi'nde resim sanatında karşılaşılan sorunlar ile bu sorunlara getirilen çözümler nelerdir?" Nitel araştırma yönteminde, doküman analiz tekniğinde gerçekleştirilen bu çalışmada araştırma sorusu doğrultusunda ulaşılan kaynaklar gözden geçirilerek, elde edilen veriler tarihsel kronolojiye uygun olarak analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre, Quattrocento dönemi İtalyan ressamın resim sanatında iki boyutluluk ve kompozisyon olarak iki önemli sorunla karşılaştığı ortaya konulmuştur. Diğer bulgular ise, tarihsel kronolojiye uygun olarak şöyledir: Ortaçağ resim geleneğinden kopuş Cimabue ve Giotto ile başlamasıyla birlikte sorunlar ortaya çıkmış, Masaccio'nun bilimsel perspektif tekniği resme uygulamasıyla çözüm arayışı devam etmiş ve Leonardo da Vinci tarafından geliştirilen sfumato boyama tekniğiyle birlikte resim sanatının önemli sorunlarına çözümler geliştirilmiştir. Ayrıca bu çalışmada Quattrocento sanatsal sorunların çözümü diğer bir sorunun temelini oluşturduğu ortaya konulmuştur. Araştırma sonucunda, Quattrocento Dönem İtalya'sında resim sanatının temel sorunlarına kalıcı çözümler getirilerek, Avrupa yağlıboya resim geleneğinin yüzyıllar boyunca bu çözümler üzerine temellenip, pek çok eser üretebildiği ve bu dönem anlaşılmadan ne Avrupa resim sanatının ne de resim sanatının nesnel değerlendirilmesinin mümkün olamayacağı yargısına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Quattrocento, Sfumato, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello.

¹ Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi, ORCID NO: 0000-0001-7435-175X, kulger@gmail.com

An Investigation upon the Painting Art's Problems and the Solutions in Quattrocento Period in the Italy

Abstract

The painting art encountered artistic problems in the history. However, the painting art developed solution methods for these artistic problems. This study investigated these artistic problems as volume, composition, light-color and reflection of nature and figure in the painting emerged in Quattrocento period. One of the artistic problems was to reflect visible nature in the painting art and perspective had been developed as a solution for this problem. However, composition problem consisted in the painting with starting to use perspective rules and followed this the other problems. Therefore, the research question of this study was determined as follows: "What were the artistic problems encountered in the painting art in the Quattrocento period?" This study used qualitative research method. According to findings, the important artistic problems in the painting art were two-dimensionality and composition during the Quattrocento in the Italy. The separation started from the medieval painting tradition in the painting art with painters Cimabue and Giotto by continued with the application of the scientific perspective technique by Masaccio and the sfumato painting technique invented by Leonardo da Vinci. The current results show that great painters brought new solution methods to be encountered basic artistic problems in the painting art during the Quattrocento in the Italy. Thus, European painting art produced many artworks for centuries as based on these solution methods brought for the artistic problems in the Quattrocento period. According to the results, this study concluded that it would not be possible to evaluate the European painting art objectively without being understood the Quattrocento period.

Keywords: Quattrocento, Sfumato, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafaello.

Resim sanatı gelişim tarihi boyunca önemli sanatsal sorunlarla karşılaşmış ve bu sorunlara getirdiği çözüm oranında gelişmiştir. Resim sanatını antik dönemden günümüze değin, geniş bir zaman sürecinde çok çeşitli sorunlarla karşılaşmış olmakla beraber, Ortaçağdan Rönesans Dönemine dek ortaya çıkan sorunlar temel önemde olmuştur. *Quattrocento Dönemi* olarak adlandırılan bu süreç, İtalya'da 1400-1499 yılları arasındaki yüzyıllık evredeki kültürel ve sanatsal olayları kapsamaktadır (Quattrocento, 2021). *Quattrocentoda* ressamın eserlerinde gerçekliğin yansıtılmasında farklı yollar denemiş olsalar da resim yüzeyinde ortaya çıkan iki boyutluluk sorununu aşmakta zorlanmışlardır (Gökova, 2018, s. 98). Bu soruna neden olarak, Ortaçağ ressamlarının resimde düzen arayışında belirli kurallar oluşturamamaları (Gombrich, 2004, s. 262) gösterilmiştir. Dolayısıyla, resim sanatında iki boyutluluğun önemli bir sorun olarak ele alınmasını *quattrocentoda* itibaren başlatmak mümkündür.

Resim sanatında iki boyutluluk sorunu uzamdan bağımsız düşünülemediği için, resimde derinlik algısının verilebilmesi, diğer bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, *quattrocentoda* resim sanatında hem iki boyutluluk sorununun aşılmasında hem de derinlik algısının oluşturulmasında çözüm arayışları söz konusu olmuştur. Bununla birlikte, Ortaçağ ressamlarının klasik resim sanatından kaynaklı bazı perspektif algıları olmasına rağmen resimde mekân birliği sorunu oluşmuştur (Cömert, 2018, s. 58). Bu sorunun ortaya çıkmasında ressamın perspektif algılarının gelişen izleyici beğenisi açısından yeterli

görülmemesinden kaynaklı nedenleri olabileceği gibi, tarihsel yönünün olduğu da söylenebilir. Nitekim Antik Yunan ve Roma dönemlerinde bilinen perspektifin, Hıristiyanlık sonrasında unutulmuş olması (akt. Gökova, 2018, s. 101) bu noktada önemlidir. *Quattrocento* döneminde yeniden keşfedilen matematikten yararlanılarak geliştirilen bilimsel perspektif tekniği, resim sanatına görünür doğayı yansıtmaya açısından önemli bir fırsat sunmuş, bu tekniğin doğayı resim yüzeyine yansıtmaya noktasında resim sanatını etkilemiş ve uzama derinlik verme sorununun çözümüne katkısı olmuştur.

Diğer taraftan, Gombrich'in (2004) belirttiği gibi, perspektif tekniğinin kullanılmasıyla birlikte bu kez resimde kompozisyon sorunu ortaya çıkmıştır (s. 539). Varlık Şentürk'e (2012) göre, bir resmi incelemek için ilkin kompozisyon düzenini tanımlamak gerekir (ss. 22-24). Dolayısıyla, *quattrocento* resim sanatında ele alınan temel sanatsal sorunlar ve bunlara getirilen çözümlerin farklı problemlere yol açması ve bu yönde çözüm çabalarının incelenmesi, bu dönemin daha iyi anlaşılması açısından önemlidir. Resim sanatında sözü edilen temel sorunları tespit ederek, bu sorunlara bilinçli olarak çözümler aranan *Quattrocento* döneminin incelenmesi bu nedenle gereklidir. Bu çalışmada resim sanatı tarihinde önemli bir evre olan *quattrocento*'nun temel sanatsal sorunlara ne tür çözümler getirdiğinin ortaya konulması için, "*Quattrocento* Döneminde resim sanatında karşılaşılan sorunlar ile bu sorunlara getirilen çözümler nelerdir?" araştırma sorusuna cevap aranmıştır.

Ortaçağ'da sanatçı bir el işçisi konumunda iken, Giotto di Bondone ile bu durum değişmeye başlamıştır. Buna neden olarak, iyi sanatın ayırt edici özelliği olan gerçekçilik yanlısamasını yaratma becerisi gösterilebilir. Bu türden bir gerçeklik yanlısamasının oluşturulmasında ressam Giotto'nun katkıları önemlidir. Giotto, gelişkin perspektif yöntemlerine sahip olmamasına rağmen, eserlerindeki figürlerin kütleli görünüşleri (Nauert, 2011, s. 110) resim sanatında yanlısama yaratma becerisinin kayda değer örneklerindedir. Dolayısıyla, ressam Giotto, resim sanatında üç boyutluluğu yansıtmaya yönündeki çabalarından dolayı, gerçek sanata ulaşmada oldukça önemli bir yere sahiptir.

Tarihsel gelişimde Floransalı ressamların perspektif ve geometrik orana odaklanmalarına karşın, Venedikli ressamlar ışık ve renge odaklanmışlardır (Ormiston, 2013, s. 25). Bundan dolayı, resim sanatında Floransalı ressamlar üç boyutluluğu yansıtmaya yönelirken, Venedikli ressamlar ışık ve renge önem vermişlerdir. Bu durumun farklı sonuçları olmuştur. Ormiston'un (2013) belirttiğine göre, bilinenin aksine Michelangelo ve Leonardo da Vinci'nin de renk üzerine incelemeleri söz konusudur (s. 81). Leonardo da Vinci bir yandan resim sanatında Ortaçağ dönemine ilişkin alışkanlıklarından uzaklaşmada kaçış noktalı perspektifi kullanırken diğer yandan, ışık açısından *chiaroscuro* tekniğiyle rengin açık-koyu zıtlığını biçim noktasında ustalıkla kullanabilmeyi denemektedir (Nauert, 2011, s. 127). *Chiaroscuro*, derinlik algısı oluşturmada bir tür ışık-gölge kullanım tekniği (Ormiston, 2013, s. 30) olarak, figüre hacim vermede etkili bir yöntemdir. Bu nedenle, resim sanatında Leonardo da Vinci gibi sanatçıların algıladıkları sanatsal sorunları bütüncül bir bakış açısıyla çözmeye çalıştıkları söylenebilir. Nitekim Nauert (2011), Michelangelo ve Leonardo da Vinci gibi büyük ustaların sanatçıyı mütevazı zanaatçıdan evrensel dehaya yükseltmesinde önemli katkılarını ortaya koyarken, yukarıda sözü edilen durumun göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtmiştir (s. 132). Resim sanatında çözülmesi için

çalışılan bu sorunların önemi o kadar büyüktür ki, Gombrich (2004) Ortaçağ sanatını boyut ve derinlik unsurlarından uzak olmasından dolayı, ilkel yöntemlerin de işin içinde olduğu için, *garip bir karışım* olarak niteler (s. 136). Bu nedenle, resim sanatında üç boyutluluk-derinlik algısı ve buna bağlı olarak kompozisyon-kurgu ve hatta ışık-renk ekseninde temel sorunlar söz konusu olmakla birlikte, bu sorunlara getirilen çözümlerin de resim sanatı için hayati önemde olduğu anlaşılmaktadır.

Varlık Şentürk'e (2012) göre, resimde kurgu, nesne ya da figürlerin resim yüzeyinde bir araya gelmeleriyle çatılan üçgen, kare veya daire gibi geometrik biçim temelinde oluşmakta ve bu yolla ele alınmaktadır. Resimde ışık, eserdeki anlatımı güçlü kılmak, içeriği desteklemek ve vurgulamak için kullanılan bir tasarım öğesi iken, renk öğesi eserde anlatımı hem psikolojik hem de fiziksel açıdan etkileyen önemli bir tasarım unsuru olarak tanımlanmaktadır (s. 22-24). Dolayısıyla, *quattrocento* resim sanatı gerçek doğanın yansıtılması noktasında üç boyutluluk-derinlik, figür, kompozisyon ve bunlara bağlı olarak ışık-renk gibi önemli unsurların ortaya konulması, aynı zamanda bu unsurların resim sanatının temel sorunları olması noktasında öne çıkmaktadır. Bu çerçevede, Geç Ortaçağ, Erken Rönesans ve Yüksek Rönesans sanatsal tarzlarını kapsayan *quattrocento* (Quattrocento, 2021), resim sanatının temel sorunlarının ele alınarak, çözüm yollarının incelenmesi, resim sanatının hayati sorunlarına getirilen çözümlerin tarihsel kökenlerinin ortaya konulması bakımından gerekli olduğu söylenebilir.

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yönteminde, doküman analizi tekniğinde gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi, araştırma konusu doğrultusunda bilgi içeren materyallerin incelemesini içerir (Turgut, 2012, s. 239). Buna göre, araştırma konusu dokümanlara ulaşabilmek için anahtar kelimelerle alan yazın taraması yapılmıştır. Bu araştırma için belirlenen anahtar kelimeler *Quattrocento Dönemi* ve *İtalya'da Quattrocento Dönemi* olarak belirlenmiştir. Literatür taraması, araştırma konusu ile ilgili bilgileri elde etmeyi sağlar. Literatür taramasında araştırmada kullanılmak istenen terimler belirlenerek, hem fiziki hem de elektronik ortamda tarama yapılabilmektedir (Christensen, Burke Johnson ve Turner, 2015, s. 77-81). Buna göre, ilgili alan yazın hem dijital kaynaklarda hem de fiziki kaynaklarda (yayın, dergi, kitap vb.), *Quattrocento Dönemi* ve *İtalya'da Quattrocento Dönemi* anahtar kelimeleriyle taranmıştır. İnternet ağ, dijital kaynak açısından herkese açık olan Google Akademik veritabanı literatür taramasında kullanılabilir (Christensen vd., 2015, s. 86). Bu yolla, dijital kaynak açısından ulaşılan dokümanlar, araştırma sorusu doğrultusunda incelenerek, araştırma konusu ile doğrudan ilgili veriler araştırmaya dâhil edilmiştir.

Nitel araştırmalarda genelleme yapabilmek için araştırma içeriğinin detay bilgi içermesi önemlidir (Christensen vd., 2015, s. 407). Bu bağlamda ulaşılan kaynaklar, *quattrocento* ile ilgili İtalya'daki durum bilgisini içermesi bakımından incelenmiştir. Araştırmaya dâhil edilen dokümanlar tarihsel kronolojiye uygun olarak, önemli ressamın eserleri üzerinden bir izlek oluşturulmuştur. Böylelikle, *quattrocento* resim sanatı sorunları ve bu sorunlara getirilen çözümler açısından, resim sanatı dönem eserleri içerik analizine tabi tutularak incelenmiştir. İçerik analizi, bilginin ne sıklıkta olduğunu ortaya koyar (Balci, 2018, s. 225). İçerik analizinde frekans değerleri kullanılarak, her bir kategori açısından materyal ya da dokümandaki veri sayısallaştırılarak, yorumlanması yapılabilir

(Büyüköztürk vd., 2009, s. 267). Buna göre, söz konusu içerik analizine ilişkin sonuçlar Tablo 1’de sunulmuştur.

Bulgular

Tablo 1. Quattrocento dönem sorunlarının ilgili eserler üzerinden kronolojik olarak içerik analizi

Eser Adı ve Sanatçısı	Teknikler	Üç Boyutluluk	Perspektif	Derinlik	Kompozisyon	Işık-renk
KIRBAÇLAMA (1280-85), Cimabue		√				
KRALLARIN TAPINMASI (1296-1300), Pietro Cavallini		√				
MADONNA MAJESTELERİ (1300-05), Giotto di Bondone					√	
DİRİLİŞ (1304-06), Giotto di Bondone		√		√		
YOHAHİM VE ÇOBANLAR (1304-06), Giotto di Bondone					√	
MERYEM'E MÜJDE (1333), Lippo Memmi					√	
KUTSAL ÜÇLÜ (1425-28), Masaccio			√			
SAN ROMANO SAVAŞI (1450'li yıllar), Paolo Uccello			√			
AZİZ SEBASTIANUS'UN ŞEHİT EDİLİŞİ (1473-75), Antonio del Pollaiuolo					√	
ERMİNLİ GENÇ KADIN (1483-90), Leonardo da Vinci		√				√
BELVEDERELİ MADONNA (1506), Raffaello Sanzio		√	√	√		
SON YARGI (1537-41), Michelangelo					√	
frekans		5	3	2	5	1

Tablo 1 incelendiğinde, İtalya’da *quattrocento* dönemini hazırlayan ve oluşturan ressamlar açısından öne çıkan unsurun üç boyutluluk ($f= 5$) sorunu olduğu anlaşılmaktadır. Bu sonuç, ilgili alan yazında öne çıkan, resim sanatında iki boyutluluğu aşamama sorunu ile tutarlı olduğu anlaşılmaktadır. Tablo 1’de baskın kavramlar; üç boyutluluk ($f= 5$), kompozisyon ($f= 5$) ve perspektif ($f= 3$)’ tir. Tablo 1’deki ilgili eserlerin tarihsel kronolojisi göz önünde bulundurulursa, *quattrocento*da resim sanatında üç boyutluluk ve kompozisyon sorunlarına çözüm açısından perspektif tekniğinin kullanıldığı ileri sürülebilir. Tablo 1 kronolojik olarak incelendiğinde, resim sanatında perspektif kullanıldığında bu kez derinlik

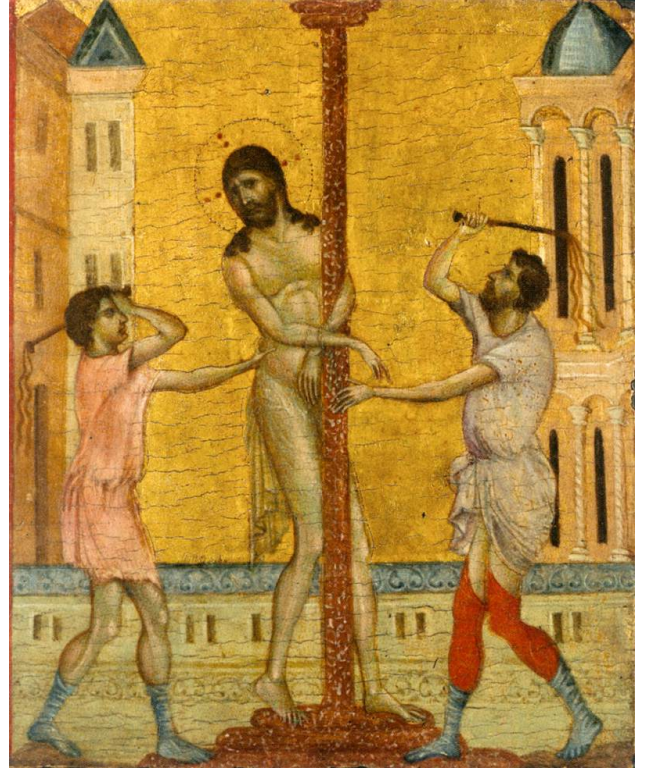
(f= 2) algısı oluşturmada bir sorun olduğu söylenebilir. Yine tarihsel kronolojisi göz önüne alındığında derinlik sorununu aşmada, ışık ve renk (f= 1) unsurunun çözüm için işe koşulduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 1'deki veriler, *quattrocentoda* tarihsel kronolojisi açısından, resim sanatında çözülmesi gereken en temel sorunların üç boyutluluk ile birlikte kompozisyon sorunu olduğunu göstermesi bakımından kayda değerdir. Buna göre, *quattrocentoda* figür ya da nesneye hacim verme ile bunları resim yüzeyinde yerleştirmenin-düzenlemenin hayati konular olduğu söylenebilir.

Lippo Memmi ve Giotto di Bondone'nin eserleri (Görsel 4 ve Görsel 7) özellikle kompozisyon açısından incelendiğinde, kompozisyon unsurunun Ortaçağ yöntemine göre mi yoksa yeni bir yöntemle mi ele alınması gerektiği konusunun, önemli bir sorun başlığı oluşturduğu ileri sürülebilir. Tablo 1'deki veriler kronolojik olarak değerlendirildiğinde, perspektif tekniğinin resim sanatında üç boyutluluk ve kompozisyon sorunlarını çözmeye önemli bir yol göstericilik yapmış olduğu söylenebilir. *Quattrocento* resim sanatında iki boyutluluğun aşılmasıyla üç boyutluluk yansımalarına ulaşılması ile resim yüzeyinde derinlik algısının elde edilmesinde perspektif tekniğinin kullanılmasının önemli bir rolü olmasıyla birlikte, bu kez resim yüzeyinde derinliği daha gerçekçi yansıtmada sorunlar ortaya çıkmıştır. Resim sanatında figür-uzamda hacim ve derinlik algısı oluşturmada, Tablo 1'deki kronolojiye göre, ışık ve renk unsurunun araştırılmasıyla birlikte, derinlik algısı oluşturmada daha gerçekçi bir çözüm bulunduğu ileri sürülebilir. Bu bağlamda, Tablo 1'de sunulan Leonardo da Vinci'nin *Erminli Genç Kadın* adlı tablosunun (Görsel 12) figür unsurunda hacim, Raffaello Sanzio'nun *Belvedereli Madonna* adlı eserinin (Görsel 13) de uzamda derinlik algısının yansıtılmasında dikkat çeken önemli, örnek eserler olduğu ileri sürülebilir. Bu eserleri üreten usta ressamların kendilerine ait boyama teknikleriyle resim sanatında ışık ve renk sorununu çözmesi sonucunda, eserlerde figür-nesneye hacim ve uzamda derinlik verilebilmesi mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla, resim sanatında üç boyutluluk ve derinlik algısı oluşturmada perspektif tekniğinin figüre hacim ve uzama derinlik vermede katkısı olmakla birlikte, figüre hissedilir bir hacim verme (Görsel 12) ile uzama gerçeğe yakın derinlik (Görsel 13) kazandırmada ışık-renk unsurunun önemli bir etkisinin olduğu söylenebilir.

Quattrocentonun tarihsel gelişim sürecinde resim sanatında gerçekliğin kavranmasına dönük çabalar eserlerde gözlemlenen iki boyutluluk (Gökova, 2018, s. 98) sorununu açık biçimde ortaya koymuştur. Bu bağlamda Erken-Rönesans dönem ressamaları, Gotik ve Bizans sanatının etkisinde iki boyutlu mekân anlayışını kırmakta zorlanmışlardır. Bundan dolayı, resim sanatında doğanın tasviri ve figürlerin ayaklarının yere sağlam bir biçimde bastığını gösteren çözümlere ulaşmak güç olmuş ve zaman almıştır. Bizans sanatı antik gelenekten tam olarak ayrılmadığı için, İtalya'da Bizans üslubundan kopuş zor olsa da ressam Cimabue'nin çabalarıyla yeni bir süreç başlamış ve onu ressam Giotto izlemiştir (akt. Gökova, 2018, s. 98).

Resim sanatında iki boyutlu mekân anlayışını kırmak için Cimabue'nin *Kırbaqlama* adlı eserinde (Görsel 1) olduğu gibi, resmin ön planında yer alan figürlerin ayaklarını toprağa bastığını göstermek için ressam, toprak birikintisini uzamdan kopararak farklı bir renkte vermiş ve toprak yüzeyinin uzamdaki silüetini dalgalı yaparak, görsel ilgiyi bu noktaya çekmeyi başarmıştır. Bu yolla, Cimabue figürlerin ayaklarını adeta yere bastırılmış ve bu sayede resimdeki sahneyi izleyiciye daha görünür kılmıştır.



Diğer taraftan, Giotto'nun *Diriliş* adlı resminde (Görsel 2) uzamsal olarak diyagonal çizgilerle elde ettiği derinlik, o dönem için yeni bir yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır (akt. Gökova, 2018, s. 98). Ressamların bu türden yaklaşımları resim sanatında hem figür hem de uzam açısından Ortaçağ resimlerinden farklı olarak gerçekçi bir gözlemlerle belirledikleri sorunlara çözüm arayışlarını göstermesi bakımından kayda değerdir.



Giotto, *Diriliş* adlı eserde Mecdelli Meryem'i Paskalya sabahı açık mezarın önünde resmetmiştir (Görsel 2). Eserde Mecdelli Meryem İsa'yı açık mezarın önünde tanır ve konuşmak ister ancak, tam ona dokunmaya çalıştığı sırada İsa'nın "Dokunma bana" diyerek bu isteği geri çevirdiği an Giotto tarafından esere yansıtılmıştır. Bu eserde Giotto'nun figürlerdeki kumaş kıvrımlarıyla belli bir hacimsellik arayışında olduğu görülmektedir. Diğer yandan, resimde arka plan doğa görünümünün diyagonal ekseninde olması da dikkat çekmektedir. Bu tür arka plan kurgusu ile Giotto'nun derinlik sorununun aşılması için farklı bir çözüm yolu denediğini söyleyebiliriz. Bu yolla sanatçının, resim yüzey derinliğini oluşturmada belli bir arayış içinde olduğu ileri sürülebilir.

Görsel 1. Cimabue, *Kırbaqlama*, (1280-85 yılları), ahşap üz. tempera, 25x20 cm (Cimabue, t.y.)

Görsel 2. Giotto di Bondone, *Diriliş*, İsa'nın Yaşamından Sahneler'den 21 numaralı eser (1304-06 yılları), fresk, 200x185 cm (Giotto di Bondone, t.y.)

Kralların Tapınması adlı eserde (Görsel 3) ise, Cimabue'nin Ortaçağ resim geleneğini aşma noktasındaki çabaları sezilmekle beraber, yine de Ortaçağ resim geleneği içinde kaldığı (Cömert, 2018, s. 55) söylenebilir. Giotto, Cimabue'nin resim yaklaşımındaki duygu ve tutku gücünü alarak, bu gücü resimde insan figürünü yansıtmaya açısından belli bir düzende sunmayı bilmiştir (akt. Cömert, 2018, s. 57). Ortaçağ ressamalarının doğru çizim kurallarından haberdar olmadıkları halde, figürleri mükemmel bir düzen içinde oluşturma adına, istedikleri gibi dağıttıkları bilinmektedir (Gombrich, 2004, s. 262). Ayrıca, Ortaçağ ressamaların klasik sanattan gelme bazı perspektif sezgilerinin olduğu da kabul görmektedir. Ancak, bu türden bir perspektif algılama tam bir mekân birliği oluşturacak bir yapıyı içermemektedir (Cömert, 2018, s. 58). Sözü edilen bu durum, Quattrocento'da önemli bir soruna yani, *kompozisyon* sorununa işaret etmektedir.



Görsel 3. Pietro Cavallini, *Kralların Tapınması*, 1296-1300, mozaik (Cavallini, t.y.)

Bu türden bir kompozisyon sorunu için Cavallini'nin *Kralların Tapınması* adlı resmi örnek gösterilebilir (Görsel 3). Cömert (2018, s. 58) Cavallini'nin resimlerinde görülen bazı perspektif sezgilere rağmen, tam anlamıyla bir mekân birliği olmadığını bildirmektedir. Diğer taraftan, Cömert'e göre, Roma Okuluna uzun zaman egemen olan resimdeki çizgi anlayışı Cavallini'nin resimlerinde de baskın olmakla birlikte, figürlerin heykelimsi görünümünü yumuşatmak için sanki bir *sfumato* anlayışına benzer bir durum söz konusu olmuştur. Figürle ilgili bu durum, eserde (Görsel 3) çizgi değerleriyle sağlandığı anlaşılmaktadır. Cavallini'nin *Kralların Tapınması* adlı eserinde, çizgi değerlerini zenginleştirerek, dış konturlarda belli bir kesinlik ve yumuşaklık elde edilebilmiş olduğu görülmektedir. Bu tür bir çizgisel yaklaşım, resim sanatında iki boyutluluk sorunu aşma adına ileri bir adım olmasına rağmen, sonradan yeterince geçerli bir çözüm olarak kabul görmemiştir.

Kralların Tapınması'nin ön planında Meryem figürü kucağında çocuk İsa ile birlikte resmedilmiştir. Bu iki figürün önünde ise kralların tapınması görülmektedir. Resmin arka planında ise Kudüs şehrinin taçlandırdığı dağdan inen bir yol vardır. Bu yol aynı zamanda kralların kat ettiği mesafeyi göstermektedir. Bu resim, sahip olduğu arka plan manzaranın içeriğe dâhil edilmesi ile resim sanatında yeni bir alan açmıştır (Cavallini, t.y.). Eserde ön-arka plan bölümleriyle sezilen perspektif algıya rağmen, resimde mekân birliği yoktur dolayısıyla, kompozisyon sorunudur. İlgili eserdeki mekân birliği kurulamamasına neden olarak, eserin ön ve arka planında sergilenen figür ve nesnelere orantısızlık

gösterilebilir. Bu türden bir sunum tarzının, o dönem ressamlarınca bilinçli yapıp yapılmadığı ayrıca bir tartışma konusu olmakla beraber, benzer bir durum Giotto'nun *Diriliş* adlı eserinde de (Görsel 2) sergilenmektedir. Giotto'nun *Diriliş* adlı eserinde arka plan tepe yamacının ön plan figürlere oranı düşünüldüğünde görünür dünya yansıması açısından mekân birliği noktasında sorunludur. Bu durum Cömert'e (2018) göre, Ortaçağ resim yapma geleneğinden kaynaklanmaktadır: Zira Ortaçağ resim yapma anlayışında kompozisyona özenilmesi gereksiz bir ayrıntıdır (s. 49). Böylece, kompozisyon unsurunun resim sanatında oluşturduğu sorunun temelinde, ressamların kompozisyonu resimde güçlü bir etkiye hizmet etmek için kullanmasıyla başladığı söylenebilir. Ancak bu güçlü etkiyi oluşturma, *quattrocento* resim sanatında oldukça önemli bir sorun olarak algılanmıştır.



Görsel 4. Memmi ve Martini. *Meryem'e Müjde*, 1333, ahşap üz. tempera, 184x210 cm (Memmi, t.y.)

Simone Martini ve kayınbiraderi Lippo Memmi tarafından Siena Katedrali'nin Sant'Ansano Şapeli için yapılan altar panosunda Melek Cebrail ve Meryem figürleri yer almaktadır. Eserde Meryem'in saflığını simgeleyen zambaklı orta kap ve zeytin dalı hariç Gotik üslubunda ayrıntılara fazla yer vermemiştir (Görsel 4). Resimdeki meleğin ağzından çıkan sözcükler, altın kabartma yazı olarak eserde yer almakta, müjdenin başlangıç sözlerini içermektedir (Memmi, t.y.).

Meryem'e Müjde (1333) adlı bu eserde olduğu gibi, 14. yüzyıl sanatçıları resimlerini altın yaldız fon üzerine yapıyorlardı (Gombrich, 2004, s. 262). Bu durum, Ortaçağ ressamlarına has idealize uzam açısından uygulanagelen (Varlık Şentürk, 2012, s. 27) bir gelenektir. Bu dönem resminde altın varak kullanımı esasında, Bizans sanatının önemli bir özelliği idi (Bell, 2009, s. 119). Bununla birlikte, *quattrocento* ressamları resimdeki figürleri belli bir düzen içinde yerleştirme yeteneğine de sahiptiler (Gombrich, 2004, s. 262). Dolayısıyla, Simone Martini bu eserde uyguladığı kompozisyonun kendisine has olmasına karşın, geleneksel olanın dışına çıkamamıştır (Venturi, 2018, s. 24). Simone Martini ve Lippo Memmi gibi ressamlar bu tür bir kompozisyon oluşturma yöntemini esasında Ortaçağ resim geleneğinden öğrenmişlerdi. Yüzeyde bu tür bir yerleştirme, resimde nesnenin gerçek biçim ve oranları dikkate alınmadan ve mekân tam anlamıyla unutulmuş yapıyordu (Gombrich, 2004, s. 212). Ortaçağda ressamlar resimlerinde uzam açısından derinlik kavramını yok saymışlar dolayısıyla, mekân kavramı gelişmediği için, figürler genellikle yan yana ya da üst üste sıralanmış biçimde resmedilmiştir (Varlık Şentürk, 2012, s. 27). *Meryem'e Müjde* adlı

eser (Görsel 4), fondaki altın yıldız kullanımı ile sonsuz mekân anlayışını olay örgüsünün ön planında kabul eden güçlü bir görsel sunum vermekle beraber, resmin geneline etki eden figürlerin yan yana sıralanmasından kaçınmamıştır. Bu haliyle eser, kompozisyon açısından oldukça sadedir. Gombrich'e (2004) göre, bu durum sanatçının yeteneğine zarar verme potansiyeli taşıyordu; çünkü dönemsel olarak resim sanatında gerçekliğin yansımaları isteyen yaklaşım benimsendiğinde, figürlerin resim yüzeyine nasıl yerleştirileceği sorusu yani kompozisyon önemli bir sorun olarak ortaya çıkacaktı (s. 262).

Sözü edilen türden kompozisyon sorununun, Antonio Pollaiuolo'nun *Aziz Sebastianus'un Şehit Edilişi* adlı eserinde (Görsel 5) olduğu gibi, belli bir çözüme kavuşturulmuş olduğu söylenebilir. Bu çözüm Pollaiuolo tarafından figürlerin resim yüzeyine bir üçgen kurgu içine düzenli bir biçimde yerleştirilip, simetrik bir etki ile ön plana çıkarılarak (Gombrich, 2004, s. 262) elde edilmiştir. Böylece biçimsel kurgu, geometrik çizimle bir üçgen içine yerleştirilerek resimdeki kompozisyon piramidal yapı içinde güçlendirilmiştir.

Pollaiuolo bu eseri (Görsel 5), Floransa'daki Santissima Annunziata'daki Pucci Şapeli için yapmıştır. Bu eser, Quattrocento Dönemi'nin seçkin tabloları arasında yer almaktadır. Antonio Pollaiuolo'nun bu resminde fiziksel olarak ayakları yere basan güçlü enerjik ve anatomik figürler dikkat çekmektedir. Bununla birlikte bu eser, ressamın halen klasik heykelden ödünç alınan figürlü pozları kullanmasına adeta bir kanıt niteliğindedir (Pollaiuolo, t.y.). Aslında 1470-1520 yılları arasında yapılan eserlerde görülen figürler, kompozisyon kurgularına bağlı olarak, genellikle piramit ya da anıtsal bir yapı biçimindedir. Bu nedenle, resimdeki öğeler birlik ilkesi içinde bir görünüme sahiptirler (Varlık Şentürk, 2012, s. 44). *Aziz Sebastianus'un Şehit Edilişi* kronolojik olarak, Giotto'nun 1300'lü yıllarda *Madonna Majesteleri* adlı resminde (Görsel 6) uyguladığı biçimde, figürleri üçgen benzeri bir geometrik yapı içinde düzenlemesiyle gelenekçi



Görsel 5. Antonio del Pollaiuolo, *Aziz Sebastianus'un Şehit Edilişi*, 1473-75, panel, 292x203 cm (Pollaiuolo, t.y.)

Görsel 6. Giotto di Bondone, *Madonna Majesteleri*, 1300-05, ahşap üz. tempera, 325x204 cm (Giotto, t.y.)

olmakla beraber, kompozisyonu üçgen biçimsel kurgudan piramidal yapıya evrilmesi noktasında da yenilikçidir.

Madonna Majesteleri adlı eserde (Görsel 6) çocuk İsa'yı kollarında tutan Meryem figürü bir tahta otururken, çocuk İsa da sağ eliyle kutsama verdiği görülmektedir. Ayrıca, İsa figürünün sol elinde bilgiyi simgeleyen rulo bir parşömen tuttuğu görülmektedir. Bu kompozisyon içinde tahtın çevresinde, 1300'lü yıllarda moda olan Gotik mimariyi anımsatan, farklı renkli mermerlerle kakma yapılmış sivri bir mekân ile birlikte bir grup aziz ve melek de bulunmaktadır. Tahtın her iki yanında ön planda diz çökmüş iki melek saflık ve sadakati simgeleyen gül ve lilyum vazo sunarken, tahtın iki yanında ayakta duran meleklerden birinin elinde bir taç, diğerinin elinde ise büyük olasılıkla, dini simgeleyen diğer bir taç bulunmaktadır. Giotto, bu eserde geleneksel bir konuyu işlerken kullandığı doğalcılık ile öne çıkmıştır. Ressam, figürlere ışığın etkisiyle hacim verebilmek için giysilerin üzerindeki dekoratif unsurlara yok denecek kadar az yer vermiştir. Bu eser yapıldığı zamandan itibaren, yüzyılı aşkın bir süre kullanıldığı kompozisyon açısından Floransalı ressamlar için bir ilham kaynağı olmuştur (Giotto, t.y.).

Giotto'nun *Madonna Majesteleri* adlı eserinde olduğu gibi, figürleri bir üçgen biçim içine yerleştirme yöntemi (Cömert, 2018) belki de gereksiz özenilmiş bir ayrıntıdan uzaklaşmak için, iyi bir kurgusal buluş olmuştur. Dolayısıyla, kompozisyon sorununa getirilen bu yeni yaklaşım, dönem itibariyle yenilikçi bir çözüm olmuştur (s. 51). Giotto'nun bu eseri (Görsel 6), Cimabue'nin *Aziz Trinata Madonnası* adlı eserinden açık etkiler görülmesine rağmen, yukarıda söz edilen durumdan dolayı, kurgu açısından yenilikçidir. Giotto'nun resimde figürleri sezilir bir üçgen içine yerleştirme yaklaşımı, kompozisyon açısından güçlü bir etki oluşturma adına ilgili dönemde geçerli bir çözüm olmuştur.

Giotto'nun resim anlayışında güçlü bir etki oluşturmak için ele aldığı diğer bir sorun ise, figür bağlamında, insanların ifade biçimlerinin yansıtılmasıdır. O zamana değin denenmemiş olan figürlerin psikolojisinin resme yansıtılması, yeni bir yaklaşım olarak ilk kez Giotto tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunun yanında, Giotto'nun *Yohakim ve Çobanlar* adlı eserde uyguladığı dağınık kompozisyon, üçgen formdan farklılık içerdiği için, kompozisyon sorununa yeni bir çözüm arayışıyla dikkat çekmesiyle beraber, asıl figürlerin psikolojisini yansıtma açısından önemlidir. Diğer yandan, kompozisyon noktasında bu türden figür ve nesnelerin resim yüzeyinde düzenlenmesinin, eserin yapılış tarihi itibariyle, resim sanatında kompozisyon sorununa getirdiği yeni bir yaklaşımın habercisi olduğu söylenebilir (Görsel 7).



Görsel 7. Giotto di Bondone, *Yohakim ve Çobanlar*, Yohakim'in hayatından sahnelerden 2 no.'lu eser, 1304-06, fresk, 200x185 cm (Giotto, t.y.)

Giotto bu eserde (Görsel 7) üzgün ve içine kapanık Yohakim'i cıvı cıvı koyunlar ile kendisini karşılayan köpek ve çobanlar eşliğinde resmetmiştir. Ressam, Yohakim'in üzgün hali ile çobanların bilmiş bakışları arasındaki zıtlığı kullanmış, aziz Yohakim'in ruh halini yansıtmayı başarmıştır (Giotto, t.y.).



Görsel 8. Giotto di Bondone, *İnanç*, 1306, fresk, 120x55 cm (Giotto, t.y.)
Görsel 9. Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1425-28, fresk, 640x317 cm (Masaccio, t.y.)

Simone Martini'nin *Meryem'e Müjde*'de uyguladığı geleneksel kompozisyona karşın, Giotto'nun *Yohakim ve Çobanlar* adlı eserinde uyguladığı kompozisyon doğaçlama ile ortaya çıkmıştır (Venturi, 2018, s. 24). Bununla birlikte, çizgi ve renk öğeleriyle sanatçının vermeye çalıştığı perspektif algısında ise doğacı bir yaklaşım söz konusudur (Varlık Şentürk, 2012, s. 29). Bu tür bir kompozisyon, sonraki yıllarda *quattrocento* doğanın ele geçirilmesi ve bilimsel perspektifin bulunması sonucunda, Ortaçağ resimlerindeki bilindik belirgin düzenlemeyi geri plana iterek, resimde kompozisyonun tümünden kaybedilmesi tehlikesini ortaya çıkaracaktır (Gombrich, 2004, s. 539). Dolayısıyla, resim sanatında kompozisyon sorununun dönem itibarıyla önemini koruduğu ileri sürülebilir.

Resim sanatında *Yohakim ve Çobanlar* adlı eserde Giotto'nun figür anlayışı ile Massaccio'nun eserlerinde uyguladığı figürler karşılaştırıldığında, Giotto'nun resmettikleri rölyef etkisi verirken, Massaccio'nun figürleri heykelsi bir görünüme sahiptir (Gökova, 2018, s. 99). Bu

durum, ressamın eserleri karşılaştırıldığında daha açık biçimde gözlemlenebilir. Giotto'nun *İnanç* adlı eserinde (Görsel 8) gözlemlenen rölyef etkisi, aynı zamanda resim sanatında üç boyutluluk sorununa heykel sanatından bir etki ile getirilen yeni bir yaklaşım olarak nitelense de Massaccio'nun yaptığı resimdeki (Görsel 9) figürlerin heykel etkisi, resimde uyguladığı bilimsel perspektifle ilişkilidir. Bundan dolayı, Nauert'in (2011) belirttiği gibi, resim sanatında gerçekçi üç boyutluluk, Giotto'dan çok sonra Masaccio'nun eserlerinde gözlemlenmektedir (s. 117). Dönemin önemli eleştirmeni Vasari ise, *Kutsal Üçlü*'yü şöyle değerlendirmiştir: "Perspektif olarak çizilerek karelere bölünmüş, küçülüp kısaltılmış bir beşik tonoz, duvarda bir delik gibi görünüyor" (Masaccio, t.y.). Brunelleschi'nin geliştirdiği kaçış noktalı perspektif kavramı, Masaccio hariç hiçbir ressam tarafından anlaşılıp uygulanmamıştı (Nauert, 2011, s. 117). Gombrich (2004) de bu eseri matematiksel kurallara dayanılarak yapılan ilk resimlerden biri olarak nitelemektedir (s. 229). Matematik biliminin katkısı sanatçının maharetiyle yoğrularak bu eserde ete-kemiğe bürünmüş, bilimsel perspektif tekniğinin resimde figüre hacimsellik kazandırma sorununa ileri bir çözüm getirmiştir. Bundan dolayı, Venturi (2018) Masaccio'nun perspektif aracılığıyla resim sanatında insan figürünün tasvirini zenginleştirdiğini belirtmektedir (s. 46).

Bununla birlikte, resim sanatında perspektif tekniğinin uygulanmasında, mimari-mekân fizikselliğindeki derinlik özelliğine öykünmenin de önemli bir rolü olduğu ileri sürülebilir. Zira Masaccio'nun *Kutsal Üçlü*'sü iç mekân sunumu için tasarlanmış idi. Bu durum, fiziksel mekândaki gerçek uzamın eserde bir tür tezahürünü oluşturmak için, çizgisel perspektif kullanımını zorunlu kılmış olabilir. Masaccio'nun resimde uyguladığı bu yeni teknik, daha sonra Leonardo da Vinci'nin iç mekân resmi *Son Akşam Yemeği*'nde de kendini göstermiş, eserin yer aldığı mekânın derinliği adeta resimde devam ettirilmeye çalışılmıştır. Bu örneklerle bakarak, resim sanatında eserin mekâna uyumu açısından, resimde kullanılan bu türden bir perspektif yaklaşımın, resim sanatında derinlik sorununa dönem itibarıyla yeni ve geçerli bir çözüm ilhamı getirmiş olduğu söylenebilir. Öte yandan, eserin mekâna uyumu açısından, derinlik etkisi özellikle resimde kompozisyon



Görsel 10. Michelangelo Buonarroti, *Son Yargı*, 1537-41, fresk, 1370x1220 cm (Michelangelo, t.y.)

unsurunda belirleyici olmuş, kompozisyon sorununa çözüm oluşturmada katkı vermiştir. Michelangelo'nun Sistina Şapeli'nin tavan resimlemeleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Görsel 10).

Michelangelo, ilgili tavan resimlemelerindeki kompozisyonu mekânın sınırlılıklarına göre kurgulamıştır. Kara (2018) bu dönem resimlerdeki kompozisyonun mekâna göre oluşturulmasının öncülüğünü Michelangelo'nun yaptığını bildirmektedir (s. 7). Keser (2015), üç yüzden fazla figürden oluşan *Son Yargı* (Görsel 10) adlı eserin yapıldığı dönem dâhil olmak üzere, daha sonraki dönemlerde de kıyas kabul etmeyen mükemmel yapıt özelliğine dikkat çekmektedir. Bu noktada, üç yüzden fazla sayıda figürün duvar yüzeyine yerleştirilip, düzenlenmesinin ne denli zorlu bir kompozisyon sorunu oluşturduğu ve eserdeki mükemmelliğin bu sorunun çözümünden ileri geldiği söylenebilir. Özkarakoç ve Başbuğ (2019) bu eseri, mekânın sanat eseri tanımının içinde önemli bir yer tutuşuna örnek olarak gösterir (s. 586). Bu araştırmanın bulgularına dayanarak, *quattrocento* kompozisyon sorununa Michelangelo'nun bu eseri de dâhil olmak üzere, resim sanatının mimari eksenden getirdiği bir çözüm yaklaşımı olarak değerlendirilebilir.



Görsel 11. Paolo Uccello, *San Romano Savaşı*, 1450'ler, ahşap üz. tempera, 182x320 cm (Uccello. t.y.)

Bununla birlikte, Masaccio'nun *Kutsal Üçlü* adlı eserinde olduğu gibi, perspektif tekniğinin iç mekân resminde verdiği heykelimsi etki, Paolo Uccello'nun *San Romano Savaşı* adlı eserinde (Görsel 11) dış mekân resim açısından uygulanış biçimiyle sonuç değişmemiş, figürlerdeki heykelimsi görünüm devam etmiştir.

Uccello, bu eserde komutan Niccolò da Tolentino'nun Floransalı birliklere önderlik ettiği savaş anını resmetmiştir. Bu savaş sahnesi, bir dizi üst üste binmiş ve kesişen perspektif düzlemler aracılığıyla yansıtılmıştır. Savaşdaki mücadele, asker mızraklarıyla birlikte atlıların ve atların kaotik durumu, resimde ön planda verilerek yakın dövüş sahnesi betimlenmiştir (Uccello, t.y.). Paolo Uccello'nun Brunelleschi'den (1377-1446) öğrendiği çizgisel perspektif çizim tekniğini, resimde derinliği elde etmek için kullandığında,

figürlerin mekânla ilişkisi sorunlu hale gelmiştir. Dolayısıyla, resimde bütünlüğü oluşturmada sorun ortaya çıkmıştır (Gökova, 2018, s. 99). *Quattrocento* resminde perspektif tekniğın kullanılması, Ortaçağ resimlerinde var olan belirgin bir düzenlemenin kaybedilmesi sonucunu doğurmuş ve kompozisyon sorunu görünür olmuştur (Gombrich, 2004, s. 539). Bu sorun, Michelangelo'nun Sistina Şapeli resimlemesinde olduğu gibi (Görsel 10) mimari yapıya dayalı kısmen çözümleri olsa da temelde resim sanatında kompozisyon sorunu çözülememiştir. Uccello'nun bu eserinde (Görsel 11) figür ve mekân açısından belli bir bütünlük sağlanamamasından dolayı sergilenen uyumsuzluk, dönem itibariyle, kompozisyon sorununun devam ettiği göstermektedir.

Diğer yandan, burada olduğu gibi, resimde (Görsel 11) hiç bir nesnenin gölgesinin olmaması ayrıca, resimde ışık ve gölge temelinde bir boyutluluk olmadığını göstermektedir (akt. Gökova, 2018, s. 100). Bununla birlikte, ilgili eserde plastik etkinin zayıflığına rağmen, Uccello'nun perspektif tekniğini resme uygulanmasıyla, figüre çizgisel olarak üç boyutluluk etkisi vermede ileri bir aşamada olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, resim sanatında plastik etkinin yani figüre gerçekçi bir hacim verilememesinin, dönem itibariyle, yeni bir sorun olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Resim sanatında verilemeyen plastik etkinin esasında ışığın nesneyi yansıtan rengin ton değerlerince gösterilememesinden kaynaklı olduğu ileri sürülebilir.

Nitekim Gombrich (2004) 15. yüzyıl ressamaların eserlerinde görülen figürlerin katılıklarının ve heykelsi yapılarının beceri eksikliğinden değil, teknik yetersizlikten kaynaklandığını, Botticelli'nin benzer bir durumu figürlerin uçan saçlar ya da kumaşlarla aşmaya çalıştığını örnek göstererek, bu sorunun Leonardo da Vinci'nin *sfumato*² tekniğiyle çözüldüğünü belirtmektedir (s. 300-302). Leonardo da Vinci resimde ışık ve renk unsurunu araştırmış, figürlerin dış hatlarını çok katı çizmeyerek, sanki gölgede kayboluyormuş gibi, biraz belirsiz bırakarak, sert renk geçişlerini önleyerek bu sorunu çözmüştür (Görsel 12).

Leonardo da Vinci bu teknikle resimde konturları yumuşatıp renk bağlamında buğu etkisini artırarak figürde plastik formu oluşturmayı başarmıştır. Leonardo için ideal olan ışık-gölgenin ayrıntılarıydı. Salt biçime ağırlık verse, bu ayrıntıları gösteremeyecek, resimde kusursuzluğa ulaşamayacaktı (Venturi, 2018, s. 57). Leonardo da Vinci, ışığın nesnelere üzerine düşmesiyle oluşan gölge etkisini çalışarak, bu konuda öğrendiklerini



Görsel 12. Leonardo da Vinci, *Erminli Genç Kadın*, 1483-90, ahşap üz. yağlıboya, 55x40 cm (Leonardo da Vinci, t.y.)

² Sfumato, resimde renkler ve tonlar ile aydınlık ve karanlık arasında yumuşak geçiş sağlayan bir boyama tekniğidir (Britannica, t.y.).

Erminli Genç Kadın (Görsel 12) adlı portre çalışmasında uygulamıştır. Bu yolla ressam, bulanık dış hatlar ve tonlama ile resim sanatına *sfumato* tekniğini getirmiş oldu (Labno, 2008, s. 73). Sanatçı, figüre hacim verme sorununu çözerek, üç boyutluluk ve derinliği yansıtmada resim sanatına yeni bir değer kazandırmıştır.



Görsel 13. Raffaello Sanzio, *Belvedere Madonna*, 1506. ahşap üz. yağlıboya, 113x88 cm (Raffaello, t.y.)

Görsel 14. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego II*, 1637-38, tuval üz. yağlıboya, 87x120 cm (Poussin, t.y.)

*Quattrocento*da Massaccio'nun çizgisel perspektif tekniğini resimde uygulamasıyla figüre kısmen bir hacimsellik kazandırma açısından yansıyan 'heykelimsi' görünüm, Giotto'nun resimlerindeki figürlerin yansıttığı rölyef etkisine nazaran ileri bir aşamadır. Buna karşın, figürün heykelimsi etkiden kurtulmasında sadece perspektif tekniğini kullanmak yeterli olmamış, Leonardo da Vinci tarafından uygulanan *sfumato* boyama tekniğiyle resimde gerçekçi üç boyutluluk yansımaları elde edilmiştir. Bu bağlamda, Leonardo da Vinci resim sanatında ışık ve renk kullanımıyla renk kesinliklerini azaltıp, tonal uyumu sağlayarak kasvetli bir aydınlatmayı vermeyi başarmış (Labno, 2008, s. 90), üç boyutluluk sorununu tümünden çözmüştür. Tansuğ (2004) resimde plastik üç boyutlu bir görünüm elde etme tekniğinin, nesnelere mekân içinde kendi hacimleriyle verme yoluyla, nesnenin ışıklandırılmış yanının gölgeli yanına göre daha aydınlık olmasına dayandığını belirtmektedir (s. 11). Bu bağlamda Rönesans'ta *sfumato* boyama tekniğinin yanı sıra *chiaroscuro*³, *unione*⁴ ve *cangiante*⁵ boyama tekniklerinin de geliştirilmiş (Dudek ve Cote, 1994) olması, dönem itibarıyla, resim sanatında üç boyutluluk sorununun ne denli önemsendiğini göstermesi bakımından kayda değerdir.

Gombrich'e (2004) göre, *Quattrocento* Döneminde Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello gibi sanatçılar sayesinde resim sanatında yetkinliğin doruğa ulaşıldığı kanısı o

³ *Chiaroscuro*, resimde açık-koyu renklerden oluşan güçlü zıtlıklar oluşturan bir boyama tekniğidir (Chiaroscuro, 2022).

⁴ *Unione*, renk kontrastına yer vermesinin yanında yumuşak geçişle aydınlık ve karanlık arasında uyumu arayan bir boyama tekniğidir (Unione, 2021).

⁵ *Cangiante*, bir renge koyuluk veya açıklık verilmesinde başka bir renk kullanarak gölge veya açık tonların elde edilebildiği bir boyama tekniğidir (Cangiante, 2021).

kadar güçlüdür ki, bu sanatçıların estetik anlayışının antik heykellerin estetiğini bile aştığına inanılmaktadır (s. 361). Demirci Katıranlı'nın (2021) belirttiğine göre, Rönesans'ta estetik, sadece nesnenin fiziksel bir özelliği olarak kabul görmektedir. Bu nedenle, Quattrocento'da adı geçen sanatçıların resimde nesnenin sunumunu olabildiğince doğaya uygun, gerçekçi bir biçimde yansıtarak, kendi estetik kurallarına ulaştıkları söylenebilir. Dolayısıyla, Gombrich'in (2004) belirttiği gibi, resimde perspektif tekniğinin kullanılması sonucunda ortaya çıkan kompozisyon sorunu da dâhil olmak üzere, resim sanatındaki önemli sorunlar, Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello'nun öncülük ettiği ressam kuşağı tarafından çözülmüştür (s. 539).

Raffaello, resimde hacimsel anlayış üzerine kendi teknik kapasitesini kullanır ve bu anlayışa ait resimlerinde pastoral bir dinginlik yansıtır. *Belvedereli Madonna* adlı (Görsel 13) bu eser ön plan figür grubu ile aynaya benzeyen gölün aydınlattığı geniş manzara arka planı arasındaki yapısal uyumla dikkat çekmektedir (Raffaello Sanzio, t.y.). Bu tür bir kompozisyon, sonraki kuşak ressamlarından Nicolas Poussin'in *Et in Arcadia Ego* adlı eserinde olduğu gibi (Görsel 14), derin bir sanat bilgisinden doğan bütünsel bir düzenlemeyle sonuçlanmıştır (Gombrich, 2004, s. 395-396). Poussin'in adı geçen eseri bu özelliğinden dolayı, daha sonraki kuşak sanatçılardan Cézanne tarafından, kompozisyon açısından resim sanatının eşsiz örnek eserleri arasında sayılmıştır. Nicolas Poussin'in ilgili eserindeki kompozisyon kurgudaki sağlamlık ve uzamdaki manzaranın ön plandaki figür grubuna piktürel sunumu oldukça başarılıdır. Raffael'in *Belvedereli Madonna*'sından yüzyıldan daha fazla bir zaman sonra yapılan bu eser özellikle, figür-uzam açısından *quattrocento* usta sanatçıların buldukları teknik çözümler üzerine temellenmiş bir sürecin ürünüdür.

Poussin, *Nicolas Et in Arcadia Ego II*'de (Görsel 14) çobanları mezar taşı üzerindeki bir yazıtı melankolik bir merak havasıyla deşifre etmeye çalışırken resmetmiştir. Bu yazıt, mezarda yatan kişi (belki de bir çoban) üzerine bir kitabeyi içeriyor gibi görünmektedir: "Ben de bir zamanlar Arkadya'da yaşadım." Çobanlar kırsal kesimde bulunan mezarın etrafında tefekkür tutumlarında resmedilmiştir. Poussin'in bu eserde durağan bir sahneye odaklanmasından dolayı, figürler heykelsi pozlara sahip olmasına (Poussin, t.y.) rağmen, ortaya koyduğu kompozisyonun eşsizliği *quattrocento* İtalya'sında Raffaello ve kuşağının getirdiği çözümler sayesinde resim sanatının vardığı son nokta olarak düşünülebilir.

Sonuç

İnsanlığın var oluşundan beri süregelen sanat, etkisini her alanda hissettirmiştir (Yılmaz ve Küpeli, 2017, s. 1767) ancak, sanatta hiçbir evre, sonuçlarının yüzyıllar sürdüğü *quattrocento* kadar etkili olmamıştır. Bu araştırmada, *quattrocento* resim sanatının temel sorunları ve bunlara getirilen çözümlerin yeni bir yaklaşımla, kronolojik olarak sanatçı-eser odağında incelenmesiyle elde edilen bulgular yorumlanmıştır. Buna göre, ilgili veriler ışığında, *quattrocento* en önemli temel sorunların üç boyutluluk ve kompozisyon olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bu araştırmanın ulaştığı bulgular, resim sanatında üç boyutluluk sorununa getirilen çözümlerden öne çıkan unsurun perspektif tekniği olduğunu göstermiştir. Resimde iki boyutluluk sorunu, perspektif tekniğiyle aşılrken başka sorunlar ortaya çıkmış, dolayısıyla, *quattrocento*daki sorunların çözümü, aynı zamanda diğer bir

sorunun temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda, *quattrocento* İtalya'sında sanatçılar resim sanatının önemli sorunlarına kalıcı çözümler getirmeye çalışmış, Avrupa yağlıboya resim geleneği yüzyıllar boyunca bu çözümleri temel alarak pek çok eser üretebilmiştir. Faure'nin (1979) belirttiği gibi, dünyaya resimde kompozisyonu öğreten öncelikle Giotto ile Roma ve Venedikli ustalar eliyle İtalya olmuştur. Faure'ye göre, İtalya olmasaydı kompozisyonun büyük ustaları Rubens, Rembrandt ve Poussin yetişmezdi (s. 128).



Görsel 15. Peter Paul Rubens, *Gökkuşaklı Manzara*, 1632-35, tuval üz. yağlıboya, 86x130 cm (Rubens, t.y.)
Görsel 16. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Europa'nın Kaçırılması*, 1632, panel üz. yağlıboya, 65x79 cm (The Abduction of Europa, t.y.)

Rubens'in bu eseri (Görsel 15), İtalyan görünümüyle vurgulanan bir kır manzarasının pastoral yönünü yansıtır. Bu sunuş figürlerde, arka plandaki dağ manzarasında ve binaların mimarisinde belirgin biçimdedir (Rubens, t.y.). Bu resimde (Görsel 16) Rembrandt nadiren resmettiği mitolojik konulardan biri olan, prenses Europa'nın beyaz bir boğa kılığında giren Jüpiter tarafından kaçırılmasını konu etmiştir. Sağdaki koyu ağaç çalılıarı, denizin pembe ve mavi bölgeleriyle tezat oluşturmaktadır. Gökyüzündeki güneş ışığı bulutların arasından süzülerek suda yansır, ancak ağaçların arkasındaki gökyüzü gölgelidir (The Abduction of Europa, t.y.). Bu eserde kompozisyon olarak sağ ön plandan sol orta zemine doğru kıvrılan bir kıyı şeridi ile yukarıda gökyüzünde bir arka plan açıklık söz konusudur. Eserin kompozisyonunda sağ tarafta devasa baş döndürücü ağaçlar resmedilmiştir (Rembrandt, t.y.).

Her iki eserde (Görsel 15 ve Görsel 16) kompozisyon açısından öne çıkan unsur, uzamda derinlikle birlikte göz alıcı bir manzaranın sahne olarak piktural sunumunun perspektif kurallarına göre oluşturulmasıdır. İlgili eserlerde resim ön ve arka planlarda rengin koyu-orta ve açık değerlerle sunumuyla espasta derinlik oluşturulmuş, biçim ise belirsizleşen bir kontur anlayışıyla verilerek, hem espasta hem de figür ve nesnenin sunumunda ışık unsurundan yararlanılmıştır. Bu türden bir sunum *quattrocento* resim sanatı özelliklerindedir. Rubens ve Rembrandt'ın ilgili eserlerinde ışığın perspektif kurallarına göre manzarada yayılımı sonucunda figür ve nesnelere hacimselliğinin belirgin olarak yansıtılması yine *quattrocento* resim sanatı kazanımlarındandır. Bu eserlerin yapım tarihlerine bakıldığında, resim sanatında belirgin olarak *quattrocento*

özelliklerinin yansımasının, 1400'lü yıllardan 1632 yılına gelindiğinde bile, aradan geçen yüzlerce yıla rağmen halen devam ettiğini göstermesi bakımından kayda değerdir. Bu noktada, *quattrocento*'nun resim sanatına kazandırdığı alanın, İtalya'dan başka, Rubens ve Rembrandt odağında Kuzey Avrupa ekseninde yüzyıllar sonra bile etkisinin halen devam ettiği söylenebilir.

Bu bağlamda, resim sanatının temel sorunlarına bulunan kalıcı çözümler ile 1400'lü yıllar İtalya'sı oldukça önemli bir evredir. Faure'ye (1979) göre, *quattrocento* İtalyan resim sanatı, ressam Massacio'nun Rönesans çağını açması ve Raffaello, Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi usta sanatçıların Masaccio'yu izleyerek, resim sanatının sorunlarına buldukları çözümlerle anlamını bulmuştur (s. 20-139). Bu araştırmanın ulaştığı sonuç, Faure'nin yukarıda özetlenmeye çalışılan görüşlerini destekler niteliktedir.

Tablo 1'de sunulan eserlerin tarihsel kronolojisi göz önünde bulundurularak, *quattrocento* resim sanatında öncelikle üç boyutluluk sorununa bir çözüm arandığı söylenebilir. Resim sanatında aşılamayan iki boyutluluk, Giotto'nun *İnanç* adlı eserinde (Görsel 8) olduğu gibi, figür bağlamında heykele öykünmeyle geçici bir çözüme ulaşmış, bu aşama, Michelangelo'nun *iyi resmi* heykele yaklaştığı ölçüde *iyi* olarak değerlendirmesiyle örtüşmüştür. Resim sanatında üç boyutluluğu yansıtma sorunu, Tablo 1'deki tarihsel kronoloji dikkate alındığında, *quattrocento*da perspektif tekniğiyle kısmen çözüldüğü anlaşılmaktadır. Perspektif tekniğiyle üç boyutluluk kısmen yansıtılırken, bu kez resim sanatında kompozisyon sorunu ortaya çıkmıştır. Resim sanatında üç boyutluluk ve kompozisyon sorunlarının çözümünde dönem itibariyle perspektif tekniğiyle birlikte farklı boyama teknikleri de işe koşulmuştur. Bu bağlamda, karanlık Ortaçağ'dan çıkan Avrupa, *quattrocento* İtalya'sında Cimabue, Giotto, Antonio Pollaiuolo, Masaccio, Paolo Uccello, Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello'nun çabalarıyla resim sanatının gelişim yolunu aydınlatmış ve bu yolu takip eden Nicolas Poussin, Rubens ve Rembrandt gibi pek çok ressam önemli eserlere imza atmıştır.

Quattrocento İtalya'sında Rafaello (1483-1520), Michelangelo (1475-1564) ve Leonardo da Vinci (1452-1519) gibi önemli ressamların resim sanatında aşılamayan iki boyutluluk sorununu hem bilimsel perspektifi uygulayarak hem de ışık-gölge öğelerini yeni boyama tekniklerle geliştirip ulaştıkları farklı çözümlerle, tarih sahnesinde öne çıkmışlardır. Bundan dolayıdır ki, Yüksek Rönesans'ın kurucuları arasında yer alan bu sanatçılar, resim sanatı sorunlarını çözmek için buldukları yöntemler ile 400 yıl boyunca Batı resim sanatını etkilemiş ve yağlıboya resim geleneği bu ustaların resim sanatına getirdikleri çözümler üzerine temellenmiştir. Bu noktada Mamur'un (2012) vurguladığı gibi, toplumsal düzlemde sanat ile kültür ilişkisi var olan bir olgudur. Dolayısıyla, mevcut araştırmanın sonuçlarına bu türden sanat ve kültür ilişkisi perspektifinden bakılacak olunursa, Avrupa toplumunda yağlıboya resim kültürünü oluşturan temel dinamiğin, *quattrocento* İtalya'sı olduğu ileri sürülebilir. Buna göre, bu dönem anlaşılmadan ne Avrupa yağlıboya resim sanatının ne de resim sanatının nesnel olarak değerlendirilmesinin mümkün olabileceği söylenebilir.

Kaynakça

- Balcı, A. (2018). *Sosyal bilimlerde araştırma* (13. Baskı). Pegem Akademi.
- Bell, J. (2009). *Sanatın yeni tarihi*. (Çev. U. C. Ünlü, N. İleri ve R. Gürtuna). NTV Yayınları.
- Britannica. (t.y.). *Sfumato painting technique*. Erişim Tarihi: 28.12.2022 <https://www.britannica.com/art/sfumato>
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi
- Cavallini, Pietro (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 19.06.2022 <https://www.wga.hu/index1.html>
- Cangiante. (2021, 20 Haziran). Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Cangiante>
- Chiaroscuro. (2022, 07 Aralık). Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Chiaroscuro>
- Cimabue (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 24.06.2022 https://www.wga.hu/index_search.html
- Christensen, L. M., Burke Johnson, R. ve Turner, L. A. (2015) *Araştırma yöntemleri* (2. Baskı), (Blm. Çev. E. Doğan Kılıç ve E. C. Çorbacı). A. Aypay (Çev. Ed.). Anı Yayıncılık.
- Cömert, B. (2018). *Giotto'nun sanatı*, (2. Baskı). De Ki Basım Yayın.
- Demirci Katıranlı, M. (2021). Görsel sanatlarda estetik. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, (1), 28-33.
- Dudek, S. Z. ve Cote, R. (1994) Problem finding revisited. M. A. Runco (Ed.), *Problem finding, problem solving and creativity* (s.130-150). Norwood, NJ: Ablex.
- Faure, E. (1979). *Rönesans sanatı* (Çev. B. Onaran). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Giotto di Bondone (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 24.06.2022 <https://www.wga.hu/index1.html>
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü* (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). Remzi Kitapevi.
- Gökova, H. (2018). Ön-Rönesans dönemi resim sanatının özellikleri ve temsile dönük çağdaş resim sanatı üzerindeki etkileri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (20), 97-109. Erişim Tarihi: 23.06.2022 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/511817>
- Kara, E. (2018). Caravaggio'nun Contarelli Şapel resimlerinin mimari mekânla ilişkisi. *Journal of Arts*, 1(3), 1-8.
- Keser, N. (2015) Sistine Şapel Freskleri ve Michelangelo'nun anatomik şifresi. *Gaile*, 301, 3-4. Erişim Tarihi: 22.10.2022 <https://www.yeniduzen.com/sistine-sapel-freskleri-ve-michelangelonun-anatomik-sifresi-82102h.htm>
- Labno, J. (2008). *Rönesans* (Çev. E. Dastarlı ve N. Avan Özdemir). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Leonardo da Vinci (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 19.06.2022 https://www.wga.hu/index_search.html
- Mamur, N. (2012). Sanat eseri eleştirisi yoluyla kültürlerarası etkileşim: Çok kültürlülüğü anlama. *International Journal of Human Sciences* [Online]. (9)2, 354-377.
- Masaccio (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 24.06.2022 <https://www.wga.hu/index1.html>
- Memmi, Lippo (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 24.06. 2022 <https://www.wga.hu/index1.html>
- Nauert, Charles G. (2011). *Avrupa'da hümanizma ve Rönesans kültürü*, (1. Baskı). (Çev. B. Tırnakçı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Newall, D. (2012). *Empresyonistler*. (Çev. E. Dastarlı), N. Avan Özdemir (Ed.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ormiston, R. (2013). *Leonardo da Vinci*, (Çev. M.B. Albayrak), C. Özdemir (Ed.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkarakoç, Ö. ve Başbuğ, F. (2019). Mekân içinde mekânı yeniden yaratan bir heykeltıraş: Do Ho Suh. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 7, Sayı 40. 585-593.
- Quattrocento (2021, 22 Ağustos). Wikipedia'da. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Quattrocento>
- Poussin, Nicolas (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 19.06.2022 <https://www.wga.hu/index1.html>
- Pollaiuolo, Antonio del (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 24.06.2022 <https://www.wga.hu/index1.html>
- Raffaello Sanzio (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 19.06.2022 <https://www.wga.hu/index1.html>
- Rembrandt Harmenszoon van Rijn (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 27.12.2022 https://www.wga.hu/index_search.html

- Rubens, Peter Paul (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 26.12.2022
https://www.wga.hu/index_artists.html
- Tansuğ, S. (2004). *Resim sanatının tarihi* (5. Baskı). Remzi Kitapevi.
- The Abduction of Europa (t.y.). *Google Arts & Culture*. Erişim Tarihi: 27.12.2022
<https://artsandculture.google.com/asset/the-abduction-of-europa/JwHVmnl-bQWnRw?hl=tr>
- Turgut, Y. (2012). Verilerin kaydedilmesi, analizi, yorumlanması: Nicel ve nitel (Bölüm 8). A. Tanrıoğen (Ed.), *Bilimsel araştırma yöntemleri*'nde (3. Baskı), (s.193-247). Anı Yayınları.
- Uccello, Paolo (t.y.). *Biography*. Erişim Tarihi: 24.06.2022 <https://www.wga.hu/index1.html>
- Unione. (2021, 15 Kasım). Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Unione>
- Varlık Şentürk, L. (2012). *Analitik resim çözümlenmeleri*. Ayrıntı yayınları.
- Venturi, L. (2018). *Resme nasıl bakılır?* (1. Baskı). (Çev. E. Ermert). Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, M. ve Küpeli A. E. (2017). Geçmişten günümüze resim sanatı ve reklam ilişkisi. *ulakbilge*, 5 (17), 1765-1780.

Türk Savunma Sanayi'nde Yaşanan Gelişmelerin Posta Pulları Üzerinden Değerlendirilmesi

Serkan Aycil¹

Öz

Bu çalışma, Türk Savunma Sanayi'nde yaşanan gelişmeleri, posta pulları üzerinden sentezleyerek sunmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle çalışmada deniz, kara ve hava araçlarını konu alan on bir farklı görsele yer verilmektedir. Görsellerin tür dağılımına bakıldığında kara aracı: Ana Muhabere Tankı (Altay), deniz araçları: Osmanlı Kalyonları, TCG Gemlik, Denizaltı Savunma Harbi ve Karakol Gemisi (MİLGEM). Hava araçları ise: Bleriot Keşif Uçağı, F-104 Jet Uçağı, Türk Havacılık ve Uzay Sanayi başlıklı tasarım, Taarruz ve Taktik Keşif Helikopteri (Atak), Yeni Nesil Temel Eğitim Uçağı (Hürkuş), İnsansız Hava Aracı Anka ve Bayraktar'dan oluşmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi üzerinden ilerletilmiş olan bu çalışmanın esasını yazılı ve görsel kaynaklar oluşturmaktadır. Yazılı kaynaklar, savunma sanayinde yaşanan gelişmeler ve bu alanda yayımlanmış olan istatistiki veriler ekseninde, görsel kaynaklar ise 1965-2017 yılları arasında Posta ve Telgraf Teşkilatı AŞ tarafından tedavüle çıkartılan posta pulları üzerinden şekillenmiştir. Bulgular; savunma sanayi yatırımları karşılığında Türkiye'nin yerli imkânlarla imal ettiği İHA teknolojisinin 2020 yılı itibarıyla 308 adedi aştığı, 2017'de ilk ihracatı gerçekleşen dört farklı modeldeki İHA teknolojisinin şu an için 7 ülkeye transferinin sağlandığı. 2022 yılı deniz, kara ve hava (askeri ve sivil) savunma sanayi yatırımları ihracat rakamının 3.188 milyon doları aştığı, alınan sipariş rakamının ise cari 8.797 milyon dolar civarında seyrettiği görülmektedir. Çalışmanın sonucunda; envantere kayıtlı bulunan ve Türk Savunma Sanayi'si açısından birer somut göstergeye dönüşen savunma teknolojisinin, yakın gelecekte uydu sistemleri ile entegre edileceği ve mevcut döngünün tamamlanacağı çıkarımında bulunmaktadır.

Ahahtar Kelimeler: Türk Savunma Sanayi, Posta pulu, Hürkuş, Altay, Bayraktar, Anka, Milgem.

¹ Muhasebe Tetkik, İstanbul PTT Bölge Başmüdürlüğü Muhasebe ve Finans Müdürlüğü, ORCID NO: 0000-0002-3540-5548, sserkan.aycil@gmail.com

Evaluation of the Developments in the Turkish Defense Industry Through Postage Stamp

Abstract

This study aims to present the developments in the Turkish Defense Industry by synthesizing them on postage stamps. For this reason, eleven different images of sea, land and air vehicles are included in the study. Looking at the species distribution of the images, the land vehicle; Main Battle Tank (Altay), marine vehicles; Ottoman Galleons, TCG Gemlik, Anti-Submarine Warfare and Patrol Ship (MİLGEM). Air vehicles; It consists of Bleriot Reconnaissance Aircraft, F-104 Jet Aircraft, Turkish Aerospace Industries (TAI), Attack and Tactical Reconnaissance Helicopter (Atak), New Generation Basic Trainer (Hürkuş), Unmanned Aerial Vehicle Anka and Bayraktar. Written and visual sources constitute the basis of this study, which has been developed through document analysis, one of the qualitative research methods. Written sources are shaped on the basis of developments in the defense industry and statistical data published in this field, while visual sources are shaped on postage stamps issued by Post and Telegraph Organization Inc Results; In return for defense industry investments, the UAV technology manufactured by Turkey with domestic means exceeded 308 as of 2020, and UAV technology in four different models, the first of which was exported in 2017, has been transferred to seven countries for now. It is seen that the export figure of sea, land and air (military and civil) defense industry investments in 2022 exceeded 3,188 million dollars and the number of orders received hovered around 8,797 million dollars in current terms. As a result of the study, it is thought that the defense technology, which is registered in the inventory and has turned into a concrete indicator for the Turkish Defense Industry, will be integrated with satellite systems in the near future and the current cycle will be completed.

Keywords: Turkish Defense Industry, Postage stamp, Hürkuş, Altay, Bayraktar, Anka, Milgem.

Gün geçtikçe önem derecesi artan ve küresel ekseninde artık temel bir ihtiyaç olarak görülen güvenlik algısı, günümüz devletlerinin neredeyse tamamının stratejik öncelikleri arasındaki yerini almıştır. Geçmişte yaşanan büyük çaplı savaşlar ve günümüzdeki bölgesel hareketlilikler, artık her ülkenin kendi ihtiyacına uygun olan bir savunma ve saldırı sistemini geliştirmesi gerektiğinin meşruluğunu tartışılır hale getirmiştir. Savunma sanayi alanında yapılan harcamaların temel önceliklerinden birisi de herhangi bir olumsuzluk karşısında bloke olmadan çalışma kabiliyeti gösteren bir mekanizmanın geliştirilmesi ve bu husustaki devamlılığın sağlanması ihtiyatıdır. Bu öncelik, tam bağımsızlık anlayışını benimseyen ve kalıcı bir dünya barışını arzu eden ülkelerin, devlet bütçesinden kolayca savunma harcamalarına pay ayırmalarının haklı gerekçesini oluşturmaktadır. Yakın zamana kadarki süreçte Türkiye'nin envanterinde bulunan askeri amaçlı teçhizatın çoğu ABD, Almanya veya İsrail'den temin edilen ekipmanlardan oluşmuştur (Bakır, 2019, s. 128; Türk, 2015, s. 779; Ziyilan, 1999, s. 1). Mevcut ekipmanların önemli bir kısmı, üretim arayışının yoğunluk kazandığı dönemlerde teberru edilen hibelerden karşılanırken, kalan kısmı ise satın alma veya kiralama yoluyla alınan ve devlet bütçesinin önemli bir gider kalemini oluşturan savunma harcamalarından karşılanmıştır (Ateş, 2021, s. 10; Celep, 2018, s. 6; Kavuncu, 2013, s. 130). Zamanla kronik bir hâl alan ve üretim sürecinin önünde aşılmaz bir engel gibi duran dışa bağımlılık olgusu Türkiye'nin tasarım ve üretim tecrübesinden yoksun kalmasının önündeki birincil engel olarak görülmüştür. İlk çalışmalar, o ana kadar

sektör tecrübesi bulunmayan, ancak yerli üretimin başlatılması hususunda irade ve kararlılık gösteren şirketlerin girişimleri neticesinde ortaya çıkmıştır. AR-GE faaliyetlerinin hız kazandığı dönemde belli başlı şirketler, mümkün mertebe Türkiye’de imal edilmiş olan parçalarla yerli tasarım örnekleri oluşturmuş ve kamunun kullanımına sunmuştur. Türk Savunma Sanayi tarihi açısından radikal bir inovasyon örneğine dönüşen bu ve benzer uygulamalar, savunma sanayi şirketleri ile devlet mekanizmaları arasında, stratejik bir bağın kurulmasına olanak sağlamıştır.

Savunma sanayi şirketleri arasındaki koordinasyonu sağlama görevini üstlenen ve günümüzde 112 üyesi bulunan Savunma ve Havacılık Sanayii İmalatçılar Derneği (SASAD), Millî Savunma Bakanlığı’nın desteği ile 1990’da ilk faaliyetlerine başlamıştır. Zaman içerisinde farklı birçok misyon yüklenen bu yapı 2019’da Türk Savunma Sanayi’nin sektöre ilişkin analizlerini de gerçekleştirmiştir. Buna göre, ilgili yıldaki ciro 10.884 milyar dolar olarak belirlenirken bu alandaki toplam istihdam ise 73.771 kişi olarak gerçekleşmiştir. Hatta mevcut rakamlar 2014 yılı verileri ile mukayese edildiğinde, bileşik yıllık büyümenin %16,3 olduğu da ayrıca ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla sektöre hâkim olan ilk 100 savunma sanayi şirketi içerisinde artık yedi Türk şirketi de yer almaktadır (Diler, vd., 2021, ss. 80-81; SASAD Performans Raporu, 2020, s. 7). Ulusal savunma alanında elde edilen bu başarı, sonraki süreçte hem akademik çalışmalara hem de birtakım sanatsal faaliyetlere konu olmuştur.

1840’ta başlatılan pul uygulamasıyla birlikte posta hizmetleri alanında ortaya çıkan problemlere (ücretlendirme ve ücret kaçağı) pratik çözümler üretilmiştir. Genel olarak pullar; ön yüzünde çeşitli görseller bulunan, arka yüzü yapışkanlı, çevresi dantelli veya düz, temaya uygun formlarda tasarlanabilen minyatür boyutlu değerli kâğıtlardır. Pullar mevcut işlevlerinin yanı sıra birtakım fonksiyonel özellikleriyle iletişim sürecine de katkı sunmaktadır. Nitelikli belge statüsünde konumlandırılan ve geçmişe tanıklık eden pullar, bir ulusun sanatını, kültürünü, değerlerini, ekonomisini, inançlarını ve siyasi tavrını tematik bir açıyla ele alan ve oluşturduğu etkiyi üzerindeki görsele yansıtma çabasında olan argümanlardır (Aycil, 2021, s. 714; Tuna, 1977, ss. 94-95).

Geçmiş muhafaza etme ve görseller üzerinden bilgi aktarımında bulunma fonksiyonuna sahip olan pul ve benzeri nesnelerin, tarihi süreç içerisinde birçok ülke tarafından propaganda aracı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Portföyün önemli bir kısmını oluşturan deniz, kara ve hava araçları başlıklı tasarım çalışmalarında ise daha çok askeri üstünlükler ve savunma sanayi alanında yaşanan gelişmelerin ön plana çıkartıldığı ayrıca fark edilmektedir. Buna göre, 1947’de Birleşik Devletler Hava Kuvvetleri’nin kurulmasıyla birlikte, hava kuvvetlerini betimleyen pullar yayımlanmaya başlamıştır. 1947 yılından önceki tasarımlarda genellikle ordu ve havacılık birimleri ile ilişkili olan ünlü jetler ve klasik deniz uçakları gibi temalar yaygın olarak kullanılmış iken son dönemlerde yayımlanan USA damgalı pullarda ise daha çok ABD’nin savunma sistemlerini ön plana çıkartmaya gayret gösteren çalışmalara yer verildiği görülmektedir (Smithsonian, t.y.).

Büyük Britanya Kraliyet Postasının 2 Eylül 2021’de yayımladığı 12 serilik posta pullarında yine İngiliz Ordusu tarafından kullanılan araçlara yer verilmiştir. Royal Mail ile İngiliz

Savunma Bakanlığının ortak çalışması sonucunda oluşturulan tasarımda sekiz farklı zırhlı araç, nakliye araçları ve bir de helikopter tema olarak kullanılmıştır (Snee, 2021).

2022'de Yılan Adası adlı bir Karadeniz askeri karakoluna konuşlanmış Ukraynalı askerlere, Rus birlikler tarafından teslim olmaları çağrısında bulunulmuştur. Rus savaş gemisinden yapılan bu çağrıya Ukraynalı bir asker, parmak hareketiyle karşılık vermiştir. Olaydan etkilenen sanatçı Boris Groh, Ruslara direnen bu askeri, hazırladığı resim çalışmasına konu etmiştir. Sosyal medyada kısa sürede karşılık bulan bu tasarım, Ukrayna Post tarafından pul olarak bastırılmıştır. Baskı sayısı bir milyon olan pullar bir anda direnişin sembolü haline gelmiştir (Treisman, 2022). Ukrayna'nın 2020'de tedavüle çıkarttığı, iki serilik pullarda ise ulusal askeri teçhizatlar (hava savunma sistemleri ve kara araçları) teması kullanılmıştır (Filateliya Ukrayiny, 2020, ss. 9-10).

Bu araştırmanın amacı, Türk Savunma Sanayi'nde yaşanan gelişmeleri, posta pulları üzerinden sentezleyerek sunmaya çalışmaktır. Savunma sanayi alanında yayımlanmış çalışmaların önemli bir kısmı teorik ve istatistikî veriler içermekte geriye kalan çalışmalarda ise sınırlı sayıda görsel yer verilmektedir. Teorik bilgilerin yanı sıra görsel kullanımına da önem veren bu araştırmanın hem anlamsal derinliği hem de sanatsal değeriyle alana katkı sağlayacak nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Materyal ve Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi üzerinden ilerletilmiştir. Çalışmanın esasını ise yazılı ve görsel kaynaklar oluşturmaktadır. Çalışma öncesinde yazılı ve görsel kaynaklar toplanmış akabinde, konuyu destekleyen veriler üzerinden araştırma yöntemi geliştirilmiştir. Yazılı kaynaklar, Türk Savunma Sanayi'nde yaşanan gelişmelerin tarihi seyri ve yerli teknolojiler ekseninde şekillenirken, görsel kaynaklar ise imgesel olarak oluşturulan prototiplerin görsel çözümlemesiyle oluşturulmuştur. Dolayısıyla bu çalışmada, posta pulları üzerinden içeriğe uygun bir doku oluşturulmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Verileri

Bu araştırmanın görsel verilerini, 1965-2014 yılları arasında yayımlanan pullar ile 23 Kasım 2017'de PTT AŞ tarafından tedavüle çıkartılan posta pulları oluşturmaktadır. Çalışmada kullanılan anma pullarına ilişkin veriler Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Çalışmada kullanılan posta pullarına ilişkin veriler

Araştırma Alanları	Pul Sayısı	Tasarımda Kullanılan Tema ve İçerik Planı
Deniz	3	Osmanlı Kalyonları, TCG Gemlik, MİLGEM (Denizaltı Savunma Harbi ve Karakol Gemisi)
Kara	1	Altay (Ana Muharebe Tankı)
Hava	7	Bleriot Keşif Uçağı, F-104 Jet Uçağı, Türk Havacılık ve Uzay Sanayi, Atak (Taarruz ve Taktik Keşif Helikopteri), Hürkuş (Yeni Nesil Temel Eğitim Uçağı), Anka ve Bayraktar (İnsansız Hava Aracı)

Üç farklı araştırma alanı üzerinden kurgulanan bu çalışmada, toplam on bir adet posta pulu kullanılmıştır. Çalışmaya konu olan pulların belirlenmesi aşamasında literatürde yer alan

içeriğe bakılmış ve içerik ile birebir uygunluk gösteren pul nesnelere üzerinden konu görsel bütünlüğü oluşturulmaya çalışılmıştır. Ayrıca farklı dönemlerde yayımlanmış olan pullar hem dönemler arasındaki değişimleri görme hem de oluşan farklılıkları karşılaştırma imkânı sağlamıştır.

Verilerin Toplanması

Doküman incelemesi ve görsel araştırma ekseninde şekillenen bu çalışmada, iki farklı yöntem kullanılmıştır. Doküman incelemesi; basılı ve dijital ortamda yayımlanan dergiler, kitaplar, kurumsal yayınlar, raporlar, araştırma notları ve kongre sunumları üzerinden oluşturulurken, görsel araştırma ise 1965-2014 yılları arasında yayımlanan pullar ile PTT AŞ'nin 2017'de savunma sanayi alanında yayımladığı posta pulları üzerinden kurgulanan içeriğe ve analiz yöntemlerine göre şekillenmiştir. Ayrıca Ulusal Tez Merkezi, DergiPark veri tabanı ve çeşitli indeksler üzerinden "savunma sanayi, pul, askeri ve sivil yatırımlar" anahtar kelimeleri kullanılarak aramalar yapılmıştır. Tarama sonucunda savunma sanayi başlıklı birçok veriye ulaşılsa da "Türk Savunma Sanayi'nde Yaşanan Gelişmelerin Posta Pulları Üzerinden Değerlendirilmesi" başlıklı herhangi bir araştırmaya rastlanmamıştır. Çalışmada kullanılan ve 1965-2014 arasında tedavüle çıkartılan pul nesnelere, Pulhane internet sitesinden (<https://www.pulhane.com/>), 23 Kasım 2017'de tedavüle çıkartılan pullara ise PTT Life Dergisi'nden erişilmiştir. Derginin elektronik ortamda yayımlanan sayısına ait link ise kaynakçada ayrıca verilmiştir.

Bulgular

Savunma sanayi alanında yapılan yatırımlara ve Türk Savunma Sanayi'nde yaşanan gelişmelere ilişkin veriler, uygun başlıklar halinde tablolarda sunulmuştur:

Tablo 2. Ülkelere göre 2017-2020 arası askeri harcamalar (milyar dolar) (Datastats, 2021a; Euronews, 2022)

Ülkeler	Ekonomik Sıralaması	2017	2018	2019	2020
ABD	1.	646.753.000.000	682.491.000.000	731.751.000.000	778.232.200.000
Çin	2.	228.466.000.000	253.492.000.000	261.082.000.000	252.304.223.741
Hindistan	6.	64.559.435.281	66.257.801.718	71.124.980.463	72.887.446.604
Rusya	11.	66.527.303.992	61.387.546.980	65.102.569.653	61.712.537.169
Birleşik Krallık	5.	46.433.303.401	49.892.137.484	48.650.383.142	59.238.462.250
S. Arabistan	21.	70.400.000.000	74.400.000.000	61.866.666.667	57.519.424.000
Almanya	4.	42.365.773.545	46.511.573.009	49.276.757.725	52.764.761.199
Fransa	7.	49.195.662.250	51.409.812.839	50.118.929.212	52.747.064.858
Japonya	3.	45.387.031.802	46.617.954.864	47.609.019.987	49.148.557.003
Güney Kore	10.	39.170.682.136	43.069.973.343	43.890.861.986	45.735.392.596
Türkiye	20.	17.822.738.263	19.648.693.824	20.447.711.268	17.724.632.066

Savunma sanayi alanında ilk sıralarda yer alan ülkelerin 2017-2020 yılları arasındaki askeri harcamaları milyar dolar cinsinden belirtilmiştir. Görüldüğü üzere askeri harcamalar, ABD, Hindistan, Japonya ve Güney Kore'de bütün yıllarda artış eğilimi gösterirken Rusya, Birleşik Krallık ve Fransa'da ise dalgalı bir seyir izlemektedir. Askeri harcamalar, Arabistan'da 2019 yılı itibarıyla azalış eğilimi gösterirken, Çin, Almanya ve Türkiye'de ise 2020 yılı itibarıyla azalış eğilimine girmiştir. ABD ve Çin'in askeri harcamaları bütün yıllarda ilk sıralarda yer

alırken diğerk ülkelerin askeri harcamaları nispeten daha düşük ve birbirine daha yakın bir seyir izlemektedir. Sıralamada son sırada yer alan Türkiye'nin askeri harcamaları oldukça düşüktür. Ayrıca ABD'nin 2019-2020 yılları arasındaki askeri harcamaları tabloda yer alan diğerk ülkelerin askeri harcamalarının toplamından daha fazladır (Tablo 2).

Tablo 3. Ülkelere göre 2021 yılı askeri güç endeksi, uçak, saldırı helikopteri, tank ve uçak gemisi sayısı (Datastats, 2021b)

Ülkeler	Askeri Güç Endeksi	Savaş Önleme Uçağı	Askeri Nitelikli Eğitim Uçağı	Özel Görev Uçağı	Saldırı Helikopteri	Tank	Uçak Gemisi
ABD	0,0718	1.956	2.765	749	5.436	6.100	11
Rusya	0,0791	789	495	130	1.540	13.000	1
Çin	0,0854	1.200	405	115	902	3.205	2
Hindistan	0,1207	542	345	70	775	4.730	1
Japonya	0,1599	256	427	162	552	1.004	4
Güney Kore	0,1612	402	296	30	734	6.145	1
Fransa	0,1681	269	169	46	432	406	1
Türkiye	0,2109	206	273	19	471	3045	-

2021 yılı itibarıyla savunma sanayi alanında ilk sıralarda yer alan ülkelere ait askeri güç endeksi ile savaş önleme uçağı, askeri nitelikli eğitim uçağı, özel görev uçağı, saldırı helikopteri, tank ve uçak gemisi sayıları verilmiştir (Tablo 3). Bu bağlamda askeri güç endeksi bazında ilk sırada yer alan ülkenin ABD olduğu sıralamanın Rusya, Çin, Hindistan, Japonya, Güney Kore, Fransa ve Türkiye biçiminde devam ettiği anlaşılmaktadır. Savaş önleme uçağı bazında ilk sırada yine ABD yer alırken, sonrasında Çin, Rusya, Hindistan, Güney Kore, Fransa, Japonya ve Türkiye biçiminde bir sıralamanın olduğu görülmektedir. Askeri nitelikli eğitim uçağı sayısı en fazla olan ülke ABD iken sıralama Rusya, Çin, Japonya, Hindistan, Güney Kore, Türkiye ve Fransa biçiminde devam etmektedir. Askeri nitelikli eğitim uçağı kategorisinde ise Türkiye mevcut konumunu bir üst sıraya taşımıştır. Buna rağmen bu kategorideki ülkelerin toplam uçak sayıları, ilk sırada yer alan ABD'nin uçak sayısından daha azdır. Özel görev uçağı bazında yapılan sıralamada ilk sırayı yine ABD alırken sıralama Japonya, Rusya, Çin, Hindistan, Fransa, Güney Kore ve Türkiye biçiminde devam etmektedir. Bu kategoride de ABD'nin uçak sayısı diğerk ülkelerin toplam uçak sayısından daha fazladır. Saldırı helikopteri bazında yapılan sıralamada ilk sırada ABD'nin olduğu görülürken Türkiye mevcut konumu bir üst sıraya taşımıştır. Tank kategorisinde ise ilk sırada bu kez Rusya yer almaktadır. Türkiye bu kategorideki mevcut konumunu üst sıralara taşımıştır. Tablo 3'te görüldüğü üzere Rusya, Güney Kore, Hindistan, Türkiye ve diğerk ülkelere ait tank sayısı, hava ve deniz araçları sayısından görece fazladır. Bu olgu coğrafi şartların ve arazi koşullarının, tercih edilen araç türü ve sayısı üzerinde doğrudan etkili olduğu gerçeğine dayandırılabilir. ABD'nin tank sayısında oluşan sayısal üstünlüğü ise ülkenin silah sanayisine yaptığı yatırımlar ve izlediği politikalar ile açıklanabilir. Son olarak uçak gemisi bazında yine ABD'nin ilk sırada yer aldığı bu sıranın Japonya, Çin, Rusya, Güney Kore, Hindistan ve Fransa biçiminde devam ettiği anlaşılmaktadır. Türkiye'nin ise henüz uçak gemisi mevcut değildir.

2016-2021 arası dönemde Türkiye'nin dolar bazındaki silah ihracatı ve silah ithalatı verileri ile askeri harcamalarının GSYİH'ye oranı ve askeri harcamaların hükümet bütçesine oranı

(%) verilmiştir (Tablo 4). Bu bağlamda 2016'da 232 milyon dolar olan silah ihracatının 2017'de 61 milyon dolar azaldığı, 2018'de ise pik yaptığı, 2020'de ise 141 milyon dolar seviyesine kadar gerilediği fark edilmektedir. 2016-2019 arası dönemde silah ithalatında hızlı bir artışın yaşandığı, 2020'ye gelindiğinde ise bir anda dip seviyelerin görüldüğü anlaşılmaktadır. Askeri harcamalarının GSYİH'ye oranına bakıldığında, trendin son beş yılda 2-3 bandında olduğu ve artış yönlü bir ilerleme kaydettiği görülmektedir. Askeri harcamaların hükümet bütçesine oranı (%) ise 2016-2019 arasındaki dönemde artış yönlü ilerlediği, 2020'ye gelindiğinde ise 0,29'luk bir azalış ile 7,52 seviyesine kadar indiği saptanmıştır. Askeri harcamalar, hükümet bütçesi, ihracat ve ithalat parametreleri birlikte değerlendirildiğinde özellikle 2020'de Türkiye'nin askeri harcamalarının asgari seviyeye indirildiği, önceki dönemlerde yapılan harcama tutarlarındaki farkların ise askeri teknolojinin geliştirilmesi için kullanıldığı yorumunda bulunulabilir.

Tablo 4. Türkiye'nin 2016-2020 arasındaki silah ihracatı (milyon dolar), silah ithalatı (milyon dolar), askeri harcamalarının GSYİH'ya oranı (%) ve askeri harcamaların hükümet bütçesine oranı (%) (Datastats, 2021a)

Türkiye	2016	2017	2018	2019	2020
Silah İhracatı (Milyon Dolar)	232.000.000	171.000.000	265.000.000	245.000.000	141.000.000
Silah İthalatı (Milyon Dolar)	331.000.000	425.000.000	591.000.000	833.000.000	86.000.000
Askeri Harcamalarının GSYİH'ye Oranı (%)	2,06	2,07	2,55	2,72	2,77
Askeri Harcamaların Hükümet Bütçesine Oranı (%)	5,88	6,14	7,36	7,81	7,52

Tablo 5. Türkiye'nin (2021) yılı itibarıyla ürettiği İHA teknolojisi ve İHA teknolojisini ihraç ettiği ülkeler (Düz, 2020, s. 10; Ateş, 2021, s. 11)

Ülkeler	Model	Envantere Giriş	Üretim Adedi	İhracat Yılı	İhraç Adedi
Tunus	Anka	2016	12+	2020	3
Katar	Bayraktar Mini	2007	200+	2012	20
Azerbaycan	Bayraktar TB2	2015	86	2020	6
Libya				2019	-
Katar				2019	6
Ukrayna				2019	6
Suudi Arabistan	Karayel	2013	10	2017	Teknoloji Transferi

2021 yılı itibarıyla Türkiye'nin ürettiği ve ihraç ettiği İHA teknolojisine ait veriler yer almaktadır (Tablo 5). 2013 yılı itibarıyla envantere dâhil edilen ve 2017'de ilk ihracatı gerçekleşen dört farklı modeldeki İHA teknolojisinin şu an için yedi ülkeye transferinin sağlandığı görülmektedir. Bu bağlamda en fazla üretimin 200 adet ile Bayraktar Mini modeli olduğu Karayel ve Anka modellerinin ise şu an için daha sınırlı sayıda üretildiği söylenebilir. Üretilen İHA teknolojisinin model ve sayı itibarıyla en çok Katar'a transfer edildiği başka bir detaydır. Ayrıca üretilen İHA teknolojisinin önemli bir kısmı da yine ihraç edilmiş durumdadır. Buna göre, Türkiye'nin ürettiği İHA teknolojisinin daha çok Ortadoğu ülkeleri tarafından kullanıldığı, Yakındoğu'da yerli teknolojinin Azerbaycan tarafından takip edildiği, savaş sürecinde olan Ukrayna'nın ise özellikle Türkiye'nin geliştirdiği savunma teknolojilerine ilgi gösterdiği söylenebilir.

Tablo 6. Türkiye'nin (2022) yılı savunma sanayi yatırımlarının ithalat, ihracat, ciro ve alınan sipariş yönünden karşılaştırılması (milyon dolar) (SASAD Peformans Raporu, 2022, ss. 6-12)

Sektör Bilgisi	İthalat	İhracat	Toplam Ciro	Alınan Sipariş
Hava (Askeri)	783	546	2.388	2.234
Hava (Sivil)	1.072	1.230	3.119	1.142
Deniz	112	577	1.245	557
Kara	604	835	1.881	1.784
Toplam	2.571	3.188	8.633	5.717

Türkiye'nin 2022 yılı itibarıyla hava (askeri-sivil), deniz ve kara alanındaki yatırımlarının ithalat, ihracat, toplam ciro ve alınan sipariş türündeki karşılıklarına (milyon dolar) ait veriler yer almaktadır (Tablo 6). Hava (sivil), deniz ve kara kategorisinde ihracat rakamları ithalat rakamlarından fazla iken hava (askeri) kategorisinde ithalat rakamı 237 milyon dolar gibi bir fark ile ihracat rakamından daha fazladır.

Tablo 7. Türkiye'nin (1934-2017) yılları arasında tedavüle çıkarttığı savunma sanayi temalı posta pulları (Pulhane, t.y.a; Koleksiyonodası, 2021)

Konu	Tema ve İçerik Planı	Pul Sayısı	Basım Yılı	Baskı Sayısı
Sürşarjlı Birinci Uçak Serisi	Teyyareler, Keşif Uçakları	5	1934	-
Sürşarjlı İkinci Uçak	Teyyareler, Keşif Uçakları	3	1937	26.000
Sürşarjlı Uçak Pulları (18 Aralık 1941)	Teyyareler, Keşif Uçakları	3	1941	24.354
Milletlerarası Sivil Havacılık Kongresi İstanbul (ICAO)	Hezarfen Ahmet Çelebi Tasviri, Yolcu ve Keşif Uçağı	3	1950	120.000
Türk Hava Kuvvetlerinin 50. Yılı	Savaş Uçakları,	3	1961	600.000
Türk Hava Kuvvetlerinin Vatan Hizmetinde 60. Yılı	Pilot, Savaş Uçakları, Hezarfen Ahmet Çelebi Tasviri, Keşif Uçağı, Kartal Figürü	6	1971	500.000
Kara Kuvvetleri Günü	Miğfer, Kasatura, Çelenk	2	1973	400.000
Deniz Kuvvetleri Okulunun Kuruluşunun 200. Yılı	Nüvid-i Fütuh, TCG Nüvid-i Fütuh Okul Gemisi, TCG Şimşek Hücumbotu, TCG İstanbul Muhribi	4	1974	1.000.000
Türk Denizaltıcılığının 100. Yılı	İlk Türk Denizaltısı Abdülhamit	1	1986	600.000
Türk Havacılık ve Uzay Sanayi	Savaş Uçakları, Kuş Figürü	2	1988	600.000
1. Dünya Hava Oyunları	Uçak, Planör, Balon, Yelken Kanat	4	1997	600.000
Altın Kanatlar	Yüzbaşı Fethi Bey, Gözlemci Üsteğmen Sadık Bey, Pilot Üsteğmen Nuri Bey, Gözlemci Yüzbaşı İsmail Hakkı Bey, Uçaklar	4	2001	600.000
Türk Yıldızları	NF-5 A/B Tipi Uçak, Akrobasi Timi	4'lü Blok	2004	250.000
Uçaklar 2006	Teyyareler	3	2006	400.000
Uçaklar 2007	Albatros C-XV,FIAT R2, Brequet XIV B-2	3	2007	250.000
Uçaklar 2008	Consolidated B-24 D "Liberator", Curtiss Hawk II-III, PZL 24	3	2008	250.000
Uçaklar 2009	C-47 Dakota, F-86E Sabre, F-100D Süper Sabre	3	2009	250.000
Uçaklar 2010	F-4 Phantom II, F-16, CASA CN-235	3	2010	250.000
Türk Hava Kuvvetlerinin 100. Yılı	F-16 uçakları, Tayyare, Türk Pilotları, Kartal Figürü	Anma Bloku	2011	100.000
Taşıtlar	Altay, Atak, Hürkuş, Anka, Bayraktar, MİLGEM	6	2017	50.000

Türkiye'nin 1934-2017 yılları arasında tedavüle çıkarttığı posta pullarına yer verilmiştir (Tablo 7). Beş farklı açıdan değerlendirilen pullardan bir kısmı, anma bloklarından oluşmaktadır. Kara, hava ve deniz araçlarının tema olarak seçildiği tasarımlarda genellikle, havacılık tarihi, uçaklar ve ilk pilotlar ön plana çıkartılmıştır. 1934-1941 yılları arasında sürşarj edilen serilerde, baskı sayısının oldukça sınırlı tutulduğu, sonraki serilerde ise daha rasyonel bir ölçüt geliştirildiği söylenebilir. 1950 yılından sonraki çalışmalarda sürşarj işlemine son verildiği ve artık özgün tasarımların emisyon programında yerini aldığı görülmektedir. Ayrıca pul sayısına herhangi bir sınırlama getirmeyen uygulamalar sayesinde, farklı temaların aynı seri içerisinde yer alması olanaklı hale gelmiştir.

Savunma Sanayinin Başlangıcı

Türk Savunma Sanayi'nin kurulması amacıyla başlatılan girişimin ilk temelleri, buhar makinesi teknolojisinin savunma sanayi işletmelerine transfer edilmeye başlandığı 1834 yılına kadar gitmektedir. Bu büyük değişim aynı zamanda, o güne dek faaliyetlerini sürdüren savunma sanayi işletmelerinin endüstriyel hâle dönüşmeye başladığının göstergesi olarak da kabul edilmektedir (Şehitoğlu ve Kurt, 2021, s. 17). Özlü'ye (t.y.) göre savunma sanayisi "Bir ülkenin ordusu için gerekli olan taktik, stratejik, savunma ve taarruz amacına yönelik silah sistemlerini tasarlayan, geliştiren ve üreten, özel ve kamuya ait kuruluşlar ve işletmeler topluluğudur" (s. 1) biçiminde tanımlanmıştır. Savaş vasıtalarının tümünü üretmeyi amaçlayan savunma sanayi işletmeleri, bir yönüyle ülke sınırları içerisinde yer alan bütün endüstrilerin birbiriyle ilişkili olması gerektiğini de öngörmektedir (Şehitoğlu ve Kurt, 2021, s. 21). 17. yüzyılın sonlarına kadar çağın ilerisinde olan savunma sanayi, Avrupa'da başlayan teknolojik gelişmelerin etkisiyle giderek gerilemiş ve 19. yüzyılda artık Avrupa Devletleri ile kıyaslanamaz duruma gelmiştir (Özlü, t.y.). Hali hazırda portföyde yer alan ve savunma sanayi başlıklı temayı doğrudan veya dolaylı olarak ilgilendiren pul tasarımlarına bakıldığında da mevcut etki fark edilebilir. Örneğin deniz araçları başlıklı tasarımlarda, Osmanlı Kalyonları, buharlı gemiler, saltanat kayıkları, ticaret gemileri ve firkateynler önemli bir yer tutarken, hava araçları başlıklı çalışmalarda ise daha çok kuş tasvirleri (kırlangıç, atmaca, turna, kartal vb.) ile yolcu uçakları, planörler ve keşif uçaklarına yer verildiği görülmektedir. Sadece Türk Hava Kuvvetleri'ni ön plana çıkaran istisnai birkaç tasarımda jet uçaklara yer verilmiştir. Cumhuriyetin 35. Yılı'nı betimleyen bir çalışmada, dolaylı olarak *tank* görseli kullanılmış iken helikopterleri betimleyen hiçbir tasarıma da rastlanamamıştır.

Portföyde yer alan gemilerden TCG Karadeniz F-255, TCG Gediz F-495, TCG Kocatepe F-252, TCG Gelibolu ve TCG Gemlik gemileri ABD'de TCG Salihreis F-246 ve TCG Nusret Mayın Dökme Gemisi Almanya'da TCG Alpaslan ise İngiltere'de inşa edilerek denizi indirilmiştir (Pulhane, t.y.b). Portföyde yer alan uçaklardan F-4 Phantom II ve F-16 ABD, Albatros C-XV Alman, SNCASE SE-161 Languedoc, Deperdussin, Bleriot, Rep ve Brequet XIV B-2 ise Fransız yapımıdır (Pulhane, t.y.c). Mevcut olgu Türkiye'nin bugüne kadar geçen sürede kullanmış olduğu deniz, kara ve hava araçlarının askeri güç endeksine ve savunma sanayi yatırımlarına doğrudan katkı sunduğu yönündeki temenniye de güçleştirmektedir. Görsel 1, 2, 3 ve 4'te ise Türkiye'nin 1965-2010 arasındaki dönemde deniz ve hava kategorisinde yayımladığı pul tasarım örneklerine yer verilmiştir.

2014'te tedavüle çıkartılan ve Osmanlı Kalyonları başlıklı çalışmayı oluşturan ikili serideki pullardan birine yer verilmiştir (Görsel 1). Baskı sayısı yüz bin olan bu pullar, dijital baskı yöntemiyle bastırılmıştır. İlk defa II. Bayezid döneminde kullanılan kalyonlar zamanla geliştirilmiş ve savaşlarda kullanılmıştır. Görsel 1'de 1829 yılında Türk mühendisler tarafından tasarlanan ve yine Türk işçilere inşa ettirilen Mahmudiye Kalyonu yer almaktadır. Mahmudiye Kalyonu dünyanın o dönemdeki en büyük harp gemisi unvanına sahipti (Pulhane, 2014). Yatay bir formatın tercih edildiği bu kompozisyonda Mahmudiye Kalyonu'nun iki farklı açıdan betimlenmiş görseline yer verilmiştir. Açık denizde ilerleyen Mahmudiye Kalyonu, Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki donanma gücünü özetlemesi açısından oldukça önemli bir göstergedir.



1965'te tedavüle çıkartılan ve Türk Donanma Cemiyeti'nin İlk Kongresi başlıklı çalışmayı oluşturan beşli serideki pullardan birine yer verilmiştir (Görsel 2). Baskı sayısı iki yüz elli bin olan bu pullar, heliogravür usulü (üç renkli) kullanılarak bastırılmıştır. Görsel 2'deki gemi 1942'de ABD'de inşa edilmiş olup 1950'de Türk Deniz Kuvvetleri envanterine dâhil edilmiştir (Pulhane, 1965). Mevcut tasarım, Türk Donanması'nın o dönemdeki dışa bağımlılığına ve bugünkü gerçeğine dair fikirler sunması açısından oldukça önemli bir göstergedir.



Görsel 1. Osmanlı Kalyonları, 45x60 cm (Pulhane, 2014)
Görsel 2. TCG Gemlik, 26x41 cm (Pulhane, 1965)
Görsel 3. Türk Havacılık ve Uzay Sanayi, 26x41 cm (Pulhane, 1988)

1988'de tedavüle çıkartılan ve Türk Havacılık ve Uzay Sanayi başlıklı çalışmayı oluşturan ikili serideki pullardan birine yer verilmiştir (Görsel 3). Baskı sayısı altı yüz bin olan bu pulların grafik tasarımcısı Mahmut Soyer'dir (Pulhane, 1988). Yatay bir formatın tercih edildiği bu kompozisyonda altın orana sağdan sola doğru ilk sıraya bir adet uçak, hemen arkasına ise iki adet uçak görünümlü kuş tasviri konumlandırılmıştır. Mevcut tasarım, Türk

Havacılık ve Uzay Sanayi'nin anılan dönemde ne durumda olduğu gerçeğine dair fikirler sunması açısından oldukça dikkat çekicidir. Görsel 8, 9, 10 ve 11'de yer verilen tasarımların da Türk Havacılık ve Uzay Sanayi ile alakalı çalışmalar olduğu düşünüldüğünde, aradaki ilişkinin boyutu daha detaylı bir biçimde ortaya çıkmaktadır.



Görsel 4. Fransız yapımı tek satırlı keşif uçağı, Bleriot, 26x41 cm (Pulhane, 2006)



Görsel 5. ABD yapımı F-104, Starfighter, 41x26 cm (Pulhane, 1971)

2006'da tedavüle çıkartılan ve Uçaklar başlıklı çalışmayı oluşturan üçlü serideki pullardan birine yer verilmiştir (Görsel 4). Baskı sayısı dört yüz bin olan bu pulların grafik tasarımcısı Tülay Ateş'tir (Pulhane, 2006). Yatay bir formatın tercih edildiği bu kompozisyonda, altın orana Fransız yapımı olan tek satırlı keşif uçağı Bleriot konumlandırılmıştır. Görsel 4'te yer alan uçak Türk Havacılık Tarihi'nin dünüyle bugünün karşılaştırılması açısından önemli bir gösterge olarak kabul görebilir.

1971'de tedavüle çıkartılan ve Türk Hava Kuvvetleri'nin Vatan Hizmetinde 60. Yılı başlıklı çalışmayı oluşturan altılı serideki pullardan birine yer verilmiştir (Görsel 5). Baskı sayısı beş yüz bin olan bu pulların grafik tasarımcısı Burhan Özak'tır (Pulhane, 1971). Dikey bir formatın tercih edildiği bu kompozisyonda, altın orana bir adet F-104 konumlandırılmıştır. Gökyüzünde süzülen uçağın üst kısmına büyük harflerle Türkiye Cumhuriyeti ifadesi, soluna pulun değeri, sağına ise havacılığın Osmanlı ordu sistemine dâhil edildiği 1911 yılı ibaresi yerleştirilmiştir. Ayrıca uçağın hemen önündeki "kendi uçağını kendin yap" ifadesi ise hem elli sene önceki Türkiye gerçeğini hem de mevcut çalışmanın anlam ve önemini özetlemektedir.

Gemi Teknolojisinin Gelişim Süreci ve MİLGEM Projesi

Türk denizcilik tarihi açısından önemli bir olgu olan savaş gemisi inşası Osmanlı İmparatorluğu döneminden başlayan ve günümüze kadar devam eden bir süreci kapsamaktadır. İlk zamanlarda olumlu gelişmeler kaydedilmiş olsa da Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte uzunca yıllar sağlıklı bir çalışma anlayışının oluşturulamadığı söylenebilir. Örneğin ilk muharip gemimiz olan TCG Koçhisar ancak 1963'te inşa edilebilmiştir. Projenin yapı malzemesi ve inşa resimleri de doğrudan ithal kaynaklardan

karşılanmıştır. Bu projeye sadece %2,5 oranda bir yerli işçilik katkısı sağlanmıştır (Yalçıntaş, 2021, s. 323). Sonraki dönemlerde gemi inşa ve savunma sanayi alanında ilerleme kaydeden Türkiye, artık yerli imkânlarla ürettiği firkateynlerin üretimine yönelmeyi ilke edinmiştir (Masat, 2010, s. 1). Gerek tasarım gerekse inşa sürecinde kullanılan malzemenin büyük oranda yerli olması gerektiğini öngören MİLGEM projesi Türk Deniz Kuvvetleri'nin bilgi, tecrübe ve insan kaynağının etkin kullanılmasıyla oluşturulan savaş gemisi üretme projesidir (Mercan, 2022, s. 173; Yalçıntaş, 2021, s. 323). Yaklaşık %80 oranında yerli katkı payı sunan bu proje, aynı zamanda yerli bir donanma sisteminin oluşturulması adına önemli bir gösterge olarak kabul görmektedir (Masat, 2010, s. 1). Bu aşamadaki ilk görev ihtiyaç tanımı, 14 Mart 1996'da amiraller kurulunca onaylanmış ve akabinde 1997'de ilk Dizayn Proje Ofisi oluşturulmuştur. Buna göre 15 Şubat 2000 tarih ve 2000/5 sayılı karara istinaden Türkiye'de üretilecek olan gemilerin 8+4'lük seriler halinde ana yüklenici sorumluluğunda üretilmesi öngörülmüştür. Savunma Sanayi Müsteşarlığı uhdesinde gerçekleşen ihaleye ise iki konsorsiyum teklif vermiştir. Ancak her iki konsorsiyumun da şartnamedeki hususları taşımadığı kanaati üzerine ihale iptal edilmiştir (Diler vd., 2021, s. 84). Bunun üzerine MİLGEM Proje Ofisi'nde görev yapan ve aynı zamanda MİLGEM projesinin tasarım ve entegrasyon konusundaki sorumluluğunu üstlenmek isteyen birkaç mühendis subay, yerli bir gemi inşa etmek amacıyla komuta kademesinden inisiyatif istemiştir. Talebi olumlu değerlendiren komuta kademesi, dizayn, inşa ve performans konusundaki sorumluluğu Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'na vererek, tasarım sürecinin MİLGEM Proje Ofisi tarafından ilerletilmesine karar vermiştir. Ayrıca projenin sistem ve malzeme ihtiyacının da SSM uhdesindeki elliden fazla ana alt yüklenici tarafından (İTÜ, ASELSAN, MTU, HAVELSAN vb.) karşılanması sağlanmıştır. Bu proje bir diğer yönüyle özel sektörde faaliyette bulunan birçok yükleniciye, harp gemisi üretme konusunda oldukça önemli tecrübeler kazandırmıştır (Diler vd., 2021, s. 85; Yalçıntaş, 2021, s. 317). 2002 yılı dünya sıralamasına göre gemi inşa sanayinde 23. sırada yer alan Türkiye, 2005'te aldığı 1,8 milyon dedveyt tonluk sipariş ile bu ibreyi 8. sıraya kadar taşımaya başarmıştır. Ayrıca bu projedeki toplam maliyetin büyük bir çoğunluğu yine ithal edilen malzemelerden oluşmaktadır (Ertogan, 2012, s. 1). Preveze Deniz Zaferi'nin 473. yıldönümüne denk gelen 27 Eylül 2011'de ise bu projesinin ilk ürünü olan TCG Heybeliada korveti, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'nın envanterine dâhil edilmiştir (Yalçıntaş, 2021, s. 323).

2017'de tedavüle çıkartılan ve Taşıtlar başlıklı çalışmayı oluşturan altılı pul serisinde yer alan ek değerli pullardan birine yer verilmiştir (Görsel 6). Baskı sayısı elli bin olan bu pulların grafik tasarımcısı Boray Yeni'dir (Pulhane, 2017). Kare formatın tercih edildiği bu kompozisyonda bir adet ada sınıfı korvete yer verilmiştir. Tasarım genel olarak iki kesit halinde düşünülmüştür. Sepya renk tonunun hâkim olduğu ilk kesitte gündeğümü betimlenmiştir. Degradeli bir biçimde karanlıktan aydınlığa doğru dönen gökyüzünde büyük harflerle Türkiye Cumhuriyeti ifadesine, hemen altında ise MİLGEM ibaresine yer verilmiştir. Gri renk tonunda tasarlanan gemi, ikinci kesitin biraz yukarisına



konumlandırılmıştır. Berrak ve dalgasız denizde yatay bir rota üzerinde seyreden geminin pupasına doğru bakıldığında, bu alanda helikopter iniş-kalkışına uygun bir pist bulunduğu fark edilmektedir.

Tank Teknolojisinin Gelişim Süreci ve Altay Tankı

Tarihte zırh kullanımı oldukça yaygındır. Zırhın tank benzeri bir yapıda kullanımını öngören uygulamalar ise genellikle fillerin zırhlarla donatılmasıyla veya zırhlandırılmış savaş arabalarının kullanılmasıyla karşılanmıştır (Demirdağ, 2020, s. 4). Tarihi kayıtlar, ilk tankların Birinci Dünya Savaşı sırasında İngiliz Ordusu tarafından kullanılmaya başlandığını göstermektedir. Üretim süreci gizli tutulan hatta işçilerin bile paletli su tankı ürettiklerini zannettikleri bu araca 1916'da tank ismi verilmiştir. Somme Muharebesi sırasında İngilizlerin kullandığı 42 tanktan 25'i henüz muharebe alanına varamadan arızalanmıştır. Oluşan mekanik arızalara rağmen kalan tanklar yine de cepheye kadar ilerletilmiştir. Savaşın seyri üzerinde olumlu bir etki uyandıran bu araçlar sayesinde, karşı cephede kısa sürede bir yarık açılmıştır. Ancak tecrübe zafiyeti nedeniyle tankların asıl potansiyeli tam olarak ortaya çıkarılamamıştır. Sonraki yıllarda geliştirilen bu araçlar İkinci Dünya Savaşı sırasında ilk defa ana silah olarak kullanılmıştır (Börteçin, 2013, s. 16; Demirdağ, 2020, s. 6). Tankları savaşların vazgeçilmezi haline getiren başlıca üç unsur bulunmaktadır. Bunlar manevra kabiliyeti, korunma becerisi ve ateş gücüdür. Bunun yanı sıra tanklar, personele verilen desteğe ve taarruzdan faydalanma oranına göre de sınıflandırılmaktadır (Börteçin, 2013, s. 16). Tankların Türk Ordu envanterine girişi ise ancak Cumhuriyetin ilk dönemlerine denk gelen yıllarda gerçekleşmiştir. 1928'de Fransa'dan bir adet Renault FT-17 tankının alınmasıyla zırhlı araçlar, ordu envanterine dâhil edilmiştir. Daha sonra 1934'te Sovyetler Birliği'nden satın alınan tanklarla Lüleburgaz'da ilk Tank Taburu ve akabinde ilk Zırhlı Tugay kurulmuştur. Yerli tank projesi kapsamında yapılan ilk çalışma ise 1943'te başlamıştır. Altyapı yetersizliği nedeniyle netice alınamayan bu projede bir Ford motoru Kırıkkale'de imal edilen bir şaseyle teçhiz edilmiştir (Demirdağ, 2020, s. 8). Türk Zırhlı Birlikleri'nin sahip olduğu tankların önemli bir kısmı Almanya'dan satın alınan veya hibe yoluyla diğer devletlerden getirilerek envantere dâhil edilen tanklardan oluşmaktaydı. Dışa bağımlılığın ivme kazandığı bu dönemde genel anlamda iki problem gündemi meşgul etmiştir. Birincisi ordunun bir türlü muayyen bir tank modeline sahip olamamasıdır. İkincisi ise terörle mücadele operasyonlarının yoğunluk kazandığı dönemlerde defalarca mühimmat kısıtlamasına gidilmesidir (Yalçıntaş, 2021, s. 329). Bu ve benzeri gerekçelerle farklı arayışlar içerisine giren Kara Kuvvetleri Komutanlığı 1996'da modern tank projesini başlatmıştır. Projenin hedefi modern bir tank örneği belirlemek ve Türkiye'de lisanslı tankların üretimini gerçekleştirmektir. Bu maksatla 1999'da, dört farklı ülkeye (ABD, Almanya, Fransa ve Ukrayna) ait tanklar kapsamlı bir teste tabi tutulmuştur. Ancak test sonrasında lisanslı üretim modeli yerine öncelikle, mevcut tankların modernizasyonuna ağırlık verilmesi gerektiği ve sonrasında kazanılan deneyim ile yerli tank yapılması yönünde bir değerlendirilme bulunulmuştur (Demirdağ, 2020, s. 10). Mevcut değerlendirme, ileriki süreçte Türkiye'nin daha somut gelişmeler kaydetmesi açısından, girişimci fikirler içermektedir. Dolayısıyla KKK'nın ihtiyacı olan muharebe tanklarını yerli olanaklarla tedarik etmek isteyen SSM 2005'te yeni bir proje başlatma kararı alınmıştır. Bunun üzerine 2007'de önemli bir gelişme kaydedilmiş ve ana yüklenici adayı olan Otokar AŞ ile sözleşme görüşmelerine başlanması kararı alınmıştır. Yaklaşık bir yıl

süren görüşmelerin ardından imzalar atılmıştır. İlk altı aylık süreçte ana alt yüklenicilerle gerekli mutabakatlar sağlanmıştır. Varılan mutabakat üzerine, ilk yerli tank olan Altay'ın prototiplerinin geliştirilmesi ve test edilmesi amacıyla 15 Ocak 2009'da fiili çalışmalara başlanmıştır (Karaaslan, 2012, ss. 32-33; Tanrıverdi, 2014, ss. 4-6). Adını Dumlupınar Meydan Muharebesi sırasında gösterdiği yararlılık sayesinde düşmanın geri çekilmesini sağlayan ve sonrasında İzmir'e ilk giren Türk süvari birliklerine komutanlık yapan Orgeneral Fahrettin Altay'dan alan yeni nesil (3+) bir ana muharebe tankı Altay'ın, ilk prototipleri 15 Kasım 2012'de kamuoyuna tanıtılmıştır. Atış ve kış testlerini başarıyla tamamlayan Altay'ın 2014'te ikinci ve üçüncü prototiplerinin üretimine başlanmıştır (Demirdağ, 2020, s. 11; Tanrıverdi, 2014, s. 6). Ayrıca Altay tankının seri üretime geçmesi için gerekli olan çalışmalar da devam etmektedir.

2017'de tedavüle çıkartılan ve Taşıtlar başlıklı çalışmayı oluşturan altılı pul serisinde yer alan ek değerli pullardan ikincisine yer verilmiştir (Görsel 7). Kare bir kompozisyonda kurgulanan bu tasarımda, dantellere kadar baskı yapılmıştır. Yayvan bir araziye konumlandırılan Altay, haki renk tonuyla sağ profilden betimlenmiştir. Arka planda zeminden gökyüzüne doğru ilerleyen sulu boya etkisi degradeli bir biçimde yerini daha açık bir renge bırakmaktadır. Tasarımın üst kısmına büyük harflerle Türkiye Cumhuriyeti ifadesi, hemen altına ise Altay ibaresi yerleştirilmiştir. Ayrıca tankın üst kısmını hilal şeklinde çevreleyen mavilik, renkli bir gökyüzü imajı oluşturarak tankı diğer detaylarıyla birlikte ön plana çıkarmıştır.



Görsel 7. Yeni nesil (3+) ana muharebe tankı, Altay, 38x38 cm (Akıncı, vd., 2017, s. 117)

İHA Teknolojisinin Gelişim Süreci

Charles Perley 19. yüzyılın sonuna doğru mühimmat yüklü bir balon olan ilk insansız hava aracını icat etmiştir. Bu icat İHA tarihi açısından önemli bir başlangıç olarak kabul görmektedir. Daha sonra istihbarat çalışmaları yürüten William Eddy, ABD-İspanya Savaşı sırasında icat ettiği uçurtmayla havadan fotoğraflar çekmeyi başarmıştır. ABD'de yaşayan Peter Cooper ve Elmer A. Sperry ise 1917'de ilk defa radyo frekansıyla kontrol edilebilen bir uçak icat etmiştir. Bu sayede önceden planlanan mühimmat sevkiyatı başarılı bir biçimde gerçekleşmiştir. Almanlar tarafından geliştirilen ve İkinci Dünya Savaşı sırasında sivil halka karşı kullanılan V-1, tarihin ilk insansız bombardıman aracı olarak ortaya çıkmıştır (Karamanlı, 2018, s. 5). Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlup çıkan Almanya, sonraki süreçte birtakım yaptırımlara maruz kalmıştır. Bu süreçte yaşanan önemli hadiselerden birisi de, Versay Anlaşması gereği, Almanya'nın sınırları içerisinde uçak imalatına getirilen kısıtlamadır. Havacılık alanında ilerlemek isteyen Almanlar, alternatif bir yöntemle, mevcut birikimlerini bir dönem müttefikleri olan Türkiye'ye aktararak, havacılık faaliyetlerini burada devam etmek istemiştir. Bunun üzerine Türkiye Tayyare Cemiyeti ile Alman uçak yapımcısı Junkers Flugzeugwerke GmbH firması arasında stratejik bir ortaklık gelişmiş ve merkezi Ankara olarak belirlenen Tayyare Otomobil ve Motor Türk Anonim Şirketi

kurulmuştur. Mevcut teşebbüs neticesinde iki farklı fabrika kurulmuştur. Bunlar 6 Ekim 1926'da Kayseri'de kurulan ve o dönemde dünyanın sayılı tesislerinden biri olan TOMTAŞ ve uçakların onarım ve bakım işlemlerinin yapılması amacıyla Eskişehir'de kurulan fabrikadır (Yalçın, 2010, ss. 570-575). Yaklaşık bir buçuk yıl boyunca faaliyetlerini sürdüren şirket, ortaklar arasında yaşanan anlaşmazlık nedeniyle lağvedilmiştir. Bunun üzerine Junkers firması, yapılan sözleşme gereği tüm haklarını (patent, hisse, lisans ve mevcut malzeme) Türk Tayyare Cemiyeti'ne devretmeyi kabul etmiştir. Cemiyet, 1930'da şirkete ait tüm hesapları sonlandırarak fabrikalarının tamamını Milli Savunma Bakanlığı'na teslim etmiştir (Yalçın, 2021, s. 330). Cumhuriyetin kurulduğu dönemden 1950'li yıllara kadar geçen sürede millilik politikasının uygulandığı ülkemizde, savunma sanayi yatırımları ve yerli uçak üretme çalışmaları da bu kapsamda şekillenmiştir. O dönemde yapılan önemli yatırımlardan birisi de Ankara'da inşa edilen ve o günkü devlet bütçesinin yaklaşık 1/3'üne tekabül eden rüzgâr tüneli inşaatıdır. Yapımı üç yıl boyunca devam eden ve hiç kullanılmayan bu proje 1950'de tamamlanmıştır. Zaten İkinci Dünya Savaşı sonrası üç önemli karar alınmıştır. Bunlar: uçak ve motor fabrikasının açılması, teknik bir üniversitenin kurulması (uçak mühendisliği alanında) ve iki kurum arasında koordinasyonu sağlayan aerodinamik araştırmalar merkezinin hizmete açılmasıdır. İlk hedef; 1948'de THK'nın Etimesgut'taki atölyesinin modern bir tesise dönüştürülmesiyle gerçekleşmiştir. İTÜ bünyesinde açılan Uçak Mühendisliği Bölümü sayesinde ikinci hedef de kısmen karşılanmıştır. Üçüncü hedef ise ART binasının tamamlanarak işler duruma getirilmesidir. 1950'de tamamlanan ve kısa soluklu olan bu proje ne yazık ki günümüze kadar gelememiştir (Ziylan, 1999, ss. 1-5). Marshall yardımlarının hız kazandığı 1950'li yıllardan sonra inovasyon kültürü tamamen değişmiş ve savunma sanayi alanındaki elzem ihtiyaçlar, yabancılardan temin edilen hibelerle veya satın alma yoluyla karşılanmıştır. Devam eden süreçte ise hem savunma alanındaki AR-GE çalışmalarına hem de mevcut üretim faaliyetlerine tamamen son verilmiştir (Yalçın, 2021, s. 332). Ancak Kıbrıs Barış Harekâtı sonrasında uygulanan silah ambargosu Türkiye'nin inovasyon kültürü üzerinde birtakım köklü değişikliklerin yaşanmasına neden olmuştur. Savunma sanayisinin en büyük ikinci girişimi olarak görülen bu dönem, yerli savunma sistemine sahip olmanın ne denli gerekli olduğunun anlaşılması açısından oldukça anlamlı bir evredir (Ziylan, 1999, s. 6). 1985 tarih ve 3238 sayılı yasa gereği kurulan Savunma Sanayii Geliştirme ve Destekleme İdaresi Başkanlığı, 1989'da Savunma Sanayii Müsteşarlığı (SSM) olarak yeniden yapılandırılmıştır (Kakaşçı ve Orhan, 2018, s. 80). İlgili kanun, devlet destekli şirketlerin savunma sanayi alanında yer almalarına olanak tanıyan bir dizi yasal düzenlemeler içermektedir. Öncelikle, pay çoğunluğu yabancı yatırımcılarda olan birçok yerli şirket kurulmuştur. Sonrasında, üretim hedefleri doğrultusunda projelendirilen birçok çalışma bu şirketlere ihale edilmiştir (Ziylan, 1999, s. 1).

Anka

TUSAŞ İHA-X1 Şahit olarak projelendirilen ilk yerli İHA'nın üretim çalışmalarına 1990'da başlanmıştır. İki prototip halinde üretilen ve üretimi 1992'de tamamlanan İHA'ların seri üretimine geçilememiştir. 2004 yılının Aralık ayında SSM ile TUSAŞ arasında imzalanan ve üç adet prototip üretmeyi hedefleyen Anka Geliştirme Projesi ise Türk Silahlı Kuvvetleri'nin orta irtifa uzun havada kalışlı İHA ihtiyacının karşılanması ve İHA teknolojisinin geliştirilmesi açısından önemli bir gelişme olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda yaşanan

en önemli gelişme, 2009'da Bayraktar Blok A'nın ilk otomatik test uçuşunu başarıyla tamamlamasıdır. Bu ilerlemeyi 2010'da gerçekleştirdiği ilk test uçuşuyla, 10 dakika boyunca havada kalmayı başaran Anka izlemektedir (Düz, 2020, s. 11; TUSAŞ İHA Projeleri, 2016, s. 34). İHA geliştirme sürecini bununla sınırlı tutmayan Türkiye, daha sonraki süreçte yerli olanaklarla ürettiği Karayel, Şimşek ve Turna'yı da portföyüne kazandırmıştır (Karamanlı, 2018, s. 6).

Anka, otonom uçuş ve seyrüsefer kabiliyeti ile 200 km'lik bir menzilde yaklaşık yirmi dört saat havada kalabilen ve otuz bin ft servis tavanına sahip olan insansız hava aracıdır. Her türlü hava koşulunda gece veya gündüz fark etmeksizin uçabilen Anka, gözetleme ve hedef tespiti de yapabilmektedir (Karakaş, vd., 2012, s. 92). Önemli derecede fiyat avantajı sağlayan ve muadillerine nazaran daha üstün teknik özelliklere sahip olan Anka İHA Sistemi, özellikle Pakistan ve Endonezya gibi ülkeler tarafından yakından ve ilgiyle izlenmektedir. Ayrıca 2009 yılı, İHA'ların motor ihtiyaçlarının yerli olanaklarla karşılanması adına önemli gelişmelerin kaydedildiği bir yıl olmuştur. Anka'nın yurt dışı motor tedarikinde ortaya çıkan riskleri fark eden TEI, üzerinde çalıştığı pistonlu İHA motorları çalışmasını hızlandırmıştır. Bu kapsamda öncelikle yurt dışından tedarik edilen turbodizel genel havacılık motorları (155 hp) üzerinde bir dizi modifikasyonlar yapılmıştır. 155 hp olan güç 170 hp'ye çıkarılmıştır. Sonrasında tasarım ve montaj aşamasına geçilmiştir. 2017 yılının Ocak ayında ise ilk çalıştırma işlemi gerçekleştirilmiştir. Olumlu netice alınması üzerine dört prototip daha üretilmiştir. Uçuşa elverişli oluru alınması üzerine TEI-PD170 isimli yerli motor ile -10 °C soğuğa rağmen ilk test uçuşu gerçekleştirilmiştir. Uçuşlar 27 Aralık 2018 itibarıyla tamamlanmıştır (Bakır, 2019, s. 132; TEI Post, 2019, s. 9).

2017'de tedavüle çıkartılan ve Taşıtlar başlıklı çalışmayı oluşturan altılı pul serisinde yer alan ek değerli pullardan üçüncüsüne yer verilmiştir (Görsel 8). Tasarım kare bir kompozisyonda kurgulanmıştır. Sağ profilden betimlenen Anka engebeli bir arazinin üzerinde düşük irtifada seyretmektedir. Sabit iniş takımlarına sahip olan Anka'nın görselden anlaşıldığı üzere kanat yapısı eliptik, kuyruk kısmı V-tail tipinde, pervanesi ise itici pervane yapısına sahiptir. Tasarımın üst kısmına büyük harflerle Türkiye Cumhuriyeti ifadesi, hemen altına ise Anka ibaresi yerleştirilmiştir. Ayrıca zemin rengi, gri renk tonuna sahip olan Anka'nın diğer detaylarını da ön plana çıkarmıştır.



Görsel 8. Anka İnsansız Hava Aracı, 38x38 cm (Akıncı, vd., 2017, s. 117)

Bayraktar

İlk yerli yapım İHA sistemi olan ve 2007'de TSK'nın envanterine dâhil edilen Bayraktar Mini, Kalekalıp-Baykar Makine ortaklığıyla 2005'te hizmete sunulmuştur. 2007'de aynı ortak girişim tarafından bu kez Bayraktar TB2 taktik İHA sisteminin prototipinin geliştirilmesine yönelik çalışmalara başlanmıştır. Geliştirilen prototip, iki yıl aradan sonra ilk uçuş testine

tabi tutulmuştur. Hedeflenen performans ölçülerinin tümünü başarılı bir biçimde tamamlayan Bayraktar TB2'nin seri üretimine 2014'te geçilmiştir (Düz, 2020, ss. 12-13). Bir yıl aradan sonra yeni silah sistemleriyle donatılan Bayraktar TB2'ler, başta Fırat Kalkanı olmak üzere; Zeytin Dalı, Barış Pınarı ve Bahar Kalkanı harekâtlarında aktif bir biçimde kullanılmıştır (Ateş, 2021, s. 10). Toplam uçuş saati 5300'e ulaşan ve yüz on binden fazla operasyon uçuşu gerçekleştiren Bayraktar TB2'ler, 2019 yılı itibarıyla TSK ve Emniyet Genel Müdürlüğü tarafından yönetilen operasyonlarda etkin bir unsur olarak kullanılmıştır (Düz, 2020, s. 13). Terörle mücadelede bir kuvvet çarpanı haline gelen ve 2012'de ilk olarak Katar'a sonraki süreçte ise Ukrayna ve diğer ülkelere ihraç edilen Bayraktar İHA sistemi Türkiye'nin ihraç ettiği ilk yerli İHA sistemi olma özelliğine sahiptir (Ateş, 2021, s. 10; Düz, 2020, s. 13). Muadillerine nazaran daha üstün teknik özelliklere sahip olan Bayraktar TB2 İHA sistemi ise 2017'de ilk olarak Katar'a ihraç edilmiştir. Katar'ın bu sistemden aldığı toplam uçak sayısı altıdır. Ayrıca 2018'de Ukrayna ile toplam altı adet Bayraktar TB2 İHA sisteminin satışı konusunda anlaşmaya varılmıştır. Bu satış işleminden atmış dokuz milyon dolar gelir elde edilmesi öngörülmektedir (Bakır, 2019, s. 132).



Görsel 9. Bayraktar, insansız hava aracı, 38x38 cm (Akıncı, vd., 2017, s. 117)

2017'de tedavüle çıkartılan ve Taşıtlar başlıklı çalışmayı oluşturan altılı pul serisinde yer alan ek değerli pullardan dördüncüsüne yer verilmiştir (Görsel 9). Tasarım kare bir kompozisyonda kurgulanmıştır. Sağ alt profilden betimlenen Bayraktar, gökyüzünde parçalı bulutlu bir ortamda seyretmektedir. Sabit iniş takımları bulunan Bayraktar'ın pozitif dihedral açılı kanat yapısına ve *boom-mounted inverted V-tail* kuyruk tipine sahip olduğu görülmektedir. Tasarımın üst kısmına büyük harflerle Türkiye Cumhuriyeti ifadesi, hemen altına ise Bayraktar ibaresi yerleştirilmiştir. Arka planda, zeminden gökyüzüne doğru gidildiğinde sulu boya etkisi degradeli bir biçimde yerini beyazdan maviye doğru gittikçe koyulaşan bir tona bırakmaktadır. Mevcut etki sayesinde Bayraktar'ın kanat rengi, kuyruk yapısı ve iniş takımları daha belirgin hale gelmiştir.

Atak Helikopteri

Helikopterler 1940'lı yıllardan sonra muharebe alanlarında görülmeye başlamıştır. Düşük hız ve alçak irtifada havada kalma kabiliyetine sahip olan bu gürültülü hava araçları Kore ve Vietnam Savaşları'nın yanı sıra yakın zamanda ABD tarafından Irak Savaşı sırasında da önemli görevlerde kullanılmıştır (Kopp, 2005, ss. 59-62). Türkiye, Kıbrıs Harekâtı sırasında Komando Tugayı'na bağlı 1. Komando Taburunu, toplam 72 helikopterle Ovacık'tan alarak Pınarbaşı'na nakletmiştir. Bu sayede dünya tarihinde ilk defa bu kadar çok sayıda helikopter kullanılmak koşuluyla bir harekât icra edilmiştir (Kapucu, 2020, ss. 92-93). Bütün bu bileşenler tek tek ele alındığında özellikle düşman hattında önemli vazifeler icra eden helikopterlerin; nakliye, gözetleme, keşif ve yakıt ikmali gibi konularda en az savaş uçakları kadar işlevsel oldukları söylenebilir.

TSK, değişen ve gün geçtikçe daha da gelişen savaş stratejileri karşısında ihtiyaç duyduğu taarruz ve taktik keşif helikopterlerini tedarik etmek amacıyla çalışmalarda bulunmuştur. Bu doğrultuda ilk alışmalar Savunma Sanayi İcra Komitesi'nin 7 Ekim 1996 tarihli kararı olan Atak projesi ile başlatılmıştır. Proje, hem TSK'nın ihtiyacı olan yüz kırk beş adet taarruz helikopterinin teminini kapsamış hem de helikopterlerin azami derecede yerli olanaklarla Türkiye'de üretilmesini öngörmüştür (Savunma Havacılık ve Uzay Sanayii Panel Raporu, 2003, s. 13). Projeye toplam altı firma katılım sağlamıştır. 2000'de yapılan değerlendirme sonucunda Bell Textron firmasının AH-1Z King Cobra helikopterinin projeyi kazandığı açıklanmıştır. Ancak teklif, teslimat, fiyat ve teknik konularda yaşanan anlaşmazlıklar, ihalenin iptaline neden olmuştur. Sonraki süreçte ihtiyaçlar yeniden belirlenmiştir. Öncelikle alınması planlanan helikopter sayısı yüz kırk beşten doksan bire (ellisi kesin kırk biri opsiyonel) indirilmiştir. Sonrasında özellikle ilk ihalede sorun teşkil eden, kaynak kodları ile silah ve uçuş sistemleri yazılımı konusundaki belirsizlik, şartnameye eklenen "kodların yerli yazılıma uygun olması" şartıyla giderilmiştir. SSM ise Yeni Teklife ağrı Dokümanı ile 2005'te ihaleyi yeniden açmıştır. İhaleye İtalya (AgustaWestland), Güney Afrika (Denel), Fransa (Eurocopter) ve Rusya (Kamov) firmaları teklif vermiştir. İlk ihaleye katılan ve yazılım kodlarını kesinlikle vermeyeceğini açıklayan ABD'li şirketler ikinci ihaleye katılmamıştır. Savunma Sanayi İcra Komitesi'nin 30 Mart 2007 tarihli toplantısında A-129 helikopteriyle ihaleye katılan AgustaWestland firmasının ihaleyi kazandığı duyurulmuştur. 7 Ekim 2007'de sözleşmeler imzalanmıştır. Ayrıca ana yüklenicinin TUSAş, alt yüklenicilerin ise ASELSAN ve AgustaWestland olduğu konusu da netlik kazanmıştır (T.C. Kalkınma Bakanlığı, 2018, s. 119; Yürekli, 2008, ss. 89-90). Program için öngörülen toplam süre 114 ay olarak belirlenmiştir. Buna göre ilk seri üretim helikopter, 60. ayda teslim edilecektir. İlk uçuşunu gerçekleştiren T129 Atak helikopteri ilk olarak 10 Haziran 2014'te KKK'ya teslim edilmiştir (Aselsan, 2018, s. 36). Ayrıca Atak projesi kapsamında yapılan iş birliği gereği Türkiye hem helikopter konfigürasyonunun fikri mülkiyet ortaklığına hem de İtalya ve İngiltere dışındaki bütün ülkelerdeki satış hakkına sahip olmuştur (Yürekli, 2008, s. 103).

2017'de tedavüle çıkartılan ve Taşıtlar başlıklı çalışmayı oluşturan altılı pul serisinde yer alan ek değerli pullardan beşincisine yer verilmiştir (Görsel 10). Tasarım kare bir kompozisyonda kurgulanmıştır. Yüksek irtifada seyreden Atak helikopteri sağ profilden betimlenmiştir. Tasarımın detayında, beş palli rotora sahip olan Atak Taarruz ve Taktik Keşif Helikopteri'nin, pilot ve silahı olmak üzere iki kişilik personel tarafından yönetildiği görülmektedir. Tasarımın st kısmına büyük harflerle Türkiye Cumhuriyeti ifadesi, hemen altına ise Atak ibaresi konumlandırılmıştır. Ayrıca arka plandaki zeminin sadeliği helikopterin detaylarını ön plana çıkartmıştır.



Görsel 10. Atak, taarruz ve taktik keşif helikopteri, 38x38 cm (Akıncı, vd., 2017, s. 117)

Hürkuş

Türk havacılık tarihinde önemli bir yer edinen Vecihi Hürkuş, Tayyareci Mektebi'ndeki tahsilini 15 Kasım 1916'da tamamlamıştır. 1917'de Kafkas Cephesi 7. Tayyare Bölüğü'ne atanan Hürkuş bu sırada Ruslara ait bir uçağı düşürmüş ve ilk uçak düşüren tayyareci unvanını almıştır (Gürer ve Demirbağ, 2008, s. 4). Havacılık alanındaki çalışmalarını ilerleten Hürkuş, Vecihi K-VI olarak isimlendirdiği bir uçak tasarlamıştır. Tasarıma ait teknik çizimleri tamamlayan Hürkuş, bu projeyi dönemin Hava Kuvvetleri Müfettişine sunmuştur. Projeyi olumlu değerlendiren Müfettiş uçağın yapımına onay vermiştir (Hürkuş, 1925, ss. 4-5). Kısıtlı bir bütçeyle çalışan Hürkuş ve arkadaşları Halkapınar Tayyare Onarım Atölyesi'nde uçağı yapmaya başlamıştır. Uçağın temel bileşenleri olan gövde, kanatlar, iskelet ve diğer kısımlar için yerli kereste, kalan kısımlar için ise demir profil kullanılmıştır. Bez ile sarılan kanatların üzeri emayit ile kaplanmıştır. Uçağın motor aksamı ise Kurtuluş Savaşı sırasında ele geçirilen Yunan uçaklarına ait motor parçalarının revize edilmesiyle karşılanmıştır. Uçak yaklaşık on dört ay sonra uçar hale getirilmiştir. Bu süreçte uçağı, uçabilir sertifikası ve tecrübe uçma izni vermek için bir teknik ekip oluşturulmuştur. Günün şartlarında, heyet içerisinde uçuş için gerekli olan kontrolleri sağlayacak mühendis ve teknik personel yer almadığı için gerekli olan izin talebi olumlu karşılanamamıştır (Yavuz, 2012, ss. 25-26). Hürkuş bunun üzerine yerli yapım uçağı ile Türk havacılık tarihindeki ilk tecrübe uçuşunu gerçekleştirmiştir. Arka pilot kabinine 60 kilogramağırlığındaki kum çuvalını yerleştiren Hürkuş, toplam on beş dakika süren bu uçuşu tek başına gerçekleştirmiştir. Gaziemir'deki tecrübe uçuşunu izin almadan gerçekleştiren Hürkuş'a ilgili makam tarafından ceza verilmiştir. Hava Kuvvetleri'ndeki görevinden bu gerekçeyle ayrılan Hürkuş, bundan sonraki kariyerini Türk Hava Kurumu'nda devam ettirmiştir (Hürkuş, 1925, ss. 4-5; Yavuz, 2012, s. 25). Sonraki süreçte Vecihi XIV, Vecihi XV ve Vecihi XVI uçaklarını imal eden Hürkuş, Vecihi Sivil Tayyare Mektebi'ni kurmuş ve çok sayıda pilot yetiştirmiştir. Ayrıca Almanya'daki Weimar Mühendislik Okulu'ndan Uçak Makine Mühendisliği diploması alan Hürkuş, kızı Gönül Hürkuş ile birlikte bir de Kanatlılar isimli dergiyi çıkarmıştır. 1939'da THK Van Şubesi'ne tayin edilen Hürkuş görevinden istifa etmiş ve 1954'te ilk sivil havayolu şirketi olan Hürkuş Hava Yolları'nı kurmuştur (Gürer ve Demirbağ, 2008, ss. 8-9). Bugün TUSAŞ'ın fabrikasında Türk mühendis ve teknisyenler tarafından özgün bir biçimde tasarlanan Yeni Nesil Temel Eğitim Uçağı Hürkuş, adını Vecihi Hürkuş'tan almaktadır.

Savunma Sanayi İcra Komitesi'nin 19 Ocak 2005 tarihli toplantısında, Başlangıç ve Temel Eğitim Uçağı Geliştirme Programı'nın başlatılması gerektiği yönünde bir karar alınmıştır. Program 15 Mart 2006'da SSM ile TUSAŞ arasında imzalanan bir sözleşme ile resmen başlatılmıştır (Yazıcı, 2016, s. 56). Türk Hava Kuvvetleri'nin temel eğitim uçağı ihtiyacını karşılamayı hedefleyen bu program, aynı zamanda uluslararası pazarlarda rekabet gücü yüksek, özgün ve nitelikli bir uçak geliştirme amacını da taşımaktadır (Ararat Gökalp, 2015). EASA CS 23 kategorisinde tip sertifikasyonu alması planlanan Hürkuş A, öğretmen ve öğrenci pilotun birlikte uçuş yapmasına imkân tanıyan bir yapıya sahiptir. Tek motorlu olan bu uçak, aynı zamanda akrobatik manevra kabiliyetine uygun olacak biçimde tasarlanmıştır (Pınar, 2015). 28 Ağustos 2013'te Akıncı Hava Üssü'nde gerçekleşen 33 dakikalık başarılı uçuş ise Hürkuş'un ilk tecrübe uçuşu olarak kayıtlara geçmiştir. Ayrıca Hürkuş'un sistem yazılımlarının bir kısmı Rafta Hazır Ticari Ürün olarak satın alınmış iken önemli bir kısmı

da yeni geliştirilmiştir (Saraç, 2013). Türkiye'nin ilk yerli uçağı olan Hürkuş'un üç farklı konfigürasyonda üretilmesi öngörülmektedir. Bunlar; temel eğitim uçağı (Hürkuş A), askeri eğitim uçağı (Hürkuş B) ve silahlı yakın hava desteğı uçağı (Hürkuş C)'dir (Ararat Gökalp, 2015).

2017'de tedavüle çıkartılan ve Taşıtlar başlıklı çalışmayı oluşturan altılı pul serisinde yer alan ek değerli pullardan sonuncusuna yer verilmiştir (Görsel 11). Kare bir kompozisyonun tercih edildiğı bu tasarımda, ilk yerli uçağımız olan Hürkuş, yüksek irtifada roll ekseninde seyretmektedir. İki pilot tarafından sevk edilen ve beş palli pervaneye sahip olan uçağın gövdesi kırmızı ve beyaz, burnu ise siyah renk tonuyla bezenmiştir. Tasarımın üst kısmına büyük harflerle Türkiye Cumhuriyeti ifadesi, hemen altına ise Hürkuş ibaresi konumlandırılmıştır. Ayrıca arka planda yer alan zeminin sadeliğı uçağın ayırt edici diğer detaylarını da ön plana çıkartmıştır.



Görsel 11. Hürkuş, yeni nesil temel eğitim uçağı, 38x38 cm (Akıncı, vd., 2017, s. 117)

Tartışma ve Sonuç

Askeri alana yatırım yapan ve yaptığı yatırımlarda devamlılığı sağlayan ülkeler, aynı zamanda dünya ekonomisine de yön vermektedir. Askeri harcamalar ile ekonomik gelişmişlik sıralaması birlikte değerlendirildiğinde aradaki ilişki daha anlaşılır bir hâl almaktadır. Her ne kadar üretim politikaları, eğitim, endüstrileşme, turizm vb. faktörler ülkelerin gelişmişlik düzeyine müstakil olarak etki ediyor gibi gözükse de takriben savunma sanayi alanına yapılan yatırımlar ve bu yatırımlardan elde edilen gelirler ekonomik sistemin belirleyicisi olmaktadır. Askeri harcamalar ve uzay keşfi için yapılan AR-GE yatırımları kuşkusuz, gelişmiş ekonomilerin önemli birer gider kalemini oluşturmaktadır. Ancak ilgili sektörlerden elde edilen gelirler ve sağlanan fırsat üstünlüğü hem gelişmiş ekonomilerdeki kırılğanlığı azaltmakta hem de söz konusu ülkelerin, küresel aktörler olarak varlık göstermelerine basamak oluşturmaktadır.

Türk Savunma Sanayi'nde yaşanan gelişmeler bir yönüyle Türkiye'nin diplomatik ilişkilerine de yön vermektedir. Uluslararası ilişkiler açısından olumlu bir gösterge olarak ortaya çıkan yerlilik projesi hem Türkiye'nin iktisadi ve siyasi tutumunu hem de kurduğı ilişkileri etkilemektedir. Savunma alanında çok fazla ürün üreten Türkiye özellikle Katar, Azerbaycan, Kazakistan ve Ukrayna gibi ülkelerle yakın ilişkiler kurmuş ve geliştirdiğı stratejik ortaklıklar sayesinde İHA ve SİHA teknolojisini bu ülkelere ihraç etmiştir. Mevcut realite başta Asya ve Arap dünyası, sonrasında ise Avrupa ülkeleri üzerinde sıra dışı bir etki uyandırmıştır. Dolayısıyla savunma sanayi alanında yaşanan olumlu yansımaların hem Türkiye'nin yakın ilişkilerini şekillendirmede bir araç olarak kullanıldığı hem de diplomatik ilişkilerinin yönü ve seyri üzerinde doğrudan belirleyici olduğu söylenebilir.

Yakın döneme kadar İHA teknolojisini ABD, İsrail ve Almanya'dan tedarik eden Türkiye, savunma sanayi alanındaki yerli üretim atağıyla birlikte artık mevcut teknolojiyi ihraç eden konumuna erişmiştir. Sınırlı tasarım ve üretim tecrübesiyle çalışmak durumunda kalan Türkiye'nin, satın aldığı teknolojiye işlerlik kazandırması dahi büyük bir problem olarak görülmüştür. Satın alınan İHA'ların periyodik bakımları, mevcut teknolojiyi kullanmaya yetkilendirilen pilotların eğitimi, uçuşa elverişlilik direktiflerinin güncelliği, ithal edilen İHA'lar için alınan ithal teknik uygunluk belgesinin tedariki ve ömürlü parçaların takibi gibi birtakım iş ve işlemler, büyük ölçüde zaman ve sermaye kaybına neden olmuştur. Yerli olanakların üretim sürecine dâhil edilmesiyle birlikte, ithalattan kaynaklı standart engeller aşılmıştır. Sonuç olarak gerek ihracat rejimi kararında gerekse teknoloji transferi konusunda daha isabetli çıkarımlarda bulunulmuştur.

Evrensel boyutlu bir nesne olarak ön plana çıkan pulların iletişim, kültür, tarih ve sanat olguları üzerinden uluslararası nitelikli bir tasarım düşüncesine yönelim sağladığı söylenebilir. Tasarım ve kurgu sürecini kapsayan bu eylemler bütünü, aynı zamanda doğal bir kanal rolü görür ve aktarılmak istenen mesajı, doğrudan alıcılara ulaştırır. Pullara işlevsellik kazandıran bu ve benzer uygulamalar, tasarım aşamasında karşılaşılan bilgi türetme eylemlerini de zihinlerde kurgulanandan daha ötelere taşır. Dolayısıyla mevcut olgu hem tasarımlardaki biçimselliği tanımlamakta hem de sanatsal uygulamalara doğru ilerleyen süreçte pullara fonksiyonellik kazandırmaktadır.

Bir süreliğine Türkiye ekonomisi üzerinde nispi ağırlık oluşturan savunma bütçesi, günümüzde hissedilir bir etkiyle kamu üzerindeki baskısını azaltmış ve uzun vadede özel sektörün ihtiyacı olan finansman kaynağını sağlamıştır. Piyasa ekonomisine daha fazla işlerlik kazandıran benzer uygulamalar, aynı zamanda Türkiye'ye özgü yerli savunma sistemlerini de ortaya çıkarmıştır. Sürekli değişen küresel koşullar karşısında güncelliğini korumaya çalışan Türkiye, kısa bir zaman aralığında özgün ve yerli tasarımlar üreterek bölgesel güç olma yolunda önemli mesafeler kat etmiştir. Özellikle son on beş yıllık süreçte kaydedilen gelişmeler Türkiye'yi bir üst basamağa taşımış ve bölgesel aktör olarak mücadele alanında var olduğunu göstermiştir. Bu süreçte yaşanan gelişmeler, başta Türki Cumhuriyetler ile kurulan dostluk ilişkilerini kuvvetlendirmiş ve öte yandan da Asya ve Avrupa ülkeleri ile tekrar başlatılan stratejik işbirliği girişimlerini pekiştirmiştir. Yılların savaş tecrübesine sahip olan ve güney sınır hattında çeşitli operasyonlar gerçekleştiren Türkiye, bir yandan da yerli savaş teknolojisini sahada test etme imkânı bulmuştur. Sonuç olarak envantere kayıtlı bulunan ve Türk Savunma Sanayi açısından birer somut göstergeye dönüşen elektronik harp sistemleri ile yazılım, teçhizat ve diğer savunma teknolojilerinin yakın gelecekte uydu sistemleri ile entegre edileceği ve mevcut döngünün tamamlanacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Akıncı, A., Doru, G., Seçkin, M., Özben, M. ve Yiğit, Z. (2017). Milli taşıtlarımız pullarda, *Pttlife*, 14, 117. https://www.ptt.gov.tr/Lists/Yayinlarimiz/Attachments/19/Pttlife_14.pdf

- Ararat Gökalp, A. (2015). *Hürkuş Temel Eğitim Uçağı geliştirme süreci*. TMMOB Makina Mühendisleri Odası VIII. Ulusal Uçak, Havacılık ve Uzay Mühendisliği Kurultayı, (Yayın No: E/MMO/643). http://www1.mmo.org.tr/resimler/dosya_ekler/a6d7db989163d97_ek.pdf
- Aselsan. (2018, Eylül). T-129 Atak helikopterinden yurtdışı atağı. *Aselsan*, 31(99), 36-37. https://www.aselsan.com.tr/22018_6662.pdf
- Ateş, E. (2021). Türkiye'nin insansız hava aracı (İHA) ihracat rekabet gücünün analizi. *Türkiye İnsansız Hava Araçları Dergisi*, 3(1), 07-16.
- Aycil, S. (2021). Posta pulu üretim teknolojileri ve sıradışı pul tasarımları. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20(2), 711-731. doi: 10.21547/jss.866630
- Bakır, G. (2019). İnsansız hava araçlarının savunma sanayi harcamasında yeri ve önemi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 127-134.
- Börteçin, E. (2013). Altay Ana Muharebe Tankı. *TÜBİTAK Bilim ve Teknik*, 16-19.
- Celep, B. (2018). *Türkiye Amerikan askeri yardım kurulu (JAMMAT) ve Türkiye'deki faaliyetleri* (Yayın no. 521200) [Doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Datastats. (2021a). *Ülkelere göre askeri harcamalar, ihracat-ithalat, personel*. Erişim Tarihi: 12.04.2022. <https://www.drdatastats.com/ulkelere-gore-askeri-harcamalar-ihracat-ithalat-personel/>
- Datastats. (2021b). *Ülkelerin askeri gücü (askeri güç endeksi, askeri uçak, helikopter ve tank sayısı)*. Erişim Tarihi: 12.04.2022. <https://www.drdatastats.com/ulkelerin-askeri-gucu-askeri-guc-endeksi-askeri-ucak-helikopter-ve-tank-sayilari/>
- Demirdağ, E. (2020, Mayıs). Tank ve zırhlı araçlar. *Aselsan Dergisi*, 105, 1-120.
- Diler, T., Piren, F. Çelik, F. ve Doğutepe, İ. M. (2021). MİLGEM projesi'nin tarihsel süreci, *Mavi Vatan'dan Açık Denizlere Dergisi*, 2(8), 70-92.
- Düz, S. (2020). Türkiye'nin gökyüzündeki yeni gücü İHA'lar. *Seta Analiz*, 336, 1-26.
- Ertogan, M. (2012). *Gemilerin yalpa hareketinin parçacık sürüsü optimizasyonu uyarlamalı PDD2. Aktifinlerle kontrolü* (Yayın no. 328140) [Doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=BQKJztrGjT09QTe-W93XOw&no=QEjIQW0dz4RSiH9sBXP65g>
- Euronews. (2022, 30 Nisan). En büyük ekonomiler listesinde 21. sıraya düşen Türkiye G 20'den çıkarılacak mı? *Euronews*. <https://tr.euronews.com/2022/04/29/en-buyuk-ekonomiler-listesinde-21-s-aya-dusen-turkiye-g-20-den-c-kacak-m#:~:text=Sat%C4%B1n%20alma%20g%C3%BCc%C3%BC%20paritesine%20g%C3%B6r,e,d%C3%BCnyan%C4%B1n%20en%20b%C3%BCy%C3%BCk%2021.%20ekonomisi>
- Filateliya Ukrayiny. (2020). *Armored vehicle*. Erişim Tarihi: 12.04.2022. https://www.ukrposhta.ua/doc/philately-of-ukraine/filateliya_ukrayiny-20.pdf
- Gürer, B. ve Demirbağ, H. (2008). *Vecihi Hürkuş havada 1. kitap 1915-1925*. (3. Baskı). Tayyareci Vecihi Hürkuş Müzesi Derneği.
- Hürkuş, V. (1925). *İlk Türk tayyaresini nasıl yaptım ve nasıl taltif edildim*. (Gürer, N. Çev.). *Resimli Ay Dergisi*, 3, 4-5.
- Kakaşçı, U. ve Orhan, B. (2018). Türkiye Savunma Sanayii ihracatının geliştirilmesine yönelik öneriler. *Sürdürülebilir Havacılık Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 78-87.
- Kapucu, D. (2020). 1974 Kıbrıs Hava Harekâtı. *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 83-104.
- Karaaslan, M. (2012). Kara sistemleri semineri. *MSI Dergisi*, 13(Özel Sayı), 1-111.
- Karakaş, D., Karakaş, M., Karagöz, Ö. ve Tiftikci, H. (2012). Türk İnsansız Hava Aracı ANKA'nın uçuş simülasyon ortamı. *Savunma Bilimleri Dergisi*, 11(1), 91-106.
- Karamanlı, İ. A. (2018). *Model insansız hava aracı üretimi* (Yayın no. 515733) [Yüksek lisans tezi]. Karabük Üniversitesi. YÖK Tez Merkezi.

- <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=A2ITQNR5RjYtvryevihMKw&no=9DEPIWFtFGqi5aK-Otvq9w>
- Kavuncu, S. (2013). 1990'larda Türkiye-ABD ilişkilerinde SEİA ve ABD yardımı. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1), 123-148.
- Koleksiyonodası (2021). *Cumhuriyet Dönemi pulları*. Erişim Tarihi: 12.04.2022. <https://koleksiyonodasi.com/#>
- Kopp, C. (2005). Are helicopters vulnerable? *Australian Aviation*, 59-63.
- Masat, Ö. (2010). *Yeni nesil fırkateynler için yardımcı sistemlerin seçim kriterleri ve tasarıma etkileri* (Yayın no. 259817) [Yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=BSQB9nNUXR-oZuyYB1h6w&no=8wXp6Ohf7JeyUtb_lq773Q
- Mercan, E. (2022). *Modern harp gemileri*. Kronik Kitap.
- Özlü, H. (t.y.). *Atatürk Dönemi Türk Savunma Sanayi*. Atatürk Ansiklopedisi.
- Pınar, G. (2015). *Hürkuş uçakları aviyonik mimarileri*. TMMOB Makina Mühendisleri Odası VIII. Ulusal Uçak, Havacılık ve Uzay Mühendisliği Kurultayı. (Yayın No: E/MMO/643). http://www1.mmo.org.tr/resimler/dosya_ekler/c2fae8fa0a97050_ek.pdf
- Pulhane. (t.y.a). *Pulhane dolaşıma sunulan pulların yıl listeleri*. Erişim Tarihi: 05.03.2022. <https://www.pulhane.com/>
- Pulhane. (t.y.b). *Gemiler*. Erişim Tarihi: 05.03.2022. <https://pulhane.com/Tematik/gem.html>
- Pulhane. (t.y.c). *Uçaklar*. Erişim Tarihi: 05.03.2022. <https://www.pulhane.com/Tematik/uca.html>
- Pulhane. (1965). *Türk Donanma Cemiyeti'nin ilk kongresi*. Erişim Tarihi: 05.03.2022. <https://pulhane.com/KatalogSayfaları/k196514.html>
- Pulhane. (1971). *Türk Hava Kuvvetleri'nin vatan hizmetinde 60. yılı*. Erişim Tarihi: 05.03.2022. <https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k197111.html>
- Pulhane. (1988). *Türk Havacılık ve Uzay Sanayi*. Erişim Tarihi: 05.03.2022. <https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k198812.html>
- Pulhane. (2006). *Uçaklar*. Erişim Tarihi: 05.03.2022. <https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k200612.html>
- Pulhane. (2014). *Osmanlı Kalyonları*. Erişim Tarihi: 05.03.2022. <https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k201422.html>
- Pulhane. (2017). *Taşıtlar*. Erişim Tarihi: 05.03.2022. <https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k201726.html>
- Saraç, T. (2013). *Hürkuş projesi'nin yazılım kapsamında sertifikasyon yolculuğu*. A. Egesoy, R. C. Erdur ve N. Y. Topaloğlu (Eds.), 7. Ulusal Yazılım Mühendisliği Sempozyumu Bildiriler Kitabı. <https://ceur-ws.org/Vol-1072/submission13.pdf>
- SASAD Performans Raporu. (2020). Savunma ve Havacılık Sanayii İmalatçılar Derneği, Ankara. <https://www.sasad.org.tr/uploaded/Sasad-Performans-Raporu-2020.pdf>
- SASAD Performans Raporu. (2022). Savunma ve Havacılık Sanayii İmalatçılar Derneği, Ankara. <https://www.sasad.org.tr/sasad-sektor-performans-raporu-2022>
- Savunma Havacılık ve Uzay Sanayii Panel Raporu. (2003, Temmuz). Ankara.
- Smithsonian. (t.y.). *Air stamps–military aviation: Air force, army, navy & marine corps*. Erişim Tarihi: 17.06.2022. <https://postalmuseum.si.edu/exhibition/stamps-take-flight-us-air-and-space-stamp-gallery/air-stamps%E2%80%93military-aviation-air-force>
- Snee, C. (2021, Eylül 10). *Vehicles of the British Army on 12 new British stamps*. Erişim Tarihi: 11.08.2022. <https://www.linns.com/news/world-stamps-postal-history/vehicles-of-the-british-army-on-12-new-british-stamps>
- Şehitoğlu, Y. ve Kurt, E. (2021). *Türk Savunma Sanayi tarihi*. Ötüken Neşriyat.

- Tanrıverdi, M. (2014, Ağustos). *Yerli tank örneği üzerinden savunma sanayinin önemi*. Erişim Tarihi: 11.01.2022. https://www.assam.org.tr/reports/2014_08_25_Yerli_Tank_Ornegi_Uzerinden_Savunma_Sanayinin_Onemi.pdf
- T.C. Kalkınma Bakanlığı. (2018). *On Birinci Kalkınma Planı (2019-2023) Hava taşıtları bakım onarımı çalışma grubu raporu* (Yayın No: KB: 3038-ÖİK: 829). Yönetim Hizmetleri Genel Müdürlüğü Bilgi ve Belge Yönetimi Dairesi Başkanlığı, Ankara. https://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2020/04/HavaAraclariUretimi_ve_BakimOnarimiCalismaGrubuRaporu.pdf
- TEI Post. (2019, Şubat-Temmuz). TEI-170'in ilk uçuşu gerçekleştirildi. *TEI Post*, 135, 1-101. https://www.tei.com.tr/uploads/docs/tei-post/1599035832_tei135tur.pdf
- Treisman, R. (2022, Nisan 20). *Ukrainians wait in line for hours to buy commemorative Snake Island postage stamps*. Erişim Tarihi: 12.04.2022. <https://www.npr.org/2022/04/20/1093764504/ukraine-snake-island-postage-stamp>
- Tuna, T. (1977). Dünyanın ilk posta pulu. *Hayat Tarih Mecmuası*, 3, 94-95.
- TUSAŞ İHA Projeleri, (2016). *Hava kuvvetleri: 2016 – 2050 sektör değerlendirme raporu*. Thinktech STM Future Technology Institute. https://thinktech.stm.com.tr/uploads/docs/1608914423_satm-bb-17-0200-sektor-raporlari-ih-a-260417.pdf
- Türk, F. (2015). Cumhuriyet Döneminde Türkiye ile Almanya arasındaki silah ticareti 1923-1945. *BELLETTEN*, 79(285), 761-782. doi.org/10.37879/belleten.2015.761
- Yalçın, O. (2010). Türk Devleti'nin uçak fabrikası kurma mücadelesinde ilk girişim: Tayyare ve Motor Türk Anonim Şirketi (TOMTAŞ) ve Kayseri Uçak Fabrikası. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 26(78), 561-588.
- Yalçıntaş, M. (2021). Savunma projelerinde araştırma geliştirme (AR-GE) ve inovasyon. Ed. Ebru Caymaz ve Fahri Erenel. *Savunma Kaynaklarının Planlanması ve Yönetimi* içinde. Nobel Akademik Yayıncılık, 313-338.
- Yavuz, İ. (2012). İlk Türk uçağı ne zaman yapıldı? Kim yaptı? *Bilim Teknik*, 24-27.
- Yazıcı, M. E. (2016). HÜRKUŞ: 10 yıl gerçekten uzun bir süre mi? *MSI Dergisi*, 136, 56-61.
- Yürekli, H. (2008). *Taarruz helikopterleri seçiminde electre yönteminin kullanılması* (Yayın no. 261634) [Doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=3G54_zpNtFTuCtFMdt7Tig&no=WkZOMtbBQ9i6rPnnclNp2Q
- Ziylan, A. (1999). *Savunma sanayii üzerine*. Erişim Tarihi: 12.04.2022. https://inovasyon.info/images/makaleler/pdf/AZ.kitap_1.pdf

Bursa'nın Tabela Ressamları

Murat ERTÜRK¹

Öz

Bilgisayarlı grafik üretim sürecinden önce yereldeki görsel iletişim ürünlerinin çoğunluğu ticari sanatkarlar tarafından hazırlanmaktadır. Bu sanatkarlar tarafından hazırlanan levha, tabela, cam yazısı, duvar yazısı, apartman isimliği, bez afiş gibi ürünler bölgenin görsel iletişim ihtiyaçlarını karşılar. Aynı zamanda kentin görsel kültürüne katkı sağlayan görsel iletişim tasarımı tarihinin de önemli unsurlarıdır. Bu açıdan anonim olarak günümüze kadar gelen tabelaların, tabela ressamlarının ve çalışmalarının belgelenmesinin ulusal görsel iletişim tasarımı tarihimize katkı sağlaması bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir. Bu çalışma, Türkiye'nin en kalabalık dördüncü kenti olan Bursa'da tabela ressamlığı yapmış Cemal Nadir Güler, Mustafa Tezmen, Mehmet Büyükcoşkun, Necdet Şapolyo ve Rahmi Tartan gibi sanatkarlar ve yaptıkları çalışmalarla sınırlandırılmıştır. Çalışmada alanyazın incelenmiş, adı geçen sanatkarların birinci dereceden akrabalarıyla yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmış, ilgili bilgi ve belgelere ulaşılmıştır. Araştırma ile tabela ressamlığı mesleği, bu mesleğin önemi ve Bursa'da adı geçen sanatkarların üretimlerinin tanıtılması, yerel görsel iletişim tarihine katkı yapılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bursa, Tabela Ressamları, Cemal Nadir Güler, Mehmet Büyükcoşkun, Rahmi Tartan

Sign Painters of Bursa

Abstract

Before the computer graphics production process, most local visual communication designs were produced by commercial artists. Products such as plates, signs, window signage, building signs, nameplates, and cloth posters prepared by these artists meet the visual communication needs of the region. At the same time, they are essential elements of the history of visual communication design, which contributes to the city's visual culture. From this point, the anonymous documentation of

¹Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-9761-5906, merturk@sakarya.edu.tr

signboards, sign painters, and their work; It is thought that it is essential in terms of contributing to our national visual communication design history. This study is limited to commercial artists such as Cemal Nadir Güler, Mustafa Tezmen, Mehmet Büyükcoşkun, Necdet Şapolyo, and Rahmi Tartan, who worked as a sign painter in Bursa, the fourth-most populated city in Turkey, and their works. In the study, the literature was examined, semi-structured interviews were done with the first-degree relatives of the mentioned artists, and relevant information and documents were reached. The research is aimed to introduce the profession of sign painting, its importance and the productions of the artists mentioned in Bursa and to contribute to the history of local visual communication design.

Keywords: Bursa, Sign Painters, Cemal Nadir Güler, Mehmet Büyükcoşkun, Rahmi Tartan

Bilgisayarın grafik üretim süreçlerine girmesinden evvel, özellikle yerelde üretilen görsel iletişim ürünleri resim veya tasarım eğitimi almayıp usta-çırak ilişkisiyle mesleği öğrenmiş kişilerce yapılmaktadır. Bu ürünler arasında basım yöntemi ile çoğaltılmayan ve hüner gerektiren “tabela, dükkân cam yazıları, apartman yazıları, yönlendirme yazıları gibi işleri gerçekleştiren kimselerden ise *fırça tabelacısı* veya *tabela ressamı* olarak bahsedilmektedir” (Güneysu Canbek, 2020, s. 4).

Reklam ve tasarım sektörü İstanbul gibi büyük kentlere göre daha az gelişmiş olan yerlerde, yerelin dinamiklerine göre değişen bir seyir izlemektedir. Hatırı sayılır bir tabelacılık geleneğine sahip olan Bursa’da tabela ressamlarının yetişmesine kaynaklık eden başlıca dinamikler arasında Osmanlı İmparatorluğu’na başkentlik yapması, tarihî camilerin bulunması nedeniyle gelişen hattatlık, İstanbul’a yakınlığı, sanayi ile büyüyen bir kent olması sayılabilir. Latin alfabesine geçiş ile kurumların ve özel sektörün tabelalarının yeni harflere çevrilmesi gerekliliği tabela sektörünü hızlandırmış, bu görevi öncelikle bölgedeki yerel ressamlar ve hattatlar üstlenmiştir. Latin alfabesinin kabulünden bilgisayar destekli üretime geçilene kadar olan süreçte, Bursa’daki tabela ressamları arasında başta Cemal Nadir Güler olmak üzere Mustafa Tezmen, Mehmet Büyükcoşkun (1921–2012), Necdet Şapolyo (1928–2010) ve Rahmi Tartan (1934–2020) gibi isimlerin adı öne çıkmaktadır. Öncü olmalarına ve kentin görsel iletişim tarihinde önemli yer tutmalarına rağmen yazılı kaynaklarda bu sanatkârlara ilişkin bilgi, belge oldukça azdır. Tabela gibi günlük iletişimde kullanılan ürünlerin çoğunun imzasız olması, kayıt altına alınmaması, zamanın etkisi ve kentsel dönüşüm gibi nedenlerle yok olmalarının da bunda etkisi bulunmaktadır.

Yöntem

Araştırma tarama modelindedir. Adı geçen sanatkârların üretimlerinin belgenebilmesi için Cemal Nadir Güler ve Mustafa Tezmen ile ilgili alanyazın incelenmiş, araştırmaya katkı sağlaması adına nitel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Mehmet Büyükcoşkun, Necdet Şapolyo ve Rahmi Tartan’ın birinci dereceden yakınları ve tanışıklığı olan toplam yedi kişi ile yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. 2022 yılının Ocak ila Aralık ayları arasında yüz yüze, çevrimiçi, e-görüşme ve/veya telefon ile görüşülen kişilere, çalışmanın amacı anlatılmış ve ilgili sanatkârın hayatına, üretimlerine ilişkin biyografi oluşturmak amacıyla açık uçlu bir soru sorulmuştur. Görüşmecilerden izin alınarak ve kendilerine yayımlanacağı bilgisi verilerek görüşme yapılmıştır. Çalışmada yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen verilerle ilgili herhangi bir analiz yapılmamış olup alınan

bilgilere, doğrudan ve dolaylı alıntılar şeklinde yer verilmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen veriler ışığında tabela ressamlığı mesleği, mesleğin önemi ve adı geçen sanatkârların üretimlerinin tanıtılması amaçlanmıştır.

Bursa'nın Tabela Ressamları

1326–1365 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapan Bursa, başkentliğin getirdiği ticari, mimari ve kültürel mirası geleceğe taşıması, coğrafi konumu, İpek Yolu'nun üzerinde oluşu gibi özelliklerden dolayı ticaretin, kültürün ve sanatın merkezlerinden biri olma özelliğini kaybetmemiştir. 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanıyla kültür ve sanat alanında atılan adımlarla birçok sanatçı yetişmiştir. Bursa'nın yetiştirdiği sanatçılardan biri olan ve karikatürleriyle tanınan Cemal Nadir Güler, bir dönem tabelacılık da yapmıştır (Yücebaş, 1957, s. 20).

1902 yılında Bursa'da doğan karikatürist, tabela ressamı ve hattat Cemal Nadir Güler (1902–1947) ailesinin yükünü hafifletmek için önce bir kasnakçının yanında çırak olarak çalışmaya başlar ancak yaptığı iş kuvvet gerektirdiğinden zayıf olan bedeni kaldıramaz, hastalanır. Ailesinin içinde bulunduğu maddi durum nedeniyle bir süre sonra makinecinin yanında tekrar çalışmaya başlar (Yücebaş, 1957, s. 20). 8 Temmuz 1920 tarihinde Bursa'nın işgal edildiği sıralarda memur olan babasının işine son verilmesi neticesinde ailesinin yaşadığı maddî zorluk nedeniyle bir tabela atölyesi açar (Güler, 1947). Bursa'da ticaretin yoğun olduğu ve birçok sanatkâra ev sahipliği yapan hanlar ile çarşı bölgesi, tabela atölyesi açmak için en uygun yerlerden biridir. Dalkılınc'ın (2018) verdiği bilgiye göre Güler, Ulu Cami'nin aşağısında Sahaflar Çarşısı'nın içerisinde açtığı atölyesine Hattat ve Ressam yazan bir levha asar. Daha çok levhaların ve tabelaların üzerine yazılar yazar, fırsat buldukça da suluboya resimler yapmaya devam eder. Sipahioğlu (2007), güçlü desen yeteneği sayesinde Güler'in tabelalarında yazıdan çok resim bulunduğunu belirtir (s. 66). Ressam Şefik Bursalı da (1903–1990) henüz lise çağlarındayken Güler'in yanında tabelacılık yapanlardan biridir. 1926 yılında gazete ve dergilerde çalışabilme umuduyla taşındığı İstanbul'da tutunamayan Güler, kısa süre sonra Bursa'ya döner (Dalkılınc, 2018).

1930'lu yıllarda Ünlü Cadde ile Yeniyol'un kesiştiği köşede bugünkü İskender Kebapçısı'nın yanında Millî Sinema açılır (Bilgi, 2006, s. 96). Güler bu sinemanın karşısında küçük bir dükkân açar. Aynı zamanda program değiştikçe Millî Sinema'nın yenilenen kapı reklâmlarını yazar, sinemaya gidenler film aralarında Güler'in cam üzerine *Hattatların Meraklısı, Meraklıların Hattatı* yazan reklamını perdeye yansımış olarak okurlar (Dalkılınc, 2018). 1928 yılında Harf Devrimi ile Latin harfleri kabul edilince okulların, resmî dairelerin,



Görsel 1. Cemal Nadir Güler'in Bursa'da tabelacılık yaptığı yıllardan bir görüntü, 1924 (Yavuz, 2002, s. 4).

ticarethanelerin levha ve tabelâlarının yeni harflere çevrilmesi gerektiğinden, Güler'in Bursa'da açtığı tabela dükkânının işleri artar (Dalkılıç, 2020). O dönem kentteki tüm işyerlerinin tabelalarında bulunan yazı ve resimlerin Güler'in elinden çıktığı söylenir (Sipahioğlu, 2007, s. 66). Güler, bu sırada Sahaflar Çarşısı'ndaki küçük dükkânını bırakır ve Ulu Cami civarında İhsan Zekâi'nin büyük ve geniş dükkânının yarısını kiralar. Dalkılıç'ın, o dönemde Bursa'daki tabelaların küçük boyutlarda ve tekdüze olarak yazıldığını ancak Bursa tabelacılığına resmi soka ilk kişinin Güler olduğunu vurgulaması önemlidir. Yaptığı çalışmalar öyle beğenilir ki dükkânının içi tabelalarla dolar. Güler'in yakın arkadaşı Bursalı Gazeteci Rıza Ruşen Yücer, Güler'in durmadan dinlenmeden çalıştığını, konuşurken dahi işini bırakmadığını söyler. Rıza Ruşen, o dönemde Bursa'da kumaş üzerine yağlıboya çiçek, kuş, manzara yaptırma modasının olduğunu Güler'in de tabelacılıktan kalan vaktinde bu siparişlerle uğraştığını yazar (Dalkılıç, 2018). Tabelacılıktan edindiği kazancın yeterli olmasına rağmen Akşam gazetesi yöneticilerinden Necmettin Sadak'ın iş teklifini kabul ederek İstanbul'a giden Güler, tabelacılığı bırakarak yeni bir döneme adım atar (Dalkılıç, 2020).



Görsel 2. Mehmet Tefvik Tunaşat ve yaptığı resimlerden örnekler (Tunaşat, tarihsiz).

Tabela ressamı Süleyman Gümüş (d. 1944) çıraklığa başladığı 1957 yılında Bursa'da faal olan ressamlardan birinin Tahtakale civarında dükkânı bulunan, yazdığı tabelalara *TT* şeklinde imza atan Mehmet Tefvik Tunaşat olduğunu söyler (Kişisel iletişim, Nisan 2022). 30 Ağustos 2022 tarihinde yapılan çevrimiçi görüşmede kızı Onur Tunaşat'a görüşme kapsamında belirlenen sorular sorulmuş, kendisi şu bilgileri vermiştir: "Babam Mehmet Tefvik Tunaşat (1891-1968), Eski İstanbullu bir ailedendir. Asker olan babasının Basra görevi sırasında, 7 yaşından 14 yaşına kadar orada yaşadığı için Arapça bilirdi. Babamın asıl memuriyeti PTT müdürlüğüydü. Resim ve hat sanatıyla uğraşmış, kendi kendini yetiştirmiştir" (Tunaşat, kişisel iletişim, Ağustos 2022). Tunaşat, çoğunlukla mesai arkadaşlarının portrelerini ve manzaraları resimler (Görsel 2). Müftülüklerle iletişime geçip yolladığı hat çalışmalarının fotoğraflarından aldığı siparişlerle Türkiye'nin pek çok camisinde çalışmaları yer alır. 1957 yılında ise Bursa'dan ayrılır (Tunaşat, Kişisel iletişim, Ağustos 2022).

Bursa'da adı öne çıkan tabela ressamlarından biri de 1940'larda Bulgaristan'ın Varna kentinde lise eğitimini tamamlayıp Bursa'ya göç eden ressam ve hattat Mustafa Tezmen'dir. Süleyman Gümüş, Tezmen'in yüksek sanatkârlığına vurgu yaparak o dönem Bursa'da çok az sayıda sanatkârın bulunduğunu, kentin en eski ustalarından olduğunu ve herkesçe tanındığını söylemektedir (Gümüş, kişisel iletişim, Nisan 2022).

19 Ocak 1948 tarihli *Hacı Ağa Gazetesi*'nde belirtildiği üzere Tezmen, Cumhuriyet döneminde de hattatlığın ve sanatın merkezi olmayı sürdüren Tuzpazarı'nda bir atölye açar (Kaplanoğlu, 2013, s. 62). 1958 yılında çıkan yangınla büyük bölümü yok olan Kapalı Çarşı bölgesindeki her biri birbirinden farklı harflemeleri içeren tabelalar, Tezmen'in elinden çıkmadır (Gümüş, kişisel iletişim, Nisan 2022). Tezmen atölyesinde birçok isimle çalışır, birçoğunu da yetiştirir. Bursa'da Tezmen'in yanında çalışıp kendisinin İstanbul'a taşınmasıyla ona eşlik eden Mehmet Natık Süzen (1935–2008) bu isimlerden biridir (Eligür, 2015, s. 104).



Görsel 3. Semih Büyükçoşkun ile babası Mehmet Büyükçoşkun, Orhan Cami'nin altında Koza Han'ın girişindeki dükkânının önünde (Dostoğlu ve diğerleri, 2010, s. 363).

Görsel 4. Dükkânın bugünkü görünümü (Ertürk, 2022)

Tezmen'in Bursa'da yetiştirdiği önemli isimlerden biri, 1921 yılında Kırklareli'de doğan Mehmet Büyükçoşkun'dur (1921–2012). Oğlu Semih Büyükçoşkun'un verdiği bilgilere göre, ortaokulda resim öğretmenini olan ressam Mustafa Turgut Tok'ad (1901–1988), Büyükçoşkun'daki yeteneği fark eder ve kendisinin resme yönelmesini teşvik eder. Büyükçoşkun, 1941 yılında İkinci Dünya Savaşı nedeniyle ailesiyle Bursa'ya taşınır. Aynı yıl, o zamanlar Yenyol olarak bilinen bugünkü İnönü Caddesi'nde Osmaniye Oteli civarında

atölyesi bulunan Hattat Sami'nin yanında çalışmaya başlayarak mesleği öğrenir (Büyükcoşkun, Kişisel iletişim, Ocak 2022). Kaplanoğlu'na göre (2013), Hattat Sami, pirinç tanesi üzerine besmele yazdığı söylenen, Bursa'nın son asırda yaşamış en ünlü hattatlarından (s. 61). Aynı yılın temmuz ayında askerlik görevini yapmak üzere Gaziantep'e gider. İzin günlerinde Ali Usta gibi kentteki yerel sanatkârlarla tanışır. 1945 yılında askerlik görevini tamamladıktan sonra Ulu Cami'nin yakınındaki Arakiyeciler Çarşısı'nda Hattat Hamdi'nin yanında çalışmaya başlar (Büyükcoşkun, kişisel iletişim, Ocak 2022). Hattat Hamdi Doğuş, Haris Öncel gibi Bursa'nın son hattatlarını yetiştirmiş, değirmen taşı ve mezar taşı nakşeden eski bir nakkaştır (Kaplanoğlu, 2013, s. 62). Burada tabelanın yanı sıra —Güler'in tabelacılıktan kalan vaktinde uğraştığı gibi— köşe yastıkları ve kırlentler üzerine çalışır (Dostoğlu ve diğerleri, 2010, s. 362). Aziz Nesin de 1948 yılının şubat ayında dört ay boyunca sürgün olarak kalacağı Bursa'ya geldiğinde, eski evlerin misafir odalarında koltuk, kanepeler arkalarına, divanlara konulan parlak kumaşlı köşe yastıklarının yüzlerini yağlıboya ile resimlediğini söyler. Kapalı Çarşı'da bir dükkândan sipariş aldığı renk renk ipekli kumaşlar üstüne gül, menekşe, kedi, manzara, özellikle de ay ışığının yansıdığı romantik görümlü göl resimleri çizer (Nesin, 1984, s. 55). Büyükcoşkun, Aziz Nesin'in parasız kaldığı zamanlarda işlediği yastıkları ustasına sattığından bahsetmektedir (Dostoğlu ve diğerleri, 2010, s. 362).

1947–1948 yıllarında Tezmen, Mehmet Büyükcoşkun'u yanına çırak olarak alır ve Fidan Han'ın önündeki dükkânda birlikte çalışmaya başlarlar. Bursa'nın en eski ustalarından olan Tezmen, Mehmet Büyükcoşkun'un asıl ustası olur. Birlikte birkaç yıl çalıştıktan sonra Bursa, Mustafa Tezmen'e yetmez ve 1950'lerin başında İstanbul'a taşınır (Büyükcoşkun, kişisel iletişim, Ocak 2022).



Görsel 5. Mustafa Tezmen'in İstanbul'da yaptığı apartman resimleri (Bayar, tarihsiz).



Görsel 6. Mustafa Tezmen'in İstanbul'da yaptığı apartman resimleri (Bayar, tarihsiz).

Tezmen, İstanbul'a taşınınca yalnız tabelacılık yapmakla kalmaz, birçok tabela ressamı gibi resim de yapar. Güven Bayar'ın İstanbul'da apartman resimleriyle ilgili yürüttüğü araştırma sonucunda Tezmen'in Fatih, Şişli ve Bakırköy gibi semtlerde kompozisyonları birbirinden farklı, akademik resim eğitimi almış bir ressam üslubuyla yaptığı imzalı apartman resimleri ortaya çıkmıştır. Bayar'ın (Kişisel iletişim, Aralık 2022) verdiği bilgilere göre Görsel 5'te üst sırada yer alan, her ikisi de günümüze ulaşan karşılıklı duvarlara çalıştığı 1950 tarihli Kız Kulesi ve manzara temalı duvar resimleri amatör ressamalarda görülmeyen bir üslupla yapılmıştır. Aynı görselde alt sırada yer alan yine karşılıklı duvarlar üzerine çalıştığı 1964 tarihli duvar resimleri ise yok edilmiştir. Görsel 6'da sağda yer alan ve günümüze ulaşamayan duvar resmi figürlerinin anatomisi, kompozisyon, renk ve fırça kullanımı açısından sanat eğitimi almadığı bilinen Tezmen'in üslubunun yetkinliğe eriştiği örneklerden biridir.

Tabelacılıkta her şeyin fırça olduğunu vurgulayan ve teknoloji gelince fırçanın bittiğinden yakınan Mehmet Büyükcoşkun ise 1948 yılında Orhan Cami ile Koza Han'ın girişi arasındaki



Görsel 7. Mehmet Büyükcoşkun, Havana Traş Sabunu için yaptıkları ve dükkanının hemen karşısında Orhan Cami'nin duvarına yasladıkları tabelanın önünde (Dostoğlu ve diğerleri, 2010, s. 363).



Görsel 8. Necdet Şapolyo hazırlanan tabelayı monte ederken (Şapolyo, 1950).

Orhan Boğazı olarak geçen aralıkta *Tabelacı Mehmet* adında bir dükkân açar (Dostoğlu ve diğeri, 2010, s. 362). Günümüzde *Bursa Kebapçısı* adlı restoranın olduğu binanın karşısındaki cami duvarında, o dönemden kalma boya izleri hâlen bulunmaktadır (Görsel 3-4).

1964 yılında ilk ışıklı tabelanın örnekleri olarak Nur Kola ve Uludağ Gazoz gibi firmaların ışıklı tabelalarını yaptığını ve bütün direkleri tabelayla donattığını söyleyen Büyükçoşkun, 1948 ila 1979 yılları arasında bu dükkânda yaklaşık altmış çırak yetiştirir (Dostoğlu ve diğeri, 2010, s. 362). Başta oğlu Semih Büyükçoşkun olmak üzere Rahmi Tartan, Mesut Balıca, Serdar Gülsaçan, Süleyman Güzelil ve aynı zamanda kız kardeşinin çocuğu olan Necdet Şapolyo bu isimlerden bazılarıdır. 1969 yılında geçirdiği katarakt ameliyatından sonra, işleri çoğunlukla oğlu Semih Büyükçoşkun (d. 1951) devam ettirir (Büyükçoşkun, kişisel iletişim, Ocak 2022).

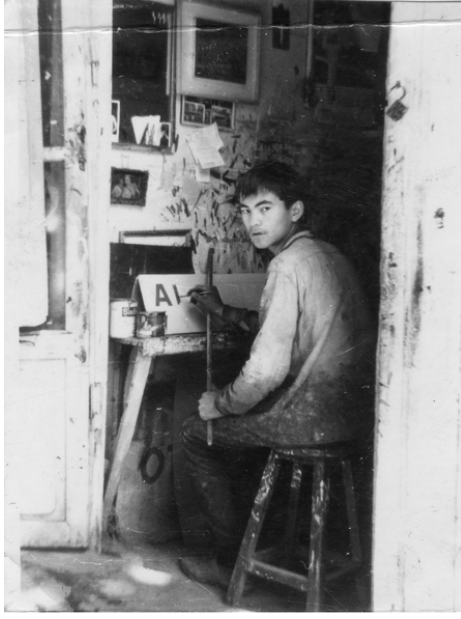
Büyükçoşkun, 1 Mayıs 1979 tarihinde dükkânının bulunduğu yapının yıkılması nedeniyle 2. İmaret Sokak'taki binaya taşınır ve 2010 yılına kadar burada çalışmaya devam eder (Görsel 10). 2010 yılında *Ördekli Kültür Merkezi* civarında bir dükkân açar, altı ay kadar çalıştıktan sonra mesleği bırakır. Büyükçoşkun, fırça tabela ressamlığının yanı sıra suluboya resimler de yapar. 1950'lerin sonunda Karamürsel'de kurulup 1977 yılında kapatılan Amerikan Üssü'ndeki askerler, Bursa'ya gelerek Büyükçoşkun'un resimlerini satın alırlar. Ayrıca 2002 yılında Tayyare Kültür Merkezi'nde kişisel suluboya resim sergisi açar. 9 Ekim 2012 tarihinde ise vefat eder (Büyükçoşkun, kişisel iletişim, Ocak 2022).



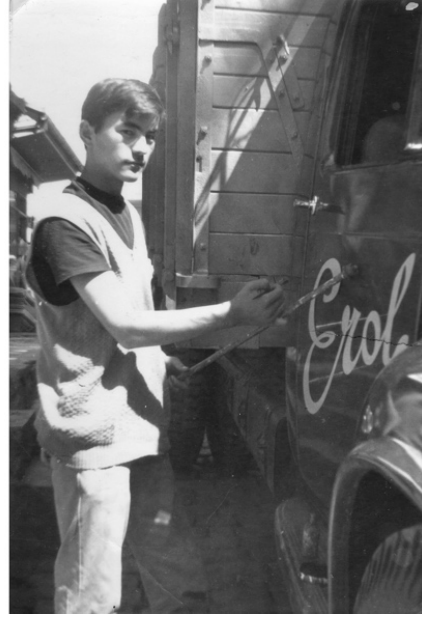
Görsel 9. Semih Büyükçoşkun'un 1984 yılında yaptığı Atatürk Caddesi'nde bulunan Uyumaztürk Samanlılar İş Merkezi'nin cam yazısı (Ertürk, 2022).



Görsel 10. 1979 yılında taşındıkları 2. İmaret Sokak'taki günümüzde Kızılay Kan Bağışi Merkezi'nin hemen yanında, kumaş pazarı olarak kullanılan bina (Ertürk, 2022).



Görsel 11. Mesut Balıca, Mehmet Büyükcoşkun'un Orhan Cami'nin aşağısındaki dükkanında (Balıca, 1965).



Görsel 12. Bir kamyonetin kapılarına yazı yazarken (Balıca, 1966).

Büyükcoşkun'un yanında çıraklığa başlayan isimlerden biri de 1960 yılında yaşanan askerî darbenin ardından ailesiyle birlikte Adapazarı'ndan Bursa'ya dönen Mesut Balıca'dır (1949-1998). Babası, Araba Ressamı Numan Balıca'nın yanında araba resimlemesiyle işe başlayan Mesut Balıca, Bursa'ya döndüğünde Büyükcoşkun'un Koza Han'ın girişindeki dükkanında çalışmaya başlar (Görsel 11) (Ertürk, 2021, ss. 174-175).



Görsel 13. Mesut Balıca, 1969 yılında yapılan Bursa Millî Fuarı için hazırladığı duvar resminin ve dekorun yanında (Balıca, 1969).



Balıca, yalnız yazı çalışmaları yapmakla kalmaz, aynı zamanda resimleme çalışmalarında da babasının yanında edindiği beceriyi gösterme fırsatı bulur. Görsel 13'te 1969 yılında beşincisi düzenlenen Bursa Millî Fuarı için duvar üzerine uyguladığı kılıç kalkan figürü ve dekorun önünde görülmektedir. Bursa'da uzun süre kalmayan Balıca, ailesiyle birlikte Adapazarı'na döner ve burada Mesut Reklam adında bir atölye açarak işlerine devam eder (Ertürk, 2021, ss. 174-175). Çoğu tabela ressamında olduğu gibi Balıca da yalnızca yazı değil, resim yeteneğiyle de kendini göstermektedir.



Görsel 14. Necdet Şapolyo Koza Han girişindeki dükkânda 1952 yılının Haziran ayında izinli olduğu günlerde tabela yazarken (Şapolyo, 1952).



Görsel 15. Mehmet Büyükcoşkun ve Necdet Şapolyo, Gökmener Eczanesi için hazırladıkları tabelanın önünde (Şapolyo, 1959).

Tayfur Şapolyo'nun (Kişisel iletişim, Ocak 2022) verdiği bilgilere göre, tarihçi Enver Behnan Bey'in (1900-1972) yeğeni olan Necdet Şapolyo (1928-2010), İzmir ve Diyarbakır gibi kentlerde hava ulaştırma astsubayı olarak görevinde onuncu yılını tamamladıktan sonra askerliği bırakarak 1958 yılında aynı zamanda dayısı olan Mehmet Büyükcoşkun'un Orhan Cami'nin aşağısındaki dükkânında (Görsel 3) çalışmaya başlar. Boş zamanlarında 1951 model Chevrolet marka otomobiliyle dolmuşçuluk yapar.

1960'lı yılların sonunda fırça tabelaların popülerliğini yitirmesi, onun yerine ışıklı reklamların artması nedeniyle tabelacılık ve dolmuşçuluktan biriktirdiği bir miktar parayla Büyükcoşkun'un dükkânını devralarak Kapalı Çarşı'da Bakırcılar tarafındaki Ertaş Çarşısı'nda Necdet Işıklı Reklam İşleri adıyla kendi dükkânını açar (Şapolyo, kişisel iletişim, Ocak 2022).

Sedat Tartan'ın (Kişisel iletişim, Nisan 2022) verdiği bilgilere göre, Büyükcoşkun'un yetiştirdiği ve daha sonra Bursa'da açık hava reklamcılığının önde gelen isimlerinden biri olacak olan Rahmi Tartan, 1934 yılında Bursa'da doğar. Fomara'daki İstiklal İlkokulu'nda okur. Soyadını, bakkal olan babasının kullandığı tartıdan alır. Oto boyacısı olan dayısının yanında iki yıl kadar çalışır. Hüzmen Petrol'ün olduğu Faytoncular Hanı olarak da bilinen bugünkü Hüzmen Plaza'da faytoncuların yanında bir yıl kadar süslemeci olarak çalışır, daha sonra Büyükcoşkun'un yanında fırça tabelacılığını öğrenen Tartan, henüz 18 yaşında iken 1952 yılında Cumhuriyet Caddesi'nde Eski Tahıl Hanı olarak da bilinen Galle Han'ın yakınında Reklam-İş adındaki kendi dükkânını açar, üç yıl kadar çalıştıktan sonra dükkânını kardeşi Sami Tartan'a bırakarak askerlik görevi için Ankara'ya gider. İki yıl süren askerlikten sonra 1956 yılında Bursa'ya döner, kardeşine bıraktığı yerde çalışmaya devam eder. 1959 yılında evlenir ve aynı yıl, ustalarının Bursa gibi küçük bir yer yerine İstanbul'da yeteneğini göstermesi gerektiğini söylemesi üzerine Necdet Şapolyo ile İstanbul'a gider ve birlikte 1959 yılının sonlarına doğru Eminönü Sirkeci Garı civarında Köseoğlu Pasajı'nda Desen Tabela adında bir atölye açarak İstanbul'a yerleşirler. Muhtelif firmaların yanı sıra Puro ve Fay sabunlarının işlerini yaparlar, taksi işletme işine girer ve civardaki taksilerin damalarını hazırlarlar. 27 Mayıs 1960 tarihinde yapılan askerî darbenin ardından Tartan, Bursa'ya dönmek zorunda kalır ve 1961 yılında bugünkü İnönü Caddesi üzerinde ilçe minibüslerinin kalktığı garın karşısında (şu an Şentürk apartmanının/pasajının olduğu yer)



Görsel 16. Necdet Şapolyo, İş Bankası için hazırladığı ışıklı tabela ile Bakırcılar Ertaş Çarşısı'ndaki dükkânının önünde (Şapolyo, tarihsiz).

Görsel 17. Rahmi Tartan'ın Reklam-İş Tabela adlı dükkânı (Tartan, 1961).



Süleyman Seyman (ö. 1974) ve Mithat Eligür ile Reklam-İş Tabela adında yeni bir dükkân açar.



Görsel 18. Rahmi Tartan'ın Kafoğlu Sabunları ve Ender Zeytincilik için hazırladığı çalışmalar (Tartan, 1972).

Rahmi imzasını Playmont taksilerinin logosundan esinlenerek tasarlar. Uzun yıllar boyunca Bursa'da BP'nin, Gemlik'teki Kafoğlu Sabunları ile Ender Zeytincilik'in, Uludağ Gazoz ve Elvan Gazoz'un ayrıca Coca-Cola'nın yirmi dokuz yıl boyunca Güney Marmara'daki işlerini yapar. Tartan'ın harflemedeki maharetinin yanı sıra yaptığı ürünlerdeki resimlemeler de dikkat çeker. Görsel 18 ve 19'da görüldüğü üzere, hazırladığı çalışmalarda özellikle figür çizimleri baskındır. Bu figürler için Amerika menşeli dönemin resimli kitaplarından yararlanır.

Tartan, 1974 yılında on beş yıl kadar kalacağı Hüzmen Plaza'nın dışındaki sıra dükkânlara taşınır. 1989 yılında inşa edilen Yılmaz İş Merkezi'nde bir yazıhane satın alır ve dükkânını Hüzmen Plaza'nın dışındaki atölyeye taşır. Bu sırada 1992-1993 yılları arasında bugün hâlâ faaliyette olan Samanlı Caddesi Yavuz Sultan Selim Mahallesi'nde genişçe bir atölye inşa ettirir. Üniversiteyi bitirip askerlik görevini tamamlayan oğlu Sedat Tartan, 1993 yılında Coca-Cola işlerini üstlenerek babasının yanında çalışmaya başlar. Rahmi Tartan, mesleki

yaşamı boyunca birçok çırak yetiştirir. 1957 yılında ilkokulu bitirip çıraklığa başlayıp askere gidene kadar on yılı aşkın Tartan'ın yanında çalışan Süleyman Gümüş'ün yanı sıra Arif Tumba, Rahmi Tokaç, Haluk Ayaktaş, Vedat Karanfil, Fevzi Sert ve İbrahim Tunalı bu isimlerden bazılarıdır. Bursalı tabela ressamı, genelde büyük iş aldıklarında birlikte, daha küçük çaplı işlerde ayrı çalışırlar. Necdet Şapolyo 2010, Rahmi Tartan 2020 yılında vefat edene kadar çalışmayı sürdürürler (Tartan, kişisel iletişim, Nisan 2022).



Görsel 19. Rahmi Tartan'ın çalışmalarından muhtelif örnekler (Tartan, tarihsiz)

Tabela Ressamı Süleyman Gümüş'ün (kişisel iletişim, Nisan 2022) verdiği bilgiye göre Tezmen, Büyükcoşkun'un yanı sıra Mitat Eligür'ün de (1934-1993) ustasıdır. 23 Mayıs 2022 tarihinde e-posta ile yapılan görüşmede Mitat Eligür'ün oğullarından Nihat Eligür de bu bilgiyi teyit eder. Nihat Eligür'ün (Kişisel iletişim, Mayıs 2022) verdiği bilgilere göre, 1934 yılında Bursa'da doğan Mitat Eligür, ortaokul öğrenimini yedinci sınıfa kadar sürdürür ve on üç yaşında Mustafa Tezmen'in yanında çıraklığa başlar. On altı-on yedi yaşlarında Bursa otogarında bir atölye açarak şehirlerarası otobüslerin üzerine çeşitli uygulamalar yapar. Giderek işlerini büyüten Eligür, fırça tabelalar ve resimlemeler dışında o dönem revaçta olan duvar resimleri de yaparak kentte belirli bir tanınırlığa erişir. Yeni malzeme ve teknikleri uygulamakta mahir olduğunu gösteren Eligür, yabancı dergilerde gördüğü ışıklı neon tabelaları Türkiye'de ilk defa uygulayanlardan birisi olur. Daha sonraları sektörün daha büyük olduğu Ankara'ya taşınır. Burada neon tabelaların gerektirdiği ürünlerden olan cam şekillendirme işine girerek araba camı üretmek için girişimlerde bulunur ancak Ankara'da işler istediği gibi gitmez ve 1960 yılında yapılan askerî darbenin ardından Rahmi Tartan ile Bursa'ya geri dönerek Reklam-İş Tabela'da çalışmaya başlarlar. O yıllarda Türkiye'de üretilmeye başlanan akrilik plakayı şekillendirerek endüstriyel reklam alanında ilk kullanan kişilerden birisi olur. Tezmen'in yönlendirmesiyle 1964 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nden dönen ve endüstriyel reklam alanında yatırım yapmak isteyen

kişilerle ortak olarak İstanbul'a taşınır ve Eliz Reklam adlı bir firma kurar. Daha sonraları ortakların ayrılma kararı üzerine 1966 yılında Olcay Reklam, 1982 yılında Oba Reklam'ı kurar. 1993 yılında hayata veda ettikten sonra üç oğlu Oba Reklam'ın devamı olarak Standart-TİM adlı şirketle çalışmalarını devam ettirir.

Sonuç

Bilgisayarın grafik üretimine girmesinden evvel levha, tabela, cam yazısı, duvar yazısı, apartman isimliği, bez afiş gibi görsel iletişim ürünleri elle üretilir. Yerelin görsel iletişim ihtiyaçlarını karşılayanlar ise genellikle eli fırça tutan, formal bir eğitim almayı usta-çırak ilişkisiyle yetişmiş kişilerden oluşur. Usta-çırak ilişkileri, sanat veya tasarım okullarının bulunmadığı bölgelerde, informal eğitim kurumlarına dönüşür; birçok sanatkarın yetişmesine ön ayak olduğu gibi yok olmaya yüz tutmuş birçok sanatın da günümüze ulaşmasını sağlar.

Tabela ressamaları, genellikle ticaretin yoğun olduğu çarşı, meydan gibi kent merkezlerinde bulunurlar. Yalnız görsel iletişim ürünlerini değil, resimleme, süsleme gibi buldukları bölgenin ihtiyaçlarına göre çeşitlenen ürünleri de hazırlarlar. Bu açıdan kentlerin yerel görsel iletişim tarihi, kendine özgü özelliklere sahip olabilmektedir. Örneğin Adapazarı'nda usta-çırak ilişkisi perspektifinde günümüz reklamcılarının yetişmesine yol açanlar arasında araba ressamları², Bursa'da ise hattatlar bulunur. Bursa'nın Osmanlı'ya başkentlik yapmış oluşu; Ulu Cami, Yıldırım Camii, Yeşil Cami, Emir Sultan Camii, Muradiye Külliyesi, Hüdavendigar Cami gibi tarihî camilerin varlığı hattatlığı geliştirmiş, Osmanlı'dan gelen hattatlık geleneği Bursa'da nice tabela ressamının yetişmesine vesile olmuştur.

Ticaretin yoğun olarak yaşandığı hanlar bölgesinde özellikle Tuzpazarı ve Sahaflar Çarşısı, birçok sanatkarın yetiştiği merkez konumundadır. Tuzpazarı Camii'nin imamı Hattat Ali Efendi, İbrahim Efendi ve Tuzpazarı İmamı olarak ünlenen Mustafa Efendi kendisinden sonra gelecek sayısız öğrenciyi yetiştirmiştir (Kaplanoğlu, 2013, ss. 61-62). Yirminci yüzyılın başında Harf Devrimi ile kurumların, dükkânların tabelalarının yeni alfabeyle çevrilmesinin gerekliliği tabelacılığa hız kazandırmış, bu değişimde hattatlar başvurulan ilk kişiler olmuşlardır. Dükkânına astığı levhada Cemal Nadir Güler de kendini hattat ve ressam olarak nitelemiştir. Hattatlar, yalnız hat sanatını icra etmeyip istendiğinde tabela da yazmış, Bursa'daki fırça tabelacılığına yön veren isimleri yetiştirmiş ve yetiştirdikleriyle kendisinden sonra gelenlerin önünü açmışlardır. Her ne kadar fırça tabelacılığı, bilgisayarın grafik üretim sürecine dâhil olmasıyla yok olmaya yüz tutmuş olsa da kendilerinin yetiştirdiği kişiler, hâlen endüstriyel reklam alanında hizmet vermeye devam etmektedirler. Sözü geçen ve Bursa'da fırça tabelacılığında öncülük etmiş kişilere ek olarak Elif Reklam'dan Sami Sarpça (1932-2022), Kemal Reklam'dan Kemal Gümüş (1945-2016), Gümüşel Reklam'dan Süleyman Gümüş (1944-....), Zuhul Reklam'dan Süleyman Seyman (....-1974) ve Arif Tumba (1945-2023), Folpa'dan Seyfettin Işığbol (1955-....), Yılmaz Tabela'dan Yılmaz Çıra ve Ece Reklam'dan Mehmet Varol gibi isimler de bulunmaktadır. Açık hava ve Endüstriyel Reklamcılar Derneği'nin 26 Mart 2011 tarihinde Bursa'da düzenlediği Ustalara

² Adapazarı örneğine ilişkin bir inceleme için Ertürk, M. (2021). Halk Resminden Grafik Tasarıma: Numan Balıca ve Adapazarı'nda Yetiştirdikleri. *Millî Folklor*, 17 (130), ss. 168-184.

Saygı töreninde bu isimleri bir araya getirerek kendilerine onur belgesi de vermiştir (Açıkhava Reklamcılar Derneği, 2011, s. 20). Bu çalışma, Bursa’da etkin olmuş belli başlı isimlerle sınırlandırılmıştır. Kuşkusuz araştırma devam eden bir süreçtir. İlerleyen yıllarda yapılacak araştırmalarla eklenecek yeni verilerin Bursa’nın yerel görsel iletişim tarihinde yer alan nice tabela ressamını gün yüzüne çıkaracağı umulmaktadır.

Son yıllarda dünyada ve Türkiye’de görsel iletişim ürünlerinin üretiminde geleneksele dönüş yaşanmaktadır. Görsel iletişim tasarımcılarının bilgisayar başından kalktıkları; tipo baskı, kolaj ve özellikle fırça tabela gibi geleneksel üretime yöneldikleri görülmektedir. İstanbul’da Klasik Tabela Atölyesi’nin kurucusu Bürkan Özkan ve Eskişehir’de *Fırça Tabelacılığında Dün, Bugün ve Yarın* başlıklı yüksek lisans tezini yazan ve aynı zamanda tabela ressamlığı yapan Ayşe Dilruba Güneysu Canbek bu tasarımcıların başında gelmektedir (Güneysu Canbek, 2020). İlginin arttığı, bu alana yönelik yayınlardan da anlaşılmaktadır. Berlin’in tipografik mirasını serimleyen *Berlin Typography*, Londra’nın duvarlarında silinmeye yüz tutmuş duvar yazılarını arşivleyen *Ghost Signs: A London Story*, yine Londra’daki sokak levhalarına ilişkin *London Street Signs* gibi kitaplar, Sam Roberts tarafından yayımlanan tamamen fırça tabelacılığına yönelik *Blag* adlı dergi; yurtiçinden C. M. Kösemen’in İstanbul’daki apartman isimliklerini derlediği *The Disappearing City: Hand-painted Apartment Signs and Architectural Details from 20th-Century Istanbul* başlıklı kitabı bu alana ilişkin ilginin somut örnekleridir. Ayrıca kent belleğinin önemli görsel bileşenleri olan kentlerin tipografik miraslarını geleceğe de taşımaktadır. Dolayısıyla bu ürünlere geçmişe övgü veya bir dönemin nostaljik imgeleri olarak bakılmamalıdır. Bu ürünleri, daha geniş bir çerçevede ele alarak görsel iletişim tasarımı tarihimizin yetkin hale gelebilmesi için ulusala eklenmesi gereken yerel unsurlar ve kentlerin yaşadığı hızlı değişim nedeniyle günden güne kaybettiğimiz toplumsal hafızamızın parçaları olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Kaynakça

- Açıkhava Reklamcılar Derneği. (Mart 2011). *Bursa’da Açıkhava Reklamcılar Derneği Ustalara Saygı Töreni Yapıldı*. <https://www.ared.org.tr/app/uploads/bulletin/pdf/1302031488-mart-2011-163.pdf>
- Balıca, K. (1965). Mesut Balıca, Mehmet Büyükcoşkun’un Orhan Cami’nin aşağısındaki dükkânında [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Balıca, K. (1966). Bir kamyonetin kapılarına yazı yazarken [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Balıca, K. (1969). Mesut Balıca, 1969 yılında yapılan Bursa Millî Fuarı için hazırladığı duvar resminin ve dekorun yanında [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Bayar, G. (tarihsiz). Mustafa Tezmen’in İstanbul’da yaptığı apartman resimleri [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Bayar, G. (5 Aralık 2022). Kişisel iletişim.
- Bilgi, S. G. (2006). *Erken Cumhuriyet Döneminde Bursa’da Gündelik Yaşam* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büyükcoşkun, S. (2 Ocak 2022). Kişisel iletişim.
- Dalkılıç, D. (2018, Mart 26). *Bursa’da Cemal Nadir, Cemal Nadir’de Bursa*, <https://www.belgeseltarih.com/bursada-cemal-nadir-cemal-nadirde-bursa/>
- Dalkılıç, D. (2020, Aralık 22). *Cemal Nadir, Bursa ve Amcabey*. https://www.belgeseltarih.com/cemal-nadir-bursa-veamcabey/#Yildizi_Parlayan_Tabelaci

- Dostoğlu, N., Gürsakal, N., Öcalan, H. B., Elbas, A. (Ed.). (2010). *Çarşının öyküsü*. Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Ertürk, M. (2021). Halk resminden grafik tasarıma: Numan Balıca ve Adapazarı'nda yetiştirdikleri. *Millî Folklor*, 17 (130), 168–184.
- Ertürk, M. (2022). Dükkânın bugünkü görünümü [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Ertürk, M. (2022). Semih Büyükcoşkun'un 1984 yılında yaptığı Atatürk Caddesi'nde bulunan Uyumaztürk Samanlılar İş Merkezi'nin cam yazısı [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Ertürk, M. (2022). 1979 yılında taşındıkları 2. İmarek Sokak'taki günümüzde Kızılay Kan Bağışı Merkezi'nin hemen yanında, kumaş pazarı olarak kullanılan bina [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Eligür, K. H. (Yay. Haz.) (2015). *Açıkavada dünden bugüne ustalarımız*, Açıkava Reklamcılar Derneği Yayınları.
- Eligür, N. (7 Nisan 2022). Kişisel iletişim.
- Güler, C. N. (28 Şubat 1947). Hayatım ve sanatım, *Cumhuriyet Gazetesi*. 2.
- Güneysu Canbek, A. D. (2020). *Fırça tabelacılığında dün, bugün ve yarın* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kaplanoğlu, R. (2013). *Elveda Bursa*, Avrasya Etnografya Vakfı Yayınları.
- Nesin, A. (1984). *Bir sürgünün anıları*, Adam Yayıncılık.
- Sipahioğlu, A. (2007). Bir kimlik: Cemal Nadir. *Yedi*, (1), 66–71.
- Gümüş, S. (7 Nisan 2022). Kişisel iletişim.
- Şapolyo, T. (tarihsiz). Necdet Şapolyo, İş Bankası için hazırladığı ışıklı tabela ile Bakırcılar Ertaş Çarşısı'ndaki dükkânının önünde [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Şapolyo, T. (1950). Necdet Şapolyo hazırlanan tabelayı monte ederken [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Şapolyo, T. (1952). Necdet Şapolyo Koza Han girişindeki dükkânda 1952 yılının haziran ayında izinli olduğu günlerde tabela yazarken [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Şapolyo, T. (1959). Mehmet Büyükcoşkun ve Necdet Şapolyo, Gökmener Eczanesi için hazırladıkları tabelanın önünde, 9 Kasım 1959, Bursa [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Şapolyo, T (1 Ocak 2022). Kişisel iletişim.
- Tartan, S. (tarihsiz). Rahmi Tartan'ın çalışmalarından muhtelif örnekler [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Tartan, S. (1961). Rahmi Tartan'ın Reklam-İş Tabela adlı dükkânı [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Tartan, S. (1972). Rahmi Tartan'ın Kafoğlu Sabunları ve Ender Zeytincilik için hazırladığı çalışmalar [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Tartan, S. (7 Nisan 2022). Kişisel iletişim.
- Tunaşat, O. (tarihsiz). Mehmet Tevfik Tunaşat ve yaptığı resimlerden örnekler [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Tunaşat, O. (30 Ağustos 2022). Kişisel iletişim.
- Yavuz, K. (2002). *Cemal Nadir Caddesi*, Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Yücebaş, H. (1957). *Cemal Nadir: Hayatı-Karikatürleri-Hatıraları*, Dizerkonca Matbaası.

Mekanik ve Kuvars Kol Saati Kadranlarında Grafik Tasarım Unsurları

Mesut Usta¹

Öz

Bu makalede incelenecek olan temel unsur, zaman ölçüm araçlarından biri olan kol saatlerinin görselliği ve tasarımıdır. Bu incelemede, zamanın algılanmasının ve ölçülmesinin insanlık tarihiyle çok yönlü ilişkisi de göz önüne alınacaktır. Her türlü saatin zorunlu olarak bir tasarımı olması gerçeğinin kabulüyle birlikte, bu çalışma, kol saatlerinin ara yüzü olarak da adlandırılabilir olan, saat kadranlarının tasarımları ile sınırlandırılmıştır. Kol saatlerinin kadran tasarımları tek tek tasarım öğelerine indirildiğinde nokta, leke, çizgi, doku, harf gibi öğelerden oluşmaktadır. Kadran tasarımları soyut bir kavram olan zamanı görselleştirmesi, bir mesajı kısıtlı bir yüzey üzerinde tasarlaması gibi özelliklerinden dolayı pür grafik tasarım olarak ele alınabilir. Bu bağlamda, kol kadran tasarımlarının grafik tasarımın en temel elemanlarının kullanıldığı, bir görsel iletişim alanı olduğu iddiası temellendirilecektir. Saat kadranlarının bir grafik tasarım ürünü olduğunun göstergesi olarak, sanat tarihine yer etmiş akımların kadran tasarımına ve tipografisine etkisi tarihsel ve güncel örneklerle incelenecektir. Bu bağlamda daha çok saat kadran tasarımlarının bütüncül görüntüsü ve tipografisi üzerinde durulmuştur. *Art deco* ve Yeni Tipografi gibi akımların kadran tasarımına olan açık etkisi örnekler üzerinden gösterilmiştir. Yüzyılı aşkın süredir kullanılan kol saatlerinin kadranları incelendiğinde, saat yüzü tasarımlarıyla grafik tasarım arasındaki ilişkinin yoğunluğu ortaya çıkacaktır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Kol Saati, Görsel İletişim, Kadran Tasarımı, Saat Tarihi

Graphic Design Elements in Mechanical and Quartz Wristwatch Dials

Abstract

The main element to be analyzed in this article is the visuality and design of wristwatches, one of the tools of time measurement. In this examination, the multifaceted relationship of the perception and measurement of time with human history will also be taken into consideration. With the acceptance of the fact that every kind of watch necessarily has a design, this study is limited to watch dials, which

¹ Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 0000-0002-1132-2502, ustamesut@gmail.com

can also be called the interface of wristwatches. When the dial designs of wristwatches are reduced to individual design elements, they consist of elements such as dots, stains, lines, textures and letters. Dial designs can be considered as *pure graphic design* due to their features such as visualizing time, which is an abstract concept, and designing a message on a limited surface. In this context, the claim that watch dial designs are an area of visual communication where the most basic elements of graphic design are used will be justified. As an indication that watch dials are a product of graphic design, the effects of movements that have taken place in the history of art on dial design and typography will be examined with historical and contemporary examples. In this context, the holistic image and typography of watch dial designs are mostly emphasized. The clear influence of movements such as Art Deco and New Typography on dial design is shown through examples. As the dials of wristwatches that have been used for over a hundred years are analyzed, the intensity of the relationship between watch face designs and graphic design will be revealed.

Keywords: Graphic Design, Wristwatch, Visual Communication, Dial Design, Watch History

Zaman gibi soyut bir kavramın ölçülmesine neden ihtiyaç duyulmuştur? Zamanı çeşitli şekillerde somutlaştırıp ölçmek ve göstermek insan fizyolojisi ve evrimi ile ilişkilidir. Dünya'nın Güneş'in etrafında dönmesinden mevsimler, kendi etrafında dönmesinden gece gündüz, Ay'ın hareketlerinden ise gelgitler oluşmaktadır. Çevresel ritim denilen bu astronomik hareketler üreme, beslenme, göç etme gibi içgüdüsel davranışlarla ilişkilidir. Biyolojik ritim, canlıların fiziksel, zihinsel ve davranışsal değişikliklerinin belli bir döngüyü takip ettiği süreçtir. Biyolojik saat ise günlük döngünün ve çevresel uyarının yokluğunda bile sürdürüldüğü iç mekanizmaya denir (Richter, 2019). Biyolojik saatin deneyimlenmesine en güzel örnek, normal hızların üstünde yolculuk edildiğinde ortaya çıkan vücudun biyolojik saati ile yerel saat arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanan bir rahatsızlık olan *jet lag*dir. Yeryüzünde yaşam bu çevresel ritme uyum sağlamak üzere evrimleşmiştir. Hayvanlar aleminin memeliler sınıfında olan insan da çevresel ritme uyum sağlamak için biyolojik saatini yaşadığı koşullara adapte etmiştir. Biyolojik saat, insanların günlük aktivitelerinde, performanslarında ve uyku düzeninde etkili olmaktadır. Saat ölçüm araçlarının icadına giden süreçte zaman kavramının insan biyolojisi, fizik ve matematikle olan ilişkisi devam edegelmiştir (Newton, 2009, s. 7-8). Bu ilişki tasarımsal zorunluluklar da doğurmuştur; örneğin kol saatlerimizin 12'ye bölünmesi, 1 saatin 60 dakika, 1 dakikanın 60 saniyeye bölünmesi Sümer Medeniyeti'nin 60 tabanlı sayma sistemi kullanması ile doğrudan ilişkilidir. Antik Yunan Medeniyeti'nin astronomik gözlemler yaparken Sümerlerin yöntem ve tekniklerini kullanması sebebiyle bu uygulama günümüze kadar devam etmiştir (Çağlar, 2021).

Tarım toplumuna yani yerleşik hayata geçişten sonra zamanın ölçülmesi hayati bir hal almıştır. Belki de bu nedenle, günü parçalara ayıran ilk saat sistemleri olan güneş saatleri, yerleşik hayatın ilk örneklerinin görüldüğü Ortadoğu medeniyetlerinde ortaya çıkmıştır. Medeniyetler ilerledikçe zamanın ölçülmesinde daha hassas ölçümlerin yapılması gerekliliği doğmuştur. Nüfusa ve ticarete bağlı yolculuklar arttıkça zamanın ölçülmesi yaygınlaşmış, özellikle Ortaçağ'da İpek Yolu medeniyetleri dediğimiz imparatorluklarda su, güneş ve kum saatleri yaygınlaşmıştır. Zamanın ölçülmesinde dinin etkisi yoğun olmuş, ibadet saatleri için kilise çanları veya İslam medeniyetlerinde namaz saatlerinin belirlenmesi gibi ihtiyaçlar için hassas ölçümler yapılmaya başlamıştır. "Zamanı gösteren aletlerin tarihi yalnızca soyut bir bilim ve teknolojinin hikayesi değildir: aynı zamanda ilgi

çekici politika ve felsefe unsurlarını da içerir” (Orzel, 2022, s. 4). Bu bağlamda zaman ölçüm araçlarının evrimi ile medeniyetlerin gelişmesi paralel bir süreç izlemiştir. Saat, Sanayi Devrimi sonrası modern toplumlarda kamu düzeninin ve sosyal hayatın temel düzenleyicisi olmuştur. Türkiye’de saatlerin toplum tarafından kullanılmasının yaygınlaştırılması adına 19. yüzyıldan başlayarak şehir merkezlerine saat kuleleri yapılmıştır. Bu saat kuleleri şehrin sembolleri haline gelmiş, devletin bir temsili olarak görülmüştür (Uluengin, 2010). Örneğin Adana’da 1882 yılında yapılan saat kulesinin kitabesinde, yapıldığı dönemin şairlerinden Fani Efendi bu durumu veciz bir şekilde dile getirilmiştir:

Bir muazzam eserdir ki misli yok, naziri yok

Zahiren saat çalar, manen hükümet seslenir. (Akt. Rooney, 2021, s. 30)

Sanayileşme etkisiyle artan şehirleşmenin sonucu olan sanayi toplumunun ihtiyaçları artık akrebe değil, saatin yelkovanına bağlı hale gelmiştir. Günümüzde toplantılar, randevular, alışveriş ve iletişimin tarihlemesinde kimi zaman dakika kimi zaman saniye kullanılmaktadır. Her ne kadar zaman gitgide daha küçük parçalara bölünse de halen astrofizikle olan ilişkisi devam etmektedir. Örneğin *saat yönü* kavramı saatlerin bulunduğu kuzey yarımkürede Güneş’in gölgesinin yönüyle aynı yönü ifade eder. Güneş saatleri ile mekanik saatlerin hareket yönünün aynı olması ve bu ifadenin dile yansımaları zamanın algılanmasının ve ölçülmesinin, insanlık tarihiyle ilişkine verilebilecek birçok örnekten birisidir. Zaman ve saat fiziksel bir kavram olan hızla yakından ilişkilidir, bu bağlamda araçların ve insanların iletişimleri ve hareket hızları arttıkça zamanın daha küçük parçalarına bölünmesine ihtiyaç duyulmuştur. Günümüzde borsa işlemleri ve internet veri trafiğinde saniyelik bir gecikme milyonlarca dolarlık zararlara neden olabilmektedir. Zamanın algılanması ve ölçülmesiyle insanlık tarihinin çok yönlü ilişkisini göz ardı etmeden, bu makalede incelenecek olan temel unsur, zaman ölçüm araçlarından biri olan kol saatlerinin görselliği ve tasarımı olacaktır.

Her türlü saatin zorunlu olarak bir tasarımı olmakla beraber bu çalışma, kol saatlerinin ar yüzü de diyebileceğimiz saat kadranları ile sınırlandırılmıştır. Kol saatlerinin kadran tasarımlarını tasarım öğelerine indirgenildiğinde, nokta, leke, çizgi ve harf gibi imgelerden oluşmaktadır. Bu bağlamda kol saatlerinin kadranı, grafik tasarımın en temel elemanlarının kullanıldığı bir görsel iletişim alanıdır. Kol saati kadranı, grafik tasarım disiplini içerisinde değerlendirildiğinde, kısıtlı bir yüzeyde grafik tasarımın temel elemanlarını kullanarak bir mesajı iletmektedir. Bu mesaj, kendi tasarımsal bütünlüğü içerisinde temelde soyut bir kavram olan zamanın görselleştirilmesini içerir.

Kol Saatlerinin Tarihsel Gelişimi

Zaman ölçümü araçlarının icadı, diğer bir ifade ile çeşitli aletlerle zamanın veya günün bölünmesi, ilk çağlara kadar uzanmaktadır (Bruton, 2000, s. 11). Ancak konunun grafik tasarım açısından ilgili olduğu dönem (kol saatlerinin kadranı veya arayüzü) sanayileşmiş toplumların ve endüstriyel yaşamın yaygınlaştığı 20. yüzyıl başlarıdır. 19. yüzyıl sonlarında icat edilen kol saatleri önceleri kadınlar için daha çok takı işlevi görmüştür (Friedman, 2015).

Günümüzde yaygın olarak kullanılan saat formunun görselliği ile benzeşen ilk saatler mekanik saatlerdir. Bu saatlerin ilk örnekleri 14. yüzyılda İtalya şehir devletlerinde ortaya çıkmıştır. Bu saatler genellikle halka açık alanlarda meydanlar, kiliseler, manastırlar içine bir kuleye yerleştirilerek kullanılmıştır (Acun, 2008). Saat kuleleri günümüzde zamanı ölçme ve gösterme görevinden daha çok buldukları şehir için birer sembol haline gelmiştir. Saat kullanımının medeniyetlerin gelişiminde, modern toplumların yaratılmasında önemli bir etkisi olmuştur; bu bağlamda saat kulelerinin sosyolojik, mimari ve tarihi etkileri akademik çalışmalara konu edilmiştir.

Saat kulelerinde kullanılan ilk mekanizma bir iple bağlı ağırlığın yer çekimi kuvveti ile aşağı doğru inmesinden gücünü alan *eşarpmandır*². Bu mekanizmalarda bulunan temel sorun ipin salınım süresi, sürtünme gibi unsurlar nedeniyle zamanı doğru ölçemiyor oluşudur. Daha sonraları, çelik teknolojisinin yeni bir ürünü olan *zemberek* icadı ile yayların potansiyel enerjisi güç kaynağı olarak yer çekiminin yerini almıştır. Saat teknolojisinde olan yenilikleri sıralarken Ortaçağ'da zamanın dakik olarak ölçülmesinin bir ihtiyaç olmadığını göz ardı etmememiz gerekir. 17. yüzyılda coğrafi keşifler ve ticaretin canlanması gibi nedenlerle birlikte, Rönesans ile canlanan bilimsel çalışmalarla direkt bağlantılı olarak sarkaç (*pendulum*), bilim insanı Galileo'nun icadıdır (Newton, 2009, s. 47). 1656 yılında sarkacı saatlere uygulayan ise Hollandalı deneysel fizikçi C. Huygens'dir. Huygens, icat ettiği mekanizma sayesinde saatlerde çok daha doğru ölçümler yapılmasına olanak sağlamıştır (Newton, 2009, s. 55). Bilim ve teknoloji tarihi ile derin ilişkileri olan saatlerin gelişimi ile medeniyetin ilerlemesi ortak bir kronoloji olarak da ele alınabilir. Bu bağlamda elektrikli ve kuvars saatlerin icadına kadar olan teknik gelişim birbiri ile bağlantılı olarak ilerlemiştir. Özellikle zembereğin icadıyla kol saatleri ile diğer saatler arasında çalışma prensipleri açısından temelde sadece mekanizmanın boyutu dışında bir fark yoktur. Saat kuleleri ve kilise saatleri için bu gelişmeler olurken zembereğin icadı ile bağlantılı olarak ilk taşınabilir mekanik saatler de tarih sahnesine çıkmaya başlamıştır. İlk taşınabilir mekanik saatin Almanya Nürnberg'den Peter Henlein tarafından 1500 ile 1510 yılları arasında yapıldığı tahmin edilmektedir (Evers, 2013, s. 67). Nürnberg Yumurtası adıyla anılan bu taşınabilir yuvarlak saat, halen cep saati olarak kullanılan saatlerin atası olarak bilinmektedir³ (Görsel 1).



Görsel 1. Peter Henlein tarafından yapılan taşınabilir mekanik saat (Guler, Gannon ve Sicchio, 2016, s. 4)

² Saatteki geriye sarmayı engelleyen kaçma-freni (*eşarpman*) mekanizması, yüksekte makaraya bağlı ağırlığın yerçekimi kuvvetini ileri-geri ya da almaşık (*resiprokal*) harekete dönüştüren mekanizmadır (Ruxu ve Longhan, 2012, s. 12).

³ Köstekli saat olarak bilinen bu saatler genellikle zembereği ile kurularak çalışır. Köstek ise saatlerin takıldığı zincir anlamına gelmektedir (Bkz. Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük).

17. yüzyıl icatlarından biri olarak ele alınan cep saatlerinin ilk olarak Almanya'nın Nürnberg bölgesinde ortaya çıktığı düşünülse de tarihi olarak kesin bir kanıt öne sürülemez. Bu konuda uzmanlık alanı teknoloji tarihi ve saatler olan Günther Oestmann (2016), cep saatinin icadı konusunda yapılan yayınların "orijinaliği tartışmalı belgeler üzerinden, iyi niyetli yerel milliyetçi bir bakış açısıyla yazılmış" olduğunu belirtmiş, bu yayınların bilimsel geçerliliğine şüpheyle bakarak çalışmalarını "fazla üretkâr varsayımlardan oluşan bir topluluktur" biçiminde nitelmiştir (s. 5). Nerede ve ne zaman icat edildiği tartışmaları bir tarafa, ilk cep saatlerinin Kıta Avrupa'sında icat edildiği varsayımı genel kabul görmüştür.

Önceleri sadece asillerin ve zenginlerin kullanabildiği taşınabilir saatler, Sanayi Devrimi ile birlikte yaygın şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Sanayi Devrimi'nin getirdiği endüstriyelleşmiş bir şehir hayatı saat kullanmayı zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda cep saatlerinin lojistik sektöründe, orduda subaylar arasında, özellikle de tren yollarında kullanımı bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu süreç içerisinde 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde cep saatleri kol saatlerine göre daha yaygın kullanılmıştır. Cep saatlerinin yaygın kullanımına bir örnek olarak modern Türkiye'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün Çanakkale Muharebeleri sırasında 10 Ağustos 1915 tarihinde Conkbayırı'ndaki çarpışmalarda bir şarapnel parçasıyla yaralanmasını bir cep saati önlemiştir. Daha sonra Atatürk tarafından Alman General Liman von Sanders'e hediye edilen bu saatin, Omega markalı bir İsviçre saati olduğu yapılan araştırmalarda ortaya konmuştur. 1939 yılında Omega firması saati bulmak için uluslararası bir kampanya başlatıp yüklü bir ödül koysa bile saate ulaşamamış, aynı dönem Türk Dışişlerinin saati bulmak için resmi çabaları da sonuçsuz kalmıştır (Çelebi, 2018, s. 744-759).

20. yüzyıla girmeden Alman, İngiliz, Amerikan ve Fransız saat endüstrileri ve belli başlı markaları oluşmuştur. Özellikle ölçüm standartlarını belirleyen kurumlarıyla İsviçre saat endüstrisinde öne çıkmıştır. Cep saatlerinin yaygın kullanımı olmakla birlikte saatin kola takılan bir aygıt olması ise 20. yüzyıl başlarına kadar nadir görülen bir durumdur. Birinci Dünya Savaşı'na kadar, kol saatleri daha çok kadınların kullanımı için üretilmiş, bileklik, takı ve mücevherat gibi bir aksesuar olarak düşünülmüştür (Friedman, 2015). 1775'te kurulan lüks Fransız saat markası Breguet'in Napoli Kraliçesi için 1812'de ürettiği kol saati bu türün ilk örneklerindedir. Aynı firma daha önce (1782) Fransız İhtilali sırasında Fransa Kraliçesi olan Marie-Antoinette için de bir cep saati üretmiştir (Breguet, 2023). Yaygın kabule göre ilk kol saati, 1839'da Cenevre de kurulan saat markası Patek Philippe markası tarafından Macaristan Kontesi Koscowicz için 1868'de üretilen modeldir (Görsel 2) (Patek, 2012.)



Görsel 2. Patek Philippe Müzesi'nde yer alan Patek Philippe markasının 1868'de Macaristan Kontesi Koscowicz için ürettiği kol saati (Strohmeier, 2015, s. 13)

İlk kol saatini kimin ürettiği, markalar ve ülkeler arasında yine tarihi belgelere dayandırılmaya çalışılan ciddi bir tartışmanın konusudur. Almanya, Fransa, İsviçre ve Japonya'dan markaların çeşitli stillerde ilk kol saatini ürettiği üzerine iddialar mevcuttur. Saat kullanımı ve saat markalarının Avrupa'da gördüğü ilgi ve prestijin sebeplerinin, ilk taşınabilir saatlerin aristokrat ve üst sınıftan insanların kullanabildiği bir ürün olmasından kaynaklandığı iddia edilebilir. Günümüzde halen aristokrat ve soylu işi bir spor olarak görülen binicilik ve eskrim gibi sporların müsabakalarının sponsorlarının ünlü saat markaları olması bu iddiayı destekler niteliktedir.

Saat kullanımının Batı dünyasındaki öneminin ve prestijinin anlaşılması adına bilimsel çalışmalar ve icatlarda zamanlamanın önemi, spor müsabakalarında zaman hesaplamanın önemi, araba ve bisiklet yarışlarında kronograflı⁴ saatlerin kullanımı, horoloji bilimine gösterilen önem ve kurumsallaşmış yapılar sayılabilir.

19. yüzyıl boyunca kadınlar için pahalı bir aksesuar olarak kalan kol saatlerinin erkekler için yaygınlaşması Birinci Dünya Savaşı ile doğrudan ilişkilidir. Bu ilişkiye örnek olarak, kara savaşlarında cephe savaşan askerlerin silah kullanırken cep saati kullanmasının zorluğu, pilotların iki elini birden kullanmak zorunda olması, topçu birliklerinin senkronizasyonu gibi problemlere getirdiği kolaylıklar sayılabilir (Belcher, 2013). Birinci Dünya Savaşı'nın edebiyat ve sanat üzerine etkileri olduğu gibi günlük yaşam üzerine de etkileri olmuştur. Erkeklerde kısa saçın yaygınlaşması ve saat kullanımı bu etkiler arasında sayılabilir. Günümüz teknolojileri kapsamında düşünüldüğünde kol saatlerinin askeri kullanım için gerekliliği anlaşılabilir. İki meridyen arasında 4 dakika zaman farkı bulunması, denizcilik, haritacılık, askeri mekanize birliklerin senkronize hareket etmesi gibi konularla yakından ilgisi olan saatler, cephelerde hayati bir öneme sahip olmuştur. İletişimin kısıtlı olduğu alanlardan denizler ve denizaltıları için de kendine özgü basınç değişikliklerinden etkilenmeyen saatler kullanılmıştır. Keza havacılar için uçak yakıtının 30-40 dakika gibi bir sürede bitmesi, havada yönün belirlenmesi gibi faktörler göz önüne alınmıştır. Milyonlarca insanın askere alındığı Birinci Dünya Savaşı kol saati kullanımının yaygınlaşmasında önemli bir faktör olmuştur. Birçok asker ilk defa savaşta kullandığı taşınabilir saatler sivil hayata döndüklerinde de hayatlarının bir parçası olmaya devam etmiştir. Türkiye Türkçesinde yaygın kullanımı olmamakla birlikte Batı dillerinde yönlerin ve hareketin genellikle saat ile ifade edilmesi (saat 2 yönünde, saat yönünün tersine vb.) bu etkinin bir sonucudur. Savaşın ardından sivil hayatta kullanılmaya devam eden ve hızla yaygınlaşan kol saatinin işlevselliği ön plana çıkmış ve adeta sanayileşmiş insan için bir zorunluluk haline almıştır. İki elin de kullanılmak zorunda olduğu bisiklet, otomobil, motosiklet gibi araçların kullanılmasında pratiklik sağlamıştır. Modern insanın saat kullanmasında ticaretin ve borsaların uluslararası bir boyuta ulaşması, sanayide çalışma süresinin önemi, örgün eğitimin yaygınlaşması gibi faktörler sayılabilir. Saat kullanımının geçmişten gelen prestiji ve saygınlığının da (saat kullanan insanın önemli işleri olan, zamanı değerli insan imajı) etkisi ve üretim maliyetlerinin azalmasıyla, saat kullanımı toplumda hızla yaygınlaşmıştır.

⁴ Kronograf, kadranında kronometre olan saatlere verilen isimdir. Temelde bir kronografin bağımsız bir saniye ibresi ve bir dakika alt kadranı vardır. Kronometrelerde olduğu gibi başlatılabilir, durdurulabilir ve sıfırlanabilir.

Mekanik Saatler

Çalışma prensiplerine göre kol saatlerini mekanik, kuvars, elektronik (akıllı) olarak sınıflandırmak mümkündür. Hem teknik anlamda hem tasarım anlamında büyük bir çeşitliliğin olduğu kol saatlerinde, patentli onlarca farklı mekanizma kullanılabilir (Görsel 3). Bu nedenle çalışma prensiplerine göre bir sınıflandırma yapıldığında enerji kaynağı ve zamanı ölçme biçimlerini esas almak kullanışlı olacaktır. Temel olarak mekanik saatler kurmalı ve otomatik olarak iki sınıfa ayrılmaktadır. Kurmalı saatler, ana yayı (zemberek) kurmak için saatin yan tarafında kurma kolu adı verilen bir dişlinin çevrilmesini gerektirir. Kurulan yaydaki enerji, balans adı verilen mekanizma ile eşit aralıklara bölünür. Mekanik saatlerin, genellikle bir ila üç günde bir olmak üzere düzenli olarak kurulması gerekir. Otomatik veya kendinden kurmalı saatler ise genellikle ağırlıklı bir rotor disk şeklinde, kullanıcının kolunun doğal hareketleriyle dönen, rotor diskin hareketiyle otomatik olarak kurulan yaylı bir mekanizmaya sahiptir. Saati günlük olarak takmak, yayı germek için yeterli kinetik enerjiyi sağlar.



Görsel 3. 1969 da üretilen Zenith marka El Primero model bir otomatik saatin parçaları (Muser, Braun ve Horlbeck, 2014, s. 52)

İcat edildiklerinden beri birey için zamanı doğru ölçmenin tek yolu olan mekanik saatler, 1960'lardan itibaren gelişen teknoloji birlikte yerini kuvars kol saatlerine bırakmıştır.

Mekanik kol saatleri günümüzde daha çok orta ve üst sınıflara hitap eden bir prestij aracı olarak kullanılmaya devam etmektedir. Kuvars saatlerin mekanik saatlerle kıyaslanamaz derecede zamanı daha doğru ölçmesiyle saat üreticileri mekanik bir yenilik arayışı yerine kasa ve kadran tasarımına önem vermiştir. Markalar için sanatın yenilikçi yönünü saat tasarımında kullanmak neredeyse bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu bağlamda kendi adlarıyla müzeleri de olan birçok saat markası bünyesinde konsept ressamlar, heykeltıraşlar çalıştırmaya başlamıştır. Ünlü tasarımcıların imzasıyla piyasaya çıkan kimi saat modelleri, *art piece* koleksiyonu adıyla sınırlı sayıda üretilmektedir. İllüstrasyonlar içeren ve elle boyanan kadranlara sahip bu saatler; tasarım ürünü veya sanat eseri olarak pazarlanmaktadır (Görsel 4). Üretilen bu saatlerin sanat eserlerinde olduğu gibi koleksiyon değeri oluşmaktadır.



Görsel 4. El yapımı sanat koleksiyonu Patek Philippe saatler (Patek Philippe Müzesi, 2018)

Kuvars Saatler

Kuvars mineralinin fiziksel ve kimyasal kararlılığı nedeniyle 1940'lardan başlayarak dünya çapında hassas zaman ve frekans ölçümlerinde kullanılmıştır (Marrison, 1948, s. 512). Kuvars saatler ilk olarak gözlem evleri ve gemilerde kullanılmış; kol saatlerinde ticari olarak kullanımı ise 1970'leri bulmuştur (Görsel 5). Piyasaya çıkarılan ilk ticari kuvars kol saati Seiko markalı Astron 35SC model kol saatidir (Frei, 2020). Kuvars kol saatleri, bir pilden gelen elektrik akımına maruz kalan kuvars mineralinin salınımlarını baz alarak zamanı hesaplayan bir sistemle çalışır. Salınımlar, sayısal tabanlı bir sistem tarafından sayılır ve klasik veya dijital görünümlü bir kadranla (saat ara yüzü) zamanı gösterir. Enerji kaynağı güneşle tekrarlı dolan veya değişen bir pildir, kuvars saatler için beklenen pil ömrü iki ila on yıl arasında değişmektedir.

Kuvars saatlerle birlikte, saatlerin zamanı ölçmedeki hassaslığı mekanik saatlerle kıyas edilmez bir şekilde artmıştır. Kuvars saatler 1970'lerde piyasa çıkmadan önce bütün kol saatleri mekanik saatlerden oluşmaktadır. Ancak kuvars saatlerin asıl etkisi "her bir kol

saati için parça sayısını %55 oranında azalması ve toplamda saat üretim maliyetlerini %80 oranında azaltması” (Raffaelli, 2013, s. 26) olmuştur. Japon saat üreticisi Seiko’nun (kuruluş 1881) yarattığı bu devrim sayesinde patent korumaları ve üretim zorlukları olmadan, düşük bir maliyetle zamanı doğru gösteren saatler üretilmeye başlanmıştır. Bu durumun Avrupa saat üreticileri, özellikle dünyadaki saatlerin büyük çoğunluğunu üreten İsviçre saat endüstrisine yıkıcı bir etkisi oluşmuştur. Sektörde meydana gelen bu teknolojik devrimle birlikte seksenlere gelindiğinde İsviçre’de 1000’den fazla firma kapanmış 50 binden fazla çalışan işsiz kalmıştır (Thompson, 2021). Dünya saat endüstrisini etkileyen bu durum ekonomi ve işletme literatürüne *kuvars krizi* olarak geçmiştir. Bu durumdan çıkış 1983 yılında birçok İsviçre markasının birleşerek kurduğu Swatch marka saatlerle olmuştur. Swatch markasının hem tasarım hem de reklam grafikleri bağlamında önemli yenilikleri olmuş, ağır, seçkin ve pahalı imajının yerine genç dinamik bir kimlik kazanmaya çalışmıştır. Adı saat endüstrisi ile markalaşmış bir ülkenin krizden kurtulması ve markalarını yeniden konumlandırması tasarımda getirdiği yeniliklerle mümkün olmuştur. Bu durum pazarlama ve tasarım alanında akademik çalışmalarda vaka analizi olarak ele alınmıştır.



Görsel 5. 1969 yılında tanıtılan Seiko markalı Astron 35SC modeli kuvars kol saati (Theo ve Harris, 2018)

Kol Saatlerinde Grafik Tasarım Öğeleri

Analog, dijital, dokunmatik ve hibrit olarak sınıflandırılan saat kadranı, saatin üzerinde zamanı ölçme amacı ile bulunan rakam, çizgi, işaretler, saat logosu ve üretim yeri gibi bilgilerin bulunduğu yüzeydir. Türkçede kullanıldığı haliyle kadrán, Fransızca cadran sözcüğünden gelmektedir; cadran etimolojik olarak incelendiğinde ise Latince dörde bölen, dört ana yönü gösteren yön yıldızı anlamlarına gelen quadrans sözcüğünden evrildiği görülmektedir (Nişanyan, 2020). Saat kadránları şekil olarak aynı kalsa bile, materyal olarak yeni teknoloji ile eklemlendikçe bir anlam ayrımına gitmek zorunluluğu doğmuştur. Özellikle LCD ekranlı dijital saatlerin ortaya çıkışıyla akrep ve yelkovan yerine sadece sayılarla ifade edilebilen bir yüzey halini almıştır. Dokunmatik ekranların oraya çıkışı ile giyilebilir bilgisayar halini alan saat yüzeyleri, bir kadránan çok işlem yapılabilen bir bilgisayar arayüzüne dönüşmüştür. Bu noktada İngilizcede tüm saatlerin mesajı içeren yüzeyini ifade eden saat arayüzü veya saat yüzü (İng. *watch face* veya *clock face*) terimini

kullanmak, kadran ve ekranı içeren bir ifade olarak kolaylık sağlayacaktır. Bu bağlamda saat yüzü analog saatlerde, dairesel veya dikdörtgen bir zemin tasarımı saate özgü doku, illüstrasyon veya kabartmalarla kaplı olabilir. Kimi zamanda olabilecek en fazla bilgiyi içermesi için karmaşık ve tipografik düzenlemeyi barındırır. Yapıldığı dönem içerisindeki tasarım akımına uygun olarak, olabilecek en az elemanla tasarlanmış saat kadranları da mevcuttur. Kare, dikdörtgen veya daire formunda olduğuna bakmaksızın kol saat kadranı bir yüzeyin çeşitli elemanlarla bölünmesi ve tasarlanması açısından bir grafik tasarım ürününden farksızdır. Belirgin ayırt edici özelliği kullanılan alanın diğer yüzeylere göre küçük olmasıdır.

Grafik tasarımın temel elemanlarından çizgi akrep ve yelkovan bazen de saniye şeklinde kadran tasarımında yer almaktadır. Bu anlamda 1950'lerde kadranlar modernizm etkisinde ele alınıp yalnızca yeter-gerek şartları sağlamaya çalışan örnekler vermiştir (Görsel 6). Movado markasının Museum Watch ticari adıyla halen satışta olan kol saati, 1947 yılında Bauhaus ekolünden etkilenen Amerikalı tasarımcı Nathan George Horwitt tarafından tasarlanmıştır. Sanatsal ve yenilikçi özellikleri nedeniyle dünya genelinde önde gelen 20'den fazla müzede sergilenmiştir ve halen MoMA koleksiyonunda bulunmaktadır (movadogroup, 2020).

Modernizmin grafik tasarıma getirdiği bakış açısının kadranlara yansımaları başka örneklerde de izlenebilir, bu saatler fazlalıklardan kurtulup zamanı (mesajı) alıcıya en yalın halde iletmek için sade bir arayüzle tasarlanmıştır. Örneğin, Bauhaus ekolü tasarımcılardan Max Bill'in halen ünlü bir saat markası olan Junghans için 1956'da tasarladığı saat, yeni tipografi tasarım anlayışının önemli ürünlerinden biri olmuştur (Görsel 7). Junghans markası bu tasarımdan esinlenerek 60 farklı tasarımın olduğu Max Bill Koleksiyonunu oluşturmuştur.

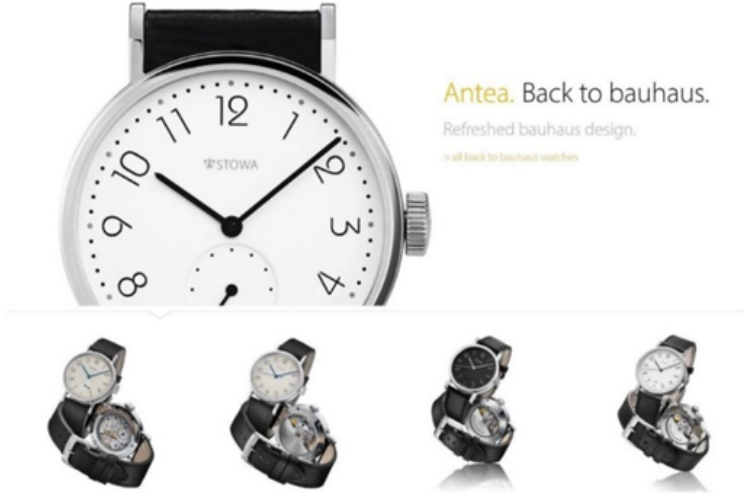
Bu bağlamda sadelik ve modern çizgileriyle Bauhaus Saatleri de denilen bir grup Alman saat markası, tasarım, satış ve pazarlama stratejisiyle kendilerini Bauhaus akımı ile ilişkilendirmektedir. Örneğin, 1927 de kurulan Alman saat markası Stowa resmî web sayfasından Herbert Bayer'e ve onun meşhur tasarımı Universal fontuna atıf



Görsel 6. Museum Watch, Nathan George Horwitt tarafından tasarlanan Museum Watch isimli saatin kadranı (The Museum of Modern Art, 1947)

Görsel 7. Junghans 2021 Max Bill Koleksiyonu (Junghans, 2021)

vermektedir (Stowa, 2021a). Marka halen saatlerinde 1975'te Ed Benguiat ve Victor Caruso tarafından tasarlanan Herbert Bayer'in Universal modelinin basit geometrik şekillerini ve tek ağırlıklı duruşunu miras alan ITC Bauhaus fontunu kullanmaktadır (Görsel 8).



Görsel 8. Back to Bauhaus sloganıyla tanıtılan Stowa Antea modeli (Stowa, 2021b).

Örnekte görüldüğü üzere bu saatlerde tipografi bir tasarım öğesi olmak yerine tasarımın kendisi haline gelmektedir. Bu tasarımlar Sarıkavak'ın (2014) "Tipografiyi bir 'tasarım tavrı ve sorunu' olarak kabul eden Tschichold ve modernist tipografistler tasarım olasılıklarının sınırlandırıldığı oranda arınmış bir tasarıma doğru bir arayış içinde olmuşlardır" şeklinde ifade ettiği anlayışı net bir şekilde ortaya koymaktadır (s. 8-9). Bu anlamda, tasarımı modernizm etkisinde ele alınan sayı, nokta ve çizgilerden oluşan kadranlar için *pür grafik tasarım* demek uygun olabilir. Yine bu bağlamda, kol saatlerinin kadranlarının tasarımı tarihsel gelişim sürecinde ele alındığında grafik tasarım ekolleri ile paralellikler gösterdiği ileri sürülebilir. Özellikle *Art nouveau*, *Art Deco* ve *Modernizm* etkisindeki tasarımlar kolaylıkla ayırt edilebilir.

Grafik tasarımın temel elemanlarından tipografik düzenlemesi ile dikkat çeken diğer bir kadran da Cartier markasının 1917'de şirketin kurucusu Louis Cartier tarafından yaratılan ikonik Tank modelidir; bu model Louis Cartier tarafından bir asker olarak batı cephesinde gördüğü Renault tanklarından ilham almıştır (Belcher, 2013). 1917 yılında Fransız saatçi Louis Cartier'nin ünlü pilot ve havacılık uzmanı Alberto Santos-Dumont'un siparişi üzerine tasarladığı Tank modeli kol saatlerinin yaygınlaşmasına büyük katkı sağlamıştır (Hoffman 2003, s. 3). Tipografik düzenlemesi ile zamansız ikonik bir tasarımı olan Tank, *art deco* tarzı tasarımını günümüzde değiştirmeden kullanmaya devam etmektedir (Görsel 9). Kadranlarında kullanılan tipografi de dönemin akımlarından *art deco* etkisini taşımaktadır.

Günümüzde saat kadranları ve tipografi ilişkisi canlı bir şekilde devam etmektedir. Hermes, Chanel gibi bazı lüks markalar her yeni çıkardıkları her saat modeli için bir font tasarımcısı ile çalışmaktadır. Örneğin, 2016 yılında Hermes markası Slim d'Hermes modellerinde ünlü harf tasarımcısı Philippe Apeloig ile çalışmıştır. Philippe Apeloig bu tasarımı için odaklandığı niteliklerin ağırbaşlılık ve minimalizm olduğunu söylemiştir (Görsel 10).

Gotham ve Mercury gibi ünlü fontların yaratıcısı Jonathan Hoefler saat kadrانlarından ilham alarak yaptığı Decimal fontunu tasarlamıştır. Hoefler kadrانlar için harf tasarlamının “minyatür bir alanda mekanik problem çözmenin ve sanatsal sezginin kusursuz bir karışımı” olduğunu belirtmektedir (Hoefler, 2021). Tasarımlarına ek olarak saatler, marka ve markalaşma konularında da grafik tasarım açısından özel bir yere sahiptir. Dünyanın en prestijli markaları arasında birçok klasik saat markası yer alır (Patek Philippe, Rolex, IWC, TAG Heuer vb.).



Görsel 9. 1917’de Louis Cartier tarafından tasarlanan Tank modeli (Cartier Tank Watch Collection, 2021).

Görsel 10. Philippe Apeloig tarafından Hermès marka saat yüzü için tasarlanan yazı karakteri (Design Museum, 2016)

Sonuç

Kol saati kadranı, grafik tasarım disiplini içerisinde değerlendirildiğinde, kısıtlı bir yüzeyde grafik tasarımın temel elemanlarını kullanmaktadır. Bu çalışmada daha önce ortaya atılmamış bir önerme sunulmaktadır; saat kadrانları grafik tasarımın en temel öğelerinden oluşan bir görsel iletişim aracı, bir grafik tasarım ürünüdür. Güneş saati, kum saati, mekanik veya elektronik bir saat olmasına bakmaksızın saatler görsel olarak bir mesaj taşımaktadır. Bu mesajın görsel bir mesaj olması ve görsel mesajı ileten yüzeyin tasarlanması

zorunluluğu, saat kadranı tasarımlarını görsel iletişim alanının tam ortasında konumlanmıştır. Ayrıca saatlerin kendi tasarımsal bütünlükleri içerisinde soyut bir kavram olan zamanı görselleştirdikleri de unutulmamalıdır. Zamanın fiziksel bir gerçeklik olmasından hareketle bu önermenin *a posteriori* bir bilgi olduğu da iddia edilebilir. Sonuç olarak, kuvars ve mekanik saatlerin kadran tasarımlarının bir grafik tasarım ürünü olduğunun kabulü, akıllı saatlerin arayüz tasarımlarına ve tasarım eğitimine ışık tutacaktır. Türkiye’de bir saatçilik endüstrisi oluşmamış olsa bile, akıllı saatlerin arayüz tasarımları sayesinde, ilgili her tasarımcı bir saat yüzü tasarlama olanağına kavuşmuştur. Klasik saat kadranları grafik bir yüzey olarak görülmesi bile aynı biçim ve temel elemanlar korunup üzerine çeşitli ikonlar ve hareketli grafikler eklenerek tasarlanan, akıllı saat yüzleri arayüz tasarımı kapsamında, hızlı bir şekilde grafik tasarım disiplinine girmiştir.

Bu çalışmada saat kadran tasarımlarının daha çok bütüncül görüntüsü ve tipografisi üzerinde durulmuştur. *Art deco* veya Yeni Tipografi gibi akımların kadran tasarımına olan açık etkisi örnekler üzerinden gösterilmiştir. Yüzyılı aşkın süredir kullanılan kol saatlerinin kadranları incelendiğinde, saat yüzü tasarımlarıyla grafik tasarım arasındaki ilişkinin yoğunluğu ortaya çıkacaktır.

Kaynakça

- Acun, H. (2008). *Saat kulesi*. TDV İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/saat-kulesi>
- Belcher, D. (2013, Ekim). *Wrist watches: From battlefield to fashion accessory*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2013/10/23/fashion/wrist-watches-from-battlefield-to-fashion-accessory.html>
- Breguet. (2022, Eylül 12). *Timeline*. <https://www.breguet.com/en/timeline>
- Bruton, E. (2000). *The history of clocks and watches*. Little, Brown.
- Cartier Tank Watch Collection (2021). Erişim: 06/11/2021. <https://bit.ly/3qbNocM>
- Çağlar, S. (2021, Şubat 21). *Bir gün neden 24 saat, bir saat neden 60 dakika?* Matematiksel. <https://www.matematiksel.org/bir-gunde-24-saat-var/>
- Çelebi, M. (2018). Conkbayırı’nda Atatürk’ün hayatını kurtaran saat. *Belgi Dergisi*, 2(16), 744-759.
- Evers, L. (2015). *It's about time: From calendars and clocks to moon cycles and light years, a history*. Metro Books.
- Frei, H. A. (2020, Şubat 6). *First-hand: The first quartz wrist watch*. ETHW. https://ethw.org/First-Hand:The_First_Quartz_Wrist_Watch
- Friedman, U. (2015, Mart 27). *A brief history of the wristwatch*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/international/archive/2015/05/history-wristwatch-apple-watch/391424/>
- Guler, S. D., Gannon, M., & Sicchio, K. (2016). A brief history of wearables. *Crafting Wearables*, s. 3-10. https://doi.org/10.1007/978-1-4842-1808-2_1
- Hoffman, P. (2003). *Wings of madness: Alberto Santos-Dumont and the invention of flight* (s. 259). New York, NY: Theia.
- Hoefler, Jonathan. (2021, March 13). *Design Notes Decimal*. Fonts by Hoefler&Co. <https://www.typography.com/fonts/decimal/design-notes>
- Junghans (2021). Max Bill koleksiyonu. Erişim: 07/11/2021 <https://bit.ly/2ZXsfYP>
- Marrison, W. A. (1948). The evolution of the Quartz Crystal Clock. *Bell System Technical Journal*, 27(3), 510-588. <https://doi.org/10.1002/j.1538-7305.1948.tb01343.x>
- Movadogroup (2020, Mayıs 28). *Movado Group, inc.. company history*. Movado Group Inc. Company History. <https://www.movadogroup.com/history>
- Muser, S., Braun, P., & Horlbeck, M. P. (2014). *Classic wristwatches 2014-2015: The Price Guide for Vintage Watch Collectors*. Abbeville Press Publishers.

- Newton, Roher, C. (2009). *Galileo's pendulum from the rhythm of time to the making of matter*. Harvard University Press Cambridge, Massachusetts London, England.
- Nişanyan, S. (2020, Ağustos 9). *Kadran*. Nişanyan Sözlük. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/kadran>
- Oestmann, G. (2016). The Origins and diffusion of watches in the Renaissance: Germany. *Comune di Cremona*, 141-143.
- Orzel, C. (2022). *A brief history of timekeeping the science of marking time, from Stonehenge to atomic clocks*. Oneworld Publications.
- Patek Philippe (2012). patek.com. <http://www.patek.com/contents/default/en/history.html>
- Patek Philippe Müzesi, *Patek Philippe*, (2018, Nisan 26) *News: Rare handcrafts exhibition in Geneva*. Patek Philippe SA. Geneve, P. P. S. <https://bit.ly/3dZ04jl>
- Raffaelli, R. (2013). Mechanisms of technology re-emergence and identity change in a mature field: Swiss watchmaking. *Academy of Management Proceedings*, 2013(1), 13784. <https://doi.org/10.5465/ambpp.2013.13784abstract>
- Richter, C. P. (2019) Encyclopædia Britannica, inc. (n.d.). *Biological rhythm*. Encyclopædia Britannica. Erişim 21/05/2022, <https://www.britannica.com/science/biological-rhythm>
- Rooney, D. (2021). *About Time- a history of civilization in twelve clocks: A history of civilization in twelve clocks*. W.W. Norton.
- Ruxu ve Longhan (2012). The mechanics of mechanical watches and clocks (Vol. 21). Springer Science & Business Media.
- Sarıkavak, N. K. (2014). *Çağdaş tipografinin temelleri*. Şeçkin Yayıncılık.
- Stowa (2021, Eylül 5). *Antea back to Bauhaus Black*. <https://www.stowa.de/en/Antea+back+to+bauhaus/>
- Stowa (2021 Eylül 6). *1927- 2021. The STOWA history*. <https://www.stowa.de/en/STOWA+history+from+1927-2022/>
- Strohmeier, P. (2015). *Displayskin: Design and Evaluation of a Pose-Aware Wrist-Worn* (Doktora tezi). Queen's University
- The Design Museum (2016) Philippe Apeloig tarafından 2016 yılında tasarlanan yazı karakteri. Erişim: 07/11/2021 <https://bit.ly/3o0Oplk>
- The Museum of Modern Art (1947). *Nathan George Horwitt . Wristwatch face: Moma*. Erişim: 21/03/2023 https://www.moma.org/collection/works/3323?artist_id=2730&page=1&sov_referrer=artist
- Theo ve Harris (2018, Haziran 31). *Watch 101: What is the quartz crisis pt. 1- the seiko astron & the end of an era*. Erişim: 23/03/2023, <https://theoandharris.com/watch-101-what-is-the-quartz-crisis-pt-1-the-seiko-astron-the-end-of-an-era/>
- Thompson, J. (2021, Haziran 23). *Four revolutions: Part 1: A concise history of the quartz revolution*. HODINKEE. <https://www.hodinkee.com/articles/four-revolutions-quartz-revolution>
- Türk Dil Kurumu (2022, Ekim, 12) Köstek. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/>
- Uluengin, M. B. (2010). Secularizing anatolia tick by Tick: Clock towers in the Ottoman Empire and the Turkish Republic. *International Journal of Middle East Studies*, 42(1), s. 17-36 <https://doi.org/10.1017/s0020743809990808>

René Block'un Türkiye Sanat Ortamıyla Tanışması: Türkiye'yi Seviyorum Türkiye de Beni Seviyor*

Hatice Özdoğan Türkyılmaz¹

Öz

Bu makale, küresel sanat ortamının önemli aktörlerinden biri olan Alman galerici, sanat yayıncısı, sanat koleksiyoncusu, sanat danışmanı, sergi düzenleyicisi ve küratör René Block'un Türkiye sanat ortamıyla tanışmasını konu edinmektedir. Çalışmada, Block'un Türkiye'ye gerçekleştirdiği ilk ziyaretler irdelenerek Türkiye'deki sanat çevresiyle ilişkilerinin nasıl ve kimler aracılığıyla başladığı ortaya konacaktır. Çalışma kapsamında kaynak ve verilere ulaşma sürecinde başlıca iki yöntem izlenmiştir: Öncelikle, çeşitli ulusal ve uluslararası arşivler ile veritabanlarında kapsamlı bir araştırma ve literatür taraması yapılmıştır. Daha sonra başta René Block'un kendisi olmak üzere Block'la ortak proje ve sergilerde çalışmış ya da herhangi bir şekilde o süreçleri gözlemleme, deneyimleme imkânı olan sanatçılar, küratörler, müze yöneticileri ve diğer uzmanlarla iletişime geçilerek görüşme ve/veya yazışmalar gerçekleştirilmiştir. Kütüphane ve arşivlerden ulaşılan her türlü yazılı-basılı-görsel-işitsel doküman ile gerçekleştirilen kişisel görüşme/yazışma ve söyleşilerden elde edilen yeni bilgi ve veriler makalede değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: René Block, Sarkis, Türkiye Sanat Ortamı, Beuys Etkinlikleri

The Introduction of René Block to the Art Scene of Turkey: I Like Turkey and Turkey Likes Me

Abstract

This article deals with the acquaintance of one of the important actors in the global art scene, René Block, a German gallerist, art publisher, art collector, art consultant, exhibition organiser, and curator, with the art scene in Turkey. In the study, Block's first visits to Turkey will be examined, and

* Bu makale, yazarın Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2019 yılında, Doç. Dr. Zeynep Yasa-Yaman danışmanlığında tamamladığı *Küreselleşen Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Bu çalışmanın araştırma sürecinde, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından verilen 2211/A Yurt İçi Doktora Burs Programı'ndan destek alınmış ayrıca 2214/A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Bursu kapsamında Freie Universität Berlin'de misafir araştırmacı olarak araştırma-incelemeler gerçekleştirilmiştir.

¹ Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ORCID: 0000-0001-9357-7383, ozdoganhat@gmail.com.

it will be revealed how and through whom his relations with the art circle in Turkey began. Within the scope of our study, two main methods were followed in the process of accessing resources and data: First of all, a comprehensive research and literature review was carried out in various national and international archives and databases. Then, artists, curators, museum directors, and other experts who had worked on joint projects, exhibitions or had the opportunity to observe and experience those processes in any way, especially René Block himself, were contacted, and interviews and/or correspondence were made. All kinds of written-printed-audio-visual documents we have obtained from libraries and archives, and new information and data obtained from the personal interviews/correspondences and interviews we have carried out, have been tried to be evaluated in the article.

Keywords: René Block, Sarkis, Turkey's Art Scene, Beuys Events

René Block² Alman bir galerici, sanat yayıncısı, sanat koleksiyoncusu, sanat danışmanı, sergi düzenleyicisi ve küratördür. 1964'te, daha 22 yaşındayken, *Cabinet René Block* isimli galerisini açarak Almanya'nın en genç galericisi unvanına sahip olur. Daha sonra, o dönemde henüz tanınmayan Joseph Beuys, Nam June Paik, George Maciunas ve Wolf Vostell gibi Fluxus sanatçılarıyla *happeningler*, sergiler ve konserler düzenler. *Intermedia* sanatı ve *happeninglerin* tanıtımında öncü isimlerden biri olan René Block, neo-avangart ve Fluxus hareketinin tanınırlığı ve popüleritesinin artmasında belirleyici bir rol oynar. Galerilerinde organize ettiği etkinliklerle Fluxus akımının ve başta Joseph Beuys olmak üzere bu akıma bağlı sanatçıların önce Almanya daha sonra da Amerika'da tanınıp ün kazanmasında etkili olur; sanat dünyasında, bu sanatçıların galericisi olarak tanınırlık kazanır³.

René Block, ilk kez 1991 yılında, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) tarafından düzenlenen Joseph Beuys Etkinlikleri için Türkiye'ye gelir. Ardından Uluslararası İstanbul Bienallerini takip etmek için İstanbul'a ziyaretler gerçekleştirerek Türkiye'deki sanat ortamını yakından izlemeye başlar. Block, önce Alman Akademik Değişim Servisi'nde (Deutscher Akademischer Austauschdienst [DAAD]) çalıştığı dönemde⁴ ardından Dış İlişkiler Enstitüsü'nde (Institut für Auslandsbeziehungen [ifa]) yöneticilik yaptığı dönemde⁵ Türkiye'den sanatçıların ve diğer sanat uzmanlarının Almanya'ya davet edilmesini sağlar. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından 1995 yılında düzenlenen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin tek seçicisi olarak görevlendirilen Block, küratörlüğünü yaptığı bu bienal ile Türkiye sanat ortamında özellikle tanınırlık kazanır. 1990'lı yıllarda başlayan ve ilerleyen yıllarda uluslararası işbirlikleriyle devam eden bir süreçte René Block, düzenlediği

² Gerçek ismi Rainer Martin Block olup sanat dünyasında René Block olarak tanınmaktadır (Babias, Eusterschulte ve Rollig, 2015, s. 525).

³ Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 133-150; 2021b, s. 352-369.

⁴ René Block, 1982-1992 yılları arasında, DAAD Berlin Konuk Sanatçı Programı (*Berliner Künstlerprogramm des DAAD*) Sanat ve Müzik Alanları Yöneticisi olarak çalışmıştır. Block, DAAD'deki görevi sırasında, besteciler ve görsel sanatçılardan sorumlu yönetici olmasının yanı sıra Berlin'de bulunan daadgalerie'yi de yönetmiştir. Bu konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 151-157.

⁵ René Block, Mayıs 1993-Haziran 1995 tarihleri arasında, yerli ve yabancı ortaklarla diyalog kurarak Almanya'nın resmi dış kültür politikalarının belirlenmesinden ve diğer ülkelerle kültürel ilişkilerin düzenlenmesinden sorumlu olan Stuttgart'taki Dış İlişkiler Enstitüsü'nde (ifa) Sergi Etkinlikleri Yöneticisi (*Leiter des ifa-Ausstellungsdienstes*) olarak sanat bölümünün programını hazırlamıştır. Bu konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 157-162.

sergiler, bienaller ve diğer etkinliklere Türkiye’den sanatçılar, küratörler davet ederek Türkiye’deki sanat ortamının uluslararası piyasaya açılmasında öncü bir rol oynar. Bu makalede, Block’un Türkiye’ye gerçekleştirdiği ilk ziyaretler irdelenerek ilişkilerinin nasıl ve kimler aracılığıyla başladığı ortaya konacaktır.

Block’un Türkiye Sanat Ortamıyla İlişisinin Başlangıcı: Sarkis ile Kadim Dostluk

Yaşamını uzun zamandır Paris’te sürdüren sanatçı Sarkis, René Block’un Türkiye sanat ortamından tanıdığı ilk isimdir (Block, kişisel görüşme, Kasım 2016a; Sarkis, kişisel görüşme, Aralık 2018). Sarkis (kişisel görüşme, Aralık 2018), René Block’la dostluğu hakkında, “Benim için René’nin varlığı Beuys’tan sonra geliyor. ...René ile dostluğumuz Beuys’la başladı” demektedir. Sanatçı, Joseph Beuys ve René Block ile ilk karşılaşmalarını şu şekilde anlatmaktadır:

Ben, Beuys’un işlerini ilk kez 1967 yılında fark ettim, 1968’de Düsseldorf’ta bir sergide Beuys ile rastlaştım ve ona karşı bir hayranlık duymaya başladım. 1969’da Harald Szeemann’ın küratörlüğünde Kunsthalle Bern’de gerçekleşen *Tutumlar Biçime Dönüşünce (When Attitudes Become Form)* sergisinin Krefeld’deki Museum Haus Lange’de gerçekleşen ikinci gösterimine de davet edildim⁶. Sergideki işimin kurulumu için⁷ Krefeld’e gittim, aynı anda Kunsthalle Düsseldorf’ta Beuys’un bir sergisi olduğunu haber alınca Düsseldorf’a geçerek ilk kez Beuys’un o kadar kapsamlı bir işini gördüm. Bundan daha önce, 1969’da gerçekleşen Köln Sanat Fuarı’nda [*Kölner Kunstmarkt*] René Block’un standında Beuys’un kayaklı işinin [*Sürü*] edisyonlarını görerek satın alma isteği duymuştum. O dönemde René’yle fazla samimi değildik, René galerici olarak Paris’te birlikte çalıştığım Sonnabend Galerisi’ne işlerimi görmeye gelirdi, bu nedenle kendisiyle tanışmışlığım vardı; fakat galerici geçmişini pek bilmiyordum. René’ye edisyonun fiyatını sordum, 300 mark yanıtını alınca param olmadığı için işi satın alamadım. Aslında René, bana para konusunda Beuys’la konuşmamı önermişti; ancak ben çekingen davranarak para meselesini Beuys’la konuşmadım, bu durum, hala üzümlere hatırladığım anılarım arasındadır. (Sarkis, kişisel görüşme, Aralık 2018)

Sarkis, Block’un kendisini, daha sonra Beuys ve diğer sanatçılarla düzenlediği sergilere ve Alman Akademik Değişim Servisi’nde çalıştığı dönemde bursiyer olarak Berlin’e davet ettiğini, böylece ilişkilerinin kadim bir dostluğa dönüştüğünü belirtmektedir (kişisel görüşme, Aralık 2018).

Sarkis ile 1960’lı yıllara uzanan ve uzun yıllardır devam eden bir ilişkisi ve dostluğu olduğunu söyleyen René Block (kişisel görüşme, Kasım 2016a) Sarkis’i, küratörlüğünü üstlendiği sergi ve bienallere davet etmiştir. Block, 1980 yılında düzenlenen müzik ve görsel sanatlar hakkındaki *Gözler ve Kulaklar İçin: Müzik Kutusundan Akustik Ortama (Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum Akustischen Environment)* başlıklı büyük ölçekli sergiye, *Hamburg Barış Bienaline Doğru/Barış Bienali (Zugehend auf eine Biennale des Friedens/Friedensbiennale)* (1985) ve *Hazır Nesne Bumerang: 20. Yüzyıl Sanatındaki Belirli İlişkiler (The Readymade Boomerang: Certain Relations in 20th Century Art)* başlıklı 8. Sidney

⁶ Szeemann’ın küratörlüğünde düzenlenen *Tutumlar Biçime Dönüşünce (İşler – Kavramlar – Süreçler – Koşullar – Enformasyon) [Wenn Attitüden Form werden (Werke – Konzepte – Prozesse – Situationen – Information)]* sergisi, 22 Mart - 23 Nisan 1969 tarihleri arasında Kunsthalle Bern’de; 9 Mayıs - 15 Haziran 1969 tarihleri arasında Krefeld’deki Museum Haus Lange’de ve 28 Ağustos - 27 Eylül 1969 tarihleri arasında Londra’daki Institute of Contemporary Arts’ta gösterilmiştir.

⁷ Sarkis’in bu sergide yer alan işleri hakkında, Sarkis’in dilinden dönemin öne çıkan sanatsal tavırlarının, etkileşim, ayrılık ve dönüşümlerinin anlatımını içeren ayrıntılı bir inceleme için bkz. Gürlek, 2013.

Bienali (1990) gibi küratörlüğünü üstlendiği büyük ölçekli uluslararası sergilere Sarkis'i de davet etmiştir.

Block'un DAAD'de yönetici olduğu dönemde, 1984 yılında, DAAD Berlin Konuk Sanatçı Programı (Berliner Künstlerprogramm des DAAD) bursu kapsamında Sarkis Berlin'e davet edilmiştir. Aslında Sarkis daha önce, 1976 yılında, Fransa'dan davet edilerek bir senelik DAAD Berlin Konuk Sanatçı Programı bursunu kazanmıştır. Sanatçı uzun zamandır yapmak istediği bir proje olduğunu ve *Savaş Ganimetleri*'nin (*Kriegsschatz*) Berlin'de geçirdiği süreçte doğduğunu ifade etmiştir. Sarkis, üç ayda tamamladığı bu projenin ardından bursu artık istemediğini, daha sonra tekrar gelebileceğini söylemiş ve bazı kişisel sebeplerle Berlin'den ayrılarak Paris'e geri dönmüştür (Madra, 1991, s. 103; Sarkis, kişisel görüşme, Aralık 2018).

Sarkis'in 1984 yılında aldığı DAAD bursu kapsamında ürettiği iş, 24 Mart-13 Mayıs 1984 tarihleri arasında, daadgalerie'de küratörlüğünü René Block'un yaptığı *SARKIS: Yüzyılların Başlangıcı* (*Schönberg, Berg, Webern*) [*SARKIS. Der Anfang der Jahrhunderte* (*Schönberg, Berg, Webern*)] başlıklı sergide (Görsel 1) sunulmuştur (Block, 1984).



Görsel 1. Sarkis, *Yüzyılların Başlangıcı* (*Schönberg, Berg, Webern*), 1984, daadgalerie Berlin (Sarkis Arşivi)

Gerçekleştirdikleri sergi projeleri ve ortak çalışmalar sonucunda René Block ile dostluğu pekişen Sarkis, Block'a ısrarla Türkiye'ye, özellikle de İstanbul'a gitmesini tavsiye etmiştir. Sarkis, İstanbul şehrinin Block'un muhakkak çok hoşuna gideceğini ve Türkiye sanat ortamıyla tanışması ve özellikle başta Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların eserlerini mutlaka görmesi gerektiğini dile getirmiş; dönemin Türkiye sanat ortamında o kuşaktaki Türk sanatçıları himaye etme ve onlara aracılık etme açısından merkezi bir figür olan küratör Beral Madra ile tanışmasını önermiştir (Block, kişisel görüşme, Kasım 2016a; Sarkis, kişisel görüşme, Aralık 2018).

Block'un Türkiye'ye İlk Gelişi: Beuys Etkinlikleri Sempozyumu

Block, Sarkis'in tüm tavsiyelerine rağmen Türkiye'ye gelmesi için gerekli koşulların oluşmadığını, İstanbul'a ilk yolculuğunun 1991 yılında⁸ Joseph Beuys üzerine düzenlenen bir sempozyum daveti aldığında gerçekleştiğini ifade etmiştir. Bu, René Block'un Türkiye'deki sanat ortamıyla kurduğu ilk temastır (Vogel, 2008; Block, kişisel görüşme, Kasım 2016a).

Beuys Etkinlikleri başlıklı, Alman Kültür Merkezi (Goethe-Institut) ve Plastik Sanatlar Derneği (PSD)⁹ tarafından ortaklaşa organize edilen konferans, panel ve video-film gösterilerinden oluşan bu sempozyum, 5-6-7 Kasım 1991 tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumu'nda düzenlenmiştir¹⁰ (Beykal, 1992).

René Block, 1991 yılındaki bu ilk İstanbul ziyareti sırasında, Beral Madra'yla birlikte birkaç sanatçı stüdyosu ile Galeri Nev, Maçka Sanat Galerisi gibi galerileri ziyaret etmiş; Galeri Nev'in yöneticisi Haldun Dostoğlu ile tanışmıştır (Block, kişisel görüşme, Kasım 2016a).

Block, kendisine tamamen yabancı olan ve tüm yerel kültür sponsorları tarafından göz ardı edilen İstanbul sanat ortamıyla yoğun bir şekilde gerçekleşen bu ilk karşılaşmadan çok etkilenir (Vogel, 2008; Babias, 2007, s. 42). İstanbul sanat ortamında gördükleri oldukça ilgisini çeken Block, Sarkis'i yıllardır takip etmesine rağmen, İstanbul'a gelmekte geç kaldığını fark eder (Altuğ, 2007, s. 19). Block, İstanbul sanat ortamıyla bu ilk karşılaşması hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Söylemem gerekir ki orada gördüklerim oldukça ilgimi çekmiş ve kafamı çok meşgul etmişti. Benim için tam anlamıyla bilinmeyen ve ilginç bir sanat ortamıydı; daha sonra, "ne yapabilirim?" diye düşündüm. Beni bu sanat ortamı hakkında bilgilendirecek çok az sayıda küratör veya sanatsever vardı. (kişisel görüşme, Kasım 2016a)

Bilkent Üniversitesi ve Goethe-Institut Ankara'da Düzenlenen Konferanslar (4 Kasım 1991)

Joseph Beuys'un 1986 yılındaki ölümünün ardından, o dönemde, İzmir'de Dokuz Eylül Üniversitesi'nde çalışan Cengiz Çekil ve Erdağ Aksel, Beuys anısına bir sergi düzenlemeye karar verir. Aksel, atölyesinde bu serginin hazırlıklarını sürdürürken, o dönemde Paris'te felsefe doktorası yapan ve Aksel'in çocukluk arkadaşı olan Hüseyin Bahri Alptekin ziyaretine gelir. Aksel, o dönem Beuys'u pek tanımayan Alptekin'e sergi projelerinden ve Beuys'tan bahseder ve içlerinde Beuys hakkında yazılar olan bir deste *Artforum* dergisi verir. Alptekin o gece tüm dergileri okur ve ertesi gün "kendisinin de Beuys sergisine katılmak istediğini, aklında bir iş olduğunu" söyler (Aksel, kişisel görüşme, Mart 2019). Aksel bunun üzerine, Hüseyin Alptekin'i Cengiz Çekil ile tanıştırır. Çekil, Alptekin'in sergide

⁸ René Block, kendisiyle yapılan bazı söyleşilerde veya kendi yazılarında (Block, 2011; Baliç ve Ermiş, 2013, s. 244-45), İstanbul'a ilk gelişi tarihi olarak 1990 yılını söylemesine rağmen Beuys Etkinlikleri sempozyumu ile Ankara ve İzmir Alman Kültür Merkezlerinde verdiği konferansların hepsi de 1991 yılı Kasım ayı içinde düzenlenmiştir. Kendisiyle yapılan görüşmelerde (28 ve 30 Kasım, 2016), Türkiye'ye ilk ziyaretinin 1991 yılında olduğunu teyit etmiştir.

⁹ Derneğin adı sonradan Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) olarak değiştirilmiştir.

¹⁰ René Block, Sabine Vogel ile yaptığı bir söyleşide (2008), "Marmara Üniversitesi'nde düzenlenen Beuys Sempozyumu" ifadesini kullanmasına rağmen adı geçen sempozyum Mimar Sinan Üniversitesi'nde düzenlenmiştir (Beykal, 1992).

yer alması konusunda ikna edilir ve böylece Hüseyin Alptekin ilk sanat yapıtını¹¹ *Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat, Toplu Sergi-Gösteri*¹² başlığı altında gerçekleşen bu sergi projesi için yapar (Aksel, kişisel görüşme, Mart 2019; Avşar, 2020, s. 31-32)¹³.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü ve İzmir Alman Kültür Merkezi işbirliğiyle düzenlenen *Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat, Toplu Sergi-Gösteri'si*, 10-21 Mart 1986 tarihleri arasında İzmir Alman Kültür Merkezi'nde gerçekleşmiştir¹⁴ (Görsel 2) (Salt Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi, 1986a; 1986b). Cengiz Çekil ve Erdağ Aksel tarafından düzenlenen bu etkinlik, 23 Ocak 1986'da ölen sanatçı Joseph Beuys için dünyada yapılan ilk anma sergisidir¹⁵ (Sönmez, 2008, s. 64; Aksel, kişisel görüşme, Mart 2019; Birsal, kişisel görüşme, Mart 2019; Avşar, 2020, s. 32).

Daha sonra Erdağ Aksel ve Hüseyin Alptekin Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü'nde birlikte çalışmaya başlarlar. Bu dönemde, Alptekin bir Berlin seyahati dönüşünde, "bazı nadir plaklar aradığı bir mağazanın sahibesinin¹⁶ kocasının



Görsel 2. Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat, Toplu Sergi-Gösteri afişi (Salt Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi)

¹¹ Alptekin'in bu sergide yer alan işi, o dönemde Aksel'in atölyesinde birlikte bol miktarda tükettikleri J&B viskisinin J ve B harfli logosu ve Beuys'un fotokopi ile çoğaltılmış bir dizi portresinin olduğu bir kolajdan oluşmaktadır. Alptekin daha sonra Aksel'den bir iş almış, bu kolajını Aksel'e vermiştir. Bu eser hâlâ Erdağ Aksel'de bulunmaktadır (Aksel, kişisel görüşme, Mart 2019; Birsal, kişisel görüşme, Mart 2019). Alptekin'in söz konusu yapıtının fotoğraf ve dıalari için bkz. Salt Araştırma, Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi, *Hommage to Joseph Beuys*

¹² Bu sergi hakkında ayrıntılı bir inceleme ve İzmir çağdaş sanat ortamına etkileri için bkz. Kılıncarslan, 2022.

¹³ Araştırma sürecinde, kendisi ABD'de olduğu için yüz yüze görüşme olanağı bulanamayan ancak internet üzerinden yapılan yazışmalarla, o dönem hakkındaki anılarını anekdotlar halinde samimi bir şekilde paylaşan sayın Erdağ Aksel'e çok teşekkür ederim.

¹⁴ Sergi için hazırlanan broşürde yer alan Cengiz Çekil tarafından yazılan *Neden Böyle Bir Sergi Neden "Bir Başka Sanat"* başlıklı sunuş metni için bkz. Salt Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi, 1986b. Vasıf Kortun ve Hüseyin Bahri Alptekin arasında gerçekleşen "Son Söyleşi" başlıklı görüşmede Alptekin, Çekil ve Aksel ile birlikte Beuys anısına organize edilen bu serginin tarihi, önce 1987 daha sonra 1988 şeklinde yanlış verilmiştir. Aynı söyleşide, Alptekin çocukluğundan beri sürekli yaptığı kolajları sanat eseri olarak ilk defa bu sergi için yaptığını, sergide 3-4 tane işinin yer aldığını belirtmiştir (Kortun, 2011, s. 24). Alptekin'in bu sergide yer alan işleri *45-48 / 68-86, Su gibi us, J.B, "Öte-beri"ler veya "Log"* başlıklarını taşımaktadır (Salt Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi, 1986b).

¹⁵ İzmir'de düzenlenen bu sergiden sonra, Münih'teki Städtische Galerie im Lenbachhaus'ta 16 Temmuz-2 Ekim 1986 tarihleri arasında, Armin Zweite tarafından *Beuys zu Ehren (Beuys Onuruna)* başlığıyla Beuys anısına oldukça kapsamlı bir sergi organize edilmiştir (Sönmez, 2008, s. 65, dipnot 33).

¹⁶ René Block'un eşi Ursula Block tarafından Aralık 1981'de kurulan ve 2014 yılına kadar işletilen *gelbe MUSIK* [Sarı Müzik] isimli plak dükkânı-galeri mekânında bestecilerden kayıtlar, görsel sanatçılardan yapıtlar, avangart ve deneysel müzikle ilgili nadir bulunan plaklar, partiyonlar, grafik notasyonlar vb. objeler satışa sunulmuştur (Lütgenau, 2016; Licht, 2018). *gelbe MUSIK*'te Maryanne Amacher, Henning Christiansen, Romuald Hazoumê, John Cage, Max Neuhaus, Milan Knížák, Eliane Radigue, Laurie Anderson, Dieter Roth, Michael Snow, La Monte Young, Christina Kubisch, Hans Peter Kuhn, Nam June Paik, Akio Suzuki ve diğer sanatçı ve bestecilerin yer aldığı doksan grup ve solo gösteri gerçekleşmiştir. Bu gösterilerin çoğunu bu sanatçıların Almanya'daki ilk sunumları oluşturmuştur. Otuz yılı aşkın bir süre varlığını sürdüren *gelbe MUSIK*, uluslararası alanda sanat ve müziğin keşif ettiği önemli bir üne sahip olmuş; dünyanın her yerinden müzisyenler, besteciler, görsel sanatçılar ve koreograflar için önemli bir buluşma noktası olarak işlev görmüştür (Mathew Gallery, 2016; Lütgenau, 2016; Battaglia, 2017).

Beuys'un galericisi olduğunu öğrendiğini" heyecanla Aksel'e anlatır. Bunun üzerine, Aksel yeni kurulmuş ve geniş bir bütçesi olan Bilkent Üniversitesi'ne Beuys hakkında bir konuşma yapmak üzere bu galericiyi davet etmeyi önerir (Aksel, kişisel görüşme, Mart 2019).

İlerleyen süreçte Bilkent Üniversitesi, Goethe-Institut (Alman Kültür Merkezi), SANART - Türkiye'de Görsel Sanatları Destekleme Derneği¹⁷ ve Plastik Sanatlar Derneği işbirliğiyle Joseph Beuys üzerine konferanslar vermek üzere Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölüm Başkanı Erdağ Aksel ve aynı bölümde görev yapan Hüseyin Alptekin tarafından René Block Türkiye'ye davet edilir. Ayrıca Block'un Beuys hakkındaki konferanslarının ardından, Goethe-Institut Ankara'da Beuys'un filmlerinden bir seçkinin gösterilmesi planlanır (Goethe-Institut Ankara Arşivi, 1991b; 1991c; 1991d; 1991e).

Bu davet sonucunda ilk kez Türkiye'ye gelen René Block, Bilkent Üniversitesi'nde, 4 Kasım 1991 tarihinde, saat 10.30'da "Rene Block on Joseph Beuys Soziale Plastik Berlin - New York 1964-1979" başlıklı bir konferans verir (Görsel 3) (Goethe-Institut Ankara Arşivi, 1991c). Konferans, Block'un Berlin ve ardından New York'ta Beuys'un galericisi olduğu dönemlerde, sanatçı tarafından gerçekleştirilen performanslara odaklanmaktadır. Erdağ Aksel (kişisel görüşme, Mart 2019), Block tarafından gerçekleştirilen bu konferans hakkında "Açıkçası konuşma pek etkileyici değildi. Biz Beuys hakkında derinlemesine bir analiz beklerken, konuşma Rene'nin, hangi Beuys işini ne zaman, kime, nasıl sattığı konularına odaklıydı, yani pek akademik bir şey değildi." yorumlarını yapmaktadır. Block, aynı gün saat 18.30'da Goethe-Institut Ankara'da "Joseph Beuys Berlin ve New York'da - Aksiyonlar 1964-1979" başlıklı bir konferans (Görsel 4-5) daha verir¹⁸. Block'un konferansını takiben *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor (I Like America and America Likes Me)*¹⁹ (1974) başlıklı videonun gösterimi gerçekleşir (Goethe-Institut Ankara



Görsel 3. Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü'nde gerçekleşen konferansın afişi (Goethe-Institut Ankara Arşivi)

¹⁷ Dernek 2001 yılında, adını SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği (*Sanart, Association of Aesthetics and Visual Culture*) olarak değiştirmiş ve Uluslararası Estetik Derneği (*International Association of Aesthetics*) üyeliğine kabul edilmiştir (Erzen ve Bilsel, 2002). SANART tarafından 1990'lı yıllarda, yurt dışından önemli uzmanların katıldığı konferanslar, uluslararası sempozyumlar ve bu sempozyumlara eşlik eden sergiler düzenlenmiştir.

¹⁸ SANART tarafından hazırlanan davetiyede konferansın başlığı "Joseph Beuys: Berlin'de ve New York'da Etkinlikler 1964-1979" şeklindedir. Ayrıca bu davetiyede, konferansın SANART '92 Sempozyumuna Doğru Konferanslar Dizisi kapsamında, SANART ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi işbirliğinde, Alman Kültür Merkezi'nin katkılarıyla gerçekleştiği belirtilmiştir (Görsel 4) (Goethe-Institut Ankara Arşivi / Salt Araştırma, Jale Erzen Arşivi, 1991e).

¹⁹ New York'taki René Block Gallery'nin açılışı sırasında Joseph Beuys tarafından gerçekleştirilen bu performansın tam adı *Koyote/Kır Kurdu. Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor (Coyote. I Like America and America Likes Me)* şeklindedir. İngilizce *coyote* sözcüğü bazı yazarlar tarafından Türkçeye *çakal* şeklinde de

Arşivi, 1991b). Ertesi gün gerçekleşen video gösterim programında ise *Soziale Plastik* (*Toplumsal Plastik*) (1967), *Ausfegen* (*Süpürmek/Süpürüp Atma*)²⁰ (1972), *Joseph Beuys-Transformer* (*Joseph Beuys-Transformatör*) (1988), *Beuys* (1981) başlıklı videolar yer almıştır (Görsel 5) (Minas, 1990a, 1990b; Goethe-Institut Ankara Arşivi, 1991b; Beykal, 1992).

SANART '92 SEMPOZYUMUNA DOĞRU KONFERANSLAR DİZİSİ
ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ'NİN İŞBİRLİĞİYLE **04**

4.11.1991 RENE BLOCK
JOSEPH BEUYS: BERLİN'DE VE NEW YORK'DA ETKİNLİKLER
1964-1979

KONUŞMA ALMANCA OLACAK, ANINDA TÜRKÇE'YE ÇEVİLECEKTİR.
KONFERANSDAN SONRA, VİDEOFİLM "I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME", 1974

5.11.1991 JOSEPH BEUYS VİDEOFİMLER
Soziale Plastik, 1967
Ausfegen, 1972 (Almanca)
Joseph Beuys - Transformer (İngilizce)
Beuys (Almanca, İngilizce alt yazılı)

ALMAN KÜLTÜR MERKEZİ'NİN KATKILARIYLA
4/5 KASIM 1991 ● SAAT 18:30 ● ALMAN KÜLTÜR MERKEZİ

Görsel 4. Goethe-Institut Ankara'da düzenlenen konferansın davetiyesi (Goethe-Institut Ankara Arşivi / Salt Araştırma, Jale Erzen Arşivi)

KASIM 1991

VIDEO KOLLEKSİYON "JOSEPH BEUYS"
Joseph Beuys tarafından yaratılan ve uygulamaya konulan bu yeni sanat anlayışı, klasik sanat dallarını yani sergi, fotoğraf ve yazım sanatını aşarak özgün tarzlara yönelmektedir. Sanatının büyük bölümünü kapsayan aksiyonlar ve performanslar, konferans ve tartışmalara katılım, uzun vadeli projelere (Free International University v.b.) öncülük etmek gibi. Joseph Beuys'un bu özgün sanatı ancak film ve video ile belgelenebilmiştir.

Pazartesi	Tanıtım Konferansı
04.11.1991	"SANART '92" Derneği'nin işbirliği ile Merkezimizde "JOSEPH BEUYS BERLİN VE NEW YORK'DA -Aksiyonlar 1964-1979"
Saat 18.30	- René BLOCK, Berlin (Konferans Türkçe'ye çevrilecektir) Takiben Video Gösterisi: "I like America and America likes me" (1974, İngilizce)
Salı	Video Gösterileri
05.11.1991	"Soziale Plastik" (11 dak., 1967)
Merkezimizde	"Ausfegen" (25 dak. Alm., 1972)
Saat 18.30	"Joseph Beuys-Transformer" (59 dak. İng.) "Beuys" (11 dak., Alm., İng. altı.)

Çarşamba Sergi Açılışı
06.11.1991 **"BERLİN DUVARI RESİM SANATI"**
Merkezimizde Sergiyi Almanya Federal Cumhuriyeti Büyükelçiliği Orta Elçisi Sayın Wolfgang ZIERER açacak ve "DUVAR YIKILDI! YA SONRASI?" konusunda kısa bir konuşma yapacaktır. (Türkçeye çevrilecektir.)
Berlin Duvarı iki Almanya'nın 1989 yılında birleşmesiyle işlevini yitirdi. Duvarın fillen de yıkılmasıyla Batı Almanya tarafında, birçoğu sanatsal değer taşıyan resimler yani bir duvar sanatı da böylelikle tarihe karıştı. Heinz J. Kuzdas bu resim sanatını fotoğraflar ile belgeleyerek gelecek nesile aktardı.
Sergi 21.11.1991 tarihine kadar (pazar hariç) hergün saat 13.00-18.00 arası gezilebilir.
Not: Serginin açılışında 'Berlin Duvarı' konulu video filmler gösterilecektir.

Beuys Etkinlikleri Sempozyumu (5-6-7 Kasım 1991)

René Block, 4 Kasım 1991 tarihinde Ankara'da verdiği konferansların ardından Plastik Sanatlar Derneği ve Alman Kültür Merkezi işbirliğiyle 5-7 Kasım 1991 tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi'nde düzenlenen Beuys Etkinlikleri başlıklı konferans, panel ve video-film gösterilerinden oluşan sempozyuma (Görsel 6) katılmak için İstanbul'a geçer.

çevrilmektedir. Beuys'un istekleri doğrultusunda René Block tarafından organize edilen bu performans hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 143-146; 2021b, s. 364-367.

²⁰ Beuys Etkinlikleri kitabında bu videonun adı Türkçeye *Temizlik* olarak çevrilmiştir (Beykal, 1992). Almanca *Ausfegen* sözcüğü, Türkçede *süpürmek*, *süpürerek temizlemek* anlamlarına karşılık geldiği ve pek çok yayında Beuys'un bu eylemi *Süpürmek/Süpürüp Atma* şeklinde çevrildiği için, bu kullanım tercih edilmiştir.



Görsel 6. Beuys Etkinlikleri davetiyesi (Salt Araştırma, Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi)

Beuys Etkinlikleri, doğumunun 70. yılı nedeniyle Joseph Beuys'u anmak amacıyla organize edilmiştir²¹ (Koçan, 1992). Üç gün süren etkinlikler, 5 Kasım Salı günü Plastik Sanatlar Derneği Başkanı Hüsamettin Koçan'ın açılış konuşmasıyla başlamış, ardından Hüseyin Alptekin tarafından "Sanatçı ve Vizyoner" başlıklı bir sunuş konuşması yapılmıştır²² (Görsel 6). Alptekin konuşmasında öncelikle etkinlik programının içeriği hakkında bilgi vermiştir. Ardından detaylı bir şekilde, Beuys'un Alman ordusunda savaş pilotuyken Kırım Yarımadası'nda bir uçak kazası geçirmesi, düşen uçaktan sağ kurtulması, bölgede yaşayan göçmen Tatarlar tarafından bulunarak içyağı ve keçeden oluşan malzemeler kullanılarak geleneksel yöntemlerle tedavi edilmesi gibi Beuys'un yaşamındaki önemli kırılma noktalarına değinmiş, yaşadığı olayların sanatçının düşüncelerini ve kullandığı malzemeleri nasıl biçimlendirdiğinden, ayrıca Fluxus akımı kapsamında gerçekleştirdiği eylemlerden bahsetmiştir (Alptekin, 1992, s. 12-21).

Alptekin'in konuşmasının ardından gerçekleşen video gösterim programında *Toplumsal Plastik* (1967), *Beuys* (1981), *Süpürmek/Süpürüp Atma* (1972), *Joseph Beuys-Transformator* (1988) başlıklı videolar yer almıştır (Beykal, 1992).

Beuys Etkinlikleri'nin ikinci günü, video gösterim programıyla başlamıştır. Seçkide yer alan videolar *Joseph Beuys im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (Joseph Beuys Boymans-van Beuningen Müzesi'nde, Rotterdam)* (1980/88), *Transibirische Bahn (Transsibirya Demiryolu)* (1970), *Celtic + 2222* (1971), *Von hier aus... (Buradan...)* (1984/87) olmuştur (Beykal, 1992).

²¹ Bu etkinliği takiben sanat ve edebiyat dergisi *Hürriyet Gösteri*, Aralık 1991 sayısı için "Joseph Beuys" özel ekini hazırlamıştır. Bu dosyada Oruç Aruoba'nın "Sanatın En Eski Anlamını Kavrayan Bir İnsan", Hüseyin Alptekin'in "Şaman - Şair", Levent Yılmaz'ın "Rene Block'la Beuys Üstüne Bir Konuşma", Jörg Schellman ve Bernd Klüser'in "Joseph Beuys'a Sorular", Ayşe Erkmen'in "Joseph Beuys'tan Heykele Dair", Canan Beykal'ın "Beuys ve İnsan", Bünyamin Özgültekin'in "Beuys'un Sosyal Plastisiği", Mehmet Ergüven'in "Beuys Meselesi", Sezer Tansuğ'un "Tavşana Ağıt" başlıklı yazıları yer almıştır.

²² Alptekin'in yaptığı konuşmanın transkripsiyonu için bkz. Alptekin, 1992, s. 12-21.

6 Kasım 1991 tarihinde gerçekleşen bu video gösterimlerinin ardından René Block, “Joseph Beuys Berlin - New York Aksiyonları 1964-1979” başlıklı²³ dialar eşliğinde bir konuşma yapmıştır²⁴. Goethe-Institut Ankara’dakiyle aynı başlığı taşıyan bu konuşmasında Block, Berlin’deki galerisinde Joseph Beuys tarafından gerçekleştirilen *Şef (Der Chef)* (1964) ve *Avrasya (Eurasia)* (1964) gibi ilk Fluxus eylemlerinin yanı sıra yine o dönemde Nam June Paik, Charlotte Moorman, Wolf Vostell, Henning Christiansen, Addi (Arthur) Köpcke/Køpcke, John Cage, Allan Kaprow gibi sanatçılar tarafından gerçekleştirilen Fluxus eylemleri, *happeningler* ve Fluxus konserlerinden bahsetmiştir. Ayrıca Beuys başta olmak üzere, Karl Horst Hödicke, KP Brehmer, Marcel Broodthaers, Richard Hamilton gibi sanatçılar tarafından üretilen çoğaltma (*multiple*) işlerden örnekler göstermiştir. Block, o dönemlerde Fluxus sanatçılarıyla çok yakın ilişkiler içinde olduğundan, söz konusu performans, konser ve diğer çalışmaların hemen hemen hepsinde, hazırlık aşamasından itibaren aktif olarak yer alma ve çalışmalara katkı sağlama imkânı bulmuştur. Örneğin Block’un uzun yıllar hem sanatçıları hem de sanat yapıtlarını taşıdığı kendisine ait Volkswagen marka minibüs, artık kullanılamayacak duruma gelince Block’un önerisiyle Beuys tarafından *Sürü (Das Rudel)* (1969) başlıklı bir işte kullanılmıştır. Block konuşmasında sanatçılarla arasında geçen bu tür anekdotlara da değinmiştir (Block, 1992, s. 76-87). Block’un konuşmasının ardından *Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor* (1974) başlıklı videonun gösterimi gerçekleşmiştir. Bu video gösteriminin ardından, René Block tarafından seyircilerin soruları yanıtlanmıştır²⁵ (Görsel 7).

Beuys Etkinlikleri sempozyumu kapsamında Block’un katıldığı son etkinlik ise, sempozyumun son günü olan 7 Kasım 1991 tarihinde gerçekleşen *Beuys ve Avrasya* başlıklı paneldir²⁶. Panelin yöneticisi Oruç Aruoba, katılımcıları ise René Block, Canan Beykal, Hüseyin Alptekin ve Bünyamin Özgültekin’dir (Görsel 7). Block, bu panelde birlikte yer aldığı Hüseyin Alptekin’in İstanbul’da tanıştığı ilk sanatçı olduğunu ve sanatçının 2007 yılındaki zamansız ölümüne kadar devam eden bir arkadaşlığın tadını çıkarma ayrıcalığına sahip olduğunu belirtmektedir (Block, 2011, s. 74; Baliç ve Ermiş, 2013, s. 244-45).

Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumu’nda gerçekleşen konferans, panel ve video gösterimlerinden oluşan bu üç günlük sempozyuma öğrenciler başta olmak üzere izleyiciler büyük bir ilgi göstermiş; etkinlikler kalabalık ve meraklı bir izleyici kitlesi tarafından takip edilmiştir (Koçan, 1992). O dönemde öğrenciliğini henüz tamamlamış olan Hale Tenger de sempozyumun izleyicileri arasında yer almıştır (Tenger, kişisel görüşme, Mart 2019). O yıllarda PSD Genel Sekreteri olan sanatçı Gülsün Karamustafa da René Block ile bu konferansın organizasyon sürecinde tanışmış ancak bu karşılaşmada çok fazla samimiyet kurulmamıştır (Karamustafa, kişisel görüşme, Nisan 2019).

²³ Beuys sempozyumu hazırlık sürecinde, Goethe-Institut Ankara Sergi Etkinlikleri Koordinatörü Meral Pak’ın (1991) Hüseyin Alptekin’e gönderdiği sempozyum etkinlik programında, René Block’un yapacağı konuşmanın başlığı “Joseph Beuys ile Birlikte Çalışmamız” şeklindedir.

²⁴ Block’un yaptığı konuşmanın transkripsiyonu için bkz. Block, 1992, s. 76-95.

²⁵ Soru-cevap bölümünün transkripsiyonu için bkz. Beykal, 1992, s. 99-105.

²⁶ Gerçekleşen panelin transkripsiyonu için bkz. Beykal, 1992, s. 107-140.



Görsel 7. Beuys Etkinlikleri, 5-7 Kasım 1991, sol fotoğraf: René Block seyircilerin sorularını yanıtlarken; sağ üst fotoğraf: Beuys ve Avrasya paneli, Nilgün Özayten, René Block, Canan Beykal, Oruç Aruoba (soldan sağa); sağ alt fotoğraf: Oruç Aruoba, Hüseyin Alptekin, Bünyamin Özgültekin (soldan sağa) (Beykal, 1992, s. 98 ve 106)

Goethe-Institut İzmir’de Düzenlenen Konferans (8 Kasım 1991)

René Block, İstanbul’daki Beuys Etkinlikleri sempozyumundan sonra İzmir’e geçerek 8 Kasım 1991 tarihinde Goethe-Institut İzmir’de aynı konferansı tekrar sunar. Goethe-Institut Ankara’da sunulan video gösterimleri aynı şekilde Goethe-Institut İzmir’de de sunulur (Goethe-Institut Ankara Arşivi, 1991a).

René Block-İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) İşbirlikleri

René Block 1991 yılındaki İstanbul ziyareti sırasında, İKSV Genel Müdürü Aydın Gün²⁷ tarafından 3. Uluslararası İstanbul Bienali Danışma Kurulu toplantısına Sidney Bienali ile ilgili deneyimlerini paylaşmak üzere davet edilmiştir (Block, 2011, s. 74; Baliç ve Ermiş, 2013, s. 245; Block, kişisel görüşme, Kasım 2016b). 12 Kasım 1991 tarihinde gerçekleşen Uluslararası İstanbul Bienali Danışma Kurulu toplantısında Aydın Gün, Jale Erzen, Günsel Renda, Nilgün Özayten, Oya Eczacıbaşı, Tomur Atagök, Vasıf Kortun, Aysel Mutver ile birlikte 8. Sidney Bienali yöneticisi René Block da danışman olarak yer almıştır (Salt Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi, 1991). Bu danışma kurulu toplantısı, Block’un İKSV ile çalışmalarının başlangıcını oluşturmaktadır.

Toplantıda, 3. Uluslararası İstanbul Bienali yöneticisi Vasıf Kortun, bienalin hazırlık sürecini ve o zamana kadar yapmış olduğu çalışmaları özetlemiş; ancak müze binası kesin olarak tahsis edilmeden bienal için resmi bir temasta bulunamadığını, gayri resmi olarak İngiltere, Fransa, ABD, Almanya, Rusya, İsrail, İspanya, İtalya, Danimarka başta olmak üzere farklı ülkelerle temas halinde olduğunu ifade etmiştir. Kortun “Bienal’in bir ana kavram çevresinde düzenlenmesinin gerekliliğinden” bahsederek temayı “Kültürel Farklılığın Üretimi olarak düşündüğünü” belirtmiştir. Kurul üyeleri tarafından gün boyunca tartışılan

²⁷ İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın kurucuları arasında yer alan Aydın Gün, 1974-1993 yılları arasında İKSV’nin Genel Müdürü olarak vakfın yaptığı birçok etkinliğin öncüsü olmuştur. Gün, yirmi yıl süreyle Uluslararası İstanbul Festivali’nin sanat yönetmenliğini yapmış, ikincisinden itibaren İstanbul Bienali’ne dönüşen 1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri’ni başlatmıştır (İKSV Aydın Gün Teşvik Ödülü, 2018).

temalardan sonra Kortun'un temasında karar kılınmış ve bienalde yer alacak ülkelerin de sergilerinde bu temayı işlemeleri öngörülmüştür. Ayrıca ilk iki bienalde sanatçı seçim kriterlerinde ön planda tutulan 'uluslararası sanat ortamında çok tanınmış sanatçı' endişesinin, artık yerleşmiş bir yapı kazanan 3. İstanbul Bienali'ne taşınmaması kararı alınmıştır. Ünlü isimlerin ancak serginin kavramıyla uyusurlarsa bienale çağrılması konusunda görüş birliğine varılarak İstanbul Bienali'nin "sanatta yeni bir nefes olması" gerektiğinde karar kılınmıştır. Ayrıca serginin ülke pavyonları şeklinde düzenlenmesi, bienale katılacak olan ülke sergilerinin birbirine yakın düzeyde alan kullanmaları ve sergilerin yerleştirilmesinde şeffaflığın ön plana çıkartılması yönünde kararlar alınmıştır (Salt Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi, 1991).

René Block, toplantıdaki konuşmasında, uluslararası bienallerin düzenlenmesinde uygulanan farklı yaklaşımları anlatırken Sidney Bienali, documenta ve São Paulo Bienali örneklerinden bahsetmiş (Salt Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi, 1991) özellikle İstanbul Bienali ile birçok paralellikler taşıyan Sidney Bienali deneyimlerini paylaşmıştır (Block, 2011, s. 74; Baliç ve Ermiş, 2013, s. 245). Ayrıca 3. İstanbul Bienali için yardımda bulunacağını belirtmiş, kurul üyeleri ile öğleden sonra gezilen Feshane binasının dönemsel sergiler için çok uygun olduğunu vurgulamıştır (Salt Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi, 1991).

Beuys konferansları nedeniyle gerçekleştirdiği galeri ve atölye ziyaretleri sonucunda, Türkiye sanat ortamından oldukça etkilenen René Block, daha sonraki yıllarda gerçekleşen İstanbul Bienallerini takip etmek amacıyla yeniden Türkiye'ye gelir. Onu ikinci kez Türkiye'ye getiren²⁸ 3. İstanbul Bienali'nde Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger'in³⁰ bir daha asla bırakamayacağı derecede etkileyici işleriyle karşılaştığını belirtmektedir (Vogel, 2008; Kortun, kişisel görüşme, Mart 2019a). Karamustafa'nın bu bienalde sergilenen işi *Mistik Nakliye (Mystic Transport)*, Tenger'in sergide yer alan işi ise *Böyle Tanıdıklarım Var II (I Know People Like This II)*'dir. Her iki iş de René Block tarafından satın alınarak Block Koleksiyonu'na dâhil edilmiştir³¹ (Block, kişisel görüşme, Kasım 2016a). 2018 yılında Tenger'in işi Vehbi Koç Vakfı (VKV) tarafından satın alınarak VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na geçmiştir (Tenger, kişisel görüşme, Mart 2019). Benzer şekilde Karamustafa'nın işi de VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na dâhil edilmiştir³² (Karamustafa, kişisel görüşme, Nisan 2019).

²⁸ Vasıf Kortun (kişisel görüşme, Mart 2019b), kesin emin olmamakla birlikte Block'un bu ziyareti sırasında yanında Sabine Vogel olduğunu belirtmektedir. Ancak René Block bu ziyareti tek başına gerçekleştirdiğini ifade etmiştir (kişisel görüşme, Haziran 2019).

³⁰ René Block, Evrim Altuğ ile gerçekleştirdiği söyleşide (2007, s. 19) 3. İstanbul Bienali'ni gezdiği sırada Hale Tenger ve Halil Altındere'nin eserleriyle karşılaştığını ve bunlardan çok etkilendiğini belirtmesine rağmen, Halil Altındere 3. İstanbul Bienali'ndeki sanatçılar arasında yer almamaktadır. Altındere, 1997 yılında Rosa Martínez'in küratörlüğünde gerçekleşen 5. İstanbul Bienali'nde *Tabularla Dans II (Dance with Taboos II)* (1997) başlıklı işiyle yer almıştır (Baykal, 1997, s. 48; Babias ve Becker, 2018, s. 229).

³¹ René Block Koleksiyonu hakkında ayrıntılı bir inceleme için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 275-298. Ayrıca Block Koleksiyonu'nun durumu hakkında bir değerlendirme için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2021a.

³² VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nun başlangıcı ve oluşumu hakkında ayrıntılı bir inceleme için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 304-308. Koleksiyonun Arter Müzesine dönüşümü ve son durumu hakkında bir değerlendirme için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2022.

Melih Fereli'nin³³ İKSV Genel Müdürü olmasının ardından İstanbul Bienali'ne özel bir önem atfedilerek uluslararası sanat ortamından bir küratörle çalışma kararı alınmıştır. René Block-İKSV işbirlikleri, 1995 yılında gerçekleşen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü olarak Block'un seçilmesi ile ivme kazanmıştır. Block, 4. İstanbul Bienali küratörlüğü görevini, kendi hayatının ve kariyerinin odak noktasına yerleştirerek çok önemsemiş, Bienal'in hazırlık sürecinde sık sık Türkiye'ye gelip gitmiş, bienal ekibiyle birlikte Türkiye sanat ortamını yakından tanımak için galerilere, sergilere, sanatçı atölyelerine ziyaretler gerçekleştirmiş, son altı ay İstanbul'da yaşamıştır (Görsel 8). *Orient/ation - Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü* başlıklı bienale Block, Türkiye'den on dokuz sanatçı davet etmiştir. Bu isimlerden dördü yurt dışında çalışan, üçü ise İstanbul dışındaki kentlerde yaşayan sanatçılardır. Bienale Türkiye'den davet edilen sanatçılar Fusun Onur, Kemal Önsoy, Selim Birsal (Ankara), Fatma Binnaz Akman, Hakan Akçura, Hüseyin B. Alptekin-Michael D. Morris, Hale Tenger, Handan Börüteçene, Arzu Çakır (İzmir), Cengiz Çekil (İzmir), Esra Ersen, Ayşe Erkmen, Aydan Murtezaoğlu, Murat Işık ve Gülsün Karamustafa'dır. Sarkis ve Osman Dinç Fransa'dan, İskender Yediler ve Adem Yılmaz ise Almanya'dan davet edilen sanatçılar olmuştur³⁴.



Görsel 8. 4. Uluslararası İstanbul Bienali Ekibi, Luvr Apartmanı, balkonda soldan başta: Bienal Yönetmeni Fulya Erdemci, kapı aralığında ayakta sağdan ikinci Bienal Yönetmeni Asistanı Emre Baykal, onun sağında Bienal Küratörü René Block (İKSV Arşivi)

René Block, küratörlüğünü yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin ardından, 1995-2005 yılları arasındaki on yıllık süreçte gerçekleşen İstanbul Bienallerinin danışma kurullarında, kurul başkanı olarak yer almıştır (Block, kişisel görüşme, Aralık 2018). Bu görevi süresince Block, hem Türkiye sanat ortamının önemli kurumlarından İKSV ile organik bağını resmi görevli olarak devam ettirme hem de Türkiye sanat ortamını yakından takip etme imkânına sahip olmuştur. Block, "danışma kurullarında başkan olarak görev yapmasının hiyerarşik bir yapı oluşturmadığını, bienal küratörlerinin belirlenmesinde kurul üyelerinin önerileri doğrultusunda ortak bir karara varıldığını" ifade etmiştir (kişisel görüşme, Aralık 2018).

³³ Melih Fereli, 1993-2001 yılları arasında İKSV Genel Müdürü olarak çalışmıştır.

³⁴ Bienalin hazırlık süreci, bienal mekânlarının belirlenmesi, kavramsal çerçevesinin oluşturulması, sanatçıların seçimi ve İstanbul Bienalleri tarihindeki yeri hakkında ayrıntılı bir inceleme için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 214-256.

René Block'un Türkiye Sanat Ortamıyla Kurduğu İlişkiler Ağının Genişlemesi ve Yeni Projeler

René Block ilerleyen yıllarda kişi ve kurumlarla kurduğu ilişkiler ağını genişleterek Türkiye'den sanatçı ve küratörlerle çeşitli projeler ve uluslararası sergiler gerçekleştirmeye devam eder.

Ziyaretleri sonrasında Türkiye'deki sanat ortamının çok yönlülüğü karşısında şaşırılmış ve Türkiye'de yaşayan sanatçıların bir kısmını Almanya'da tanıtma isteği duymuştur (Kayabal ve Nur, 1995). Block özellikle 3. İstanbul Bienali'nde karşılaştığı Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger'in işlerinden çok etkilenmiş; Füsün Onur ve Ayşe Erkmen de dâhil olmak üzere, diğer bazı Türk sanatçıları bir sergi yapmaya karar vermiştir (Vogel, 2008). O dönem, DAAD'de çalışmakta olan Block, önce bu sergiyi Berlin'de bulunan daadgalerie'de yapmayı düşünür. Ancak 1992 Mayıs'ında DAAD'deki görevinden ayrılınca bu proje gerçekleşemez (Block, kişisel görüşme, Kasım 2016a). Fakat DAAD'deki yöneticilik görevinden ayrılmadan önce küratör ve sanat eleştirmeni Beral Madra'yı DAAD jüri üyeliğine davet eder (Block, kişisel görüşme, Kasım 2016a; Madra, kişisel görüşme, Şubat 2017).

Beral Madra jüri üyeliği sürecinde, DAAD bursu için, Türkiye sanat ortamından Serhat Kiraz ve Ayşe Erkmen olmak üzere iki isim önerdiğini; diğer jüri üyelerinin bursu, özellikle kadın bir sanatçıya verme eğiliminde olduklarını ifade etmiştir (kişisel görüşme, Şubat 2017). Dolayısıyla jürinin nihai kararı sonucunda, Ayşe Erkmen 1993 yılı için Berlin Konuk Sanatçı Programı bursundan yararlanmaya hak kazanmıştır. Erkmen (kişisel görüşme, Aralık 2018), bir yıllık süre boyunca Berlin'de yaşamasına imkân tanıyan bu bursun kariyeri açısından oldukça önemli olduğunu, burs kapsamında sanatçıya konaklaması için bir ev, oldukça yüksek bir miktarda aylık maaş, sergi düzenlemesi ve katalog basılması için büyük bir bütçe verildiğini ifade etmiştir. Ayrıca Erkmen, Berlin'de kaldığı süreçte farklı ülkelerden seçilmiş diğer DAAD bursiyerleri ve önemli sanatçılarla tanışma, işbirlikleri geliştirme, fikir alışverişinde bulunma fırsatı bulmuştur (kişisel görüşme, Aralık 2018). Erkmen tarafından bu burs kapsamında, 9 Aralık 1993-16 Ocak 1994 tarihleri arasında, daadgalerie'de küratörlüğünü Friedrich Meschede'nin³⁵ yaptığı *Ev (Das Haus)* başlıklı sergi gerçekleştirilmiştir (Meschede, 1993).

René Block, 1993 yılında Stuttgart'taki Dış İlişkiler Enstitüsü'nde (ifa) Sergi Etkinlikleri Yöneticisi olarak çalışmaya başlar ve Türkiye'den sanatçılarla bir sergi organize etme projesini yeniden gündemine alır (Block, kişisel görüşme, Kasım 2016a). 1994 yılında, Beral Madra ve Sabine Vogel eş-küratörlüğünde Türkiye'den sanatçıların Almanya'ya davet edilmesiyle *İSKELE: Günümüz Türk Sanatı (İSKELE - Türkische Kunst Heute)* sergi dizisi gerçekleşir (Görsel 9). Stuttgart, Berlin ve Bonn olmak üzere üç farklı şehirdeki ifa-Galerie'lerinde gerçekleşen bu sergi dizisinde, küratör Beral Madra'nın pek çok sergisinde birlikte çalıştığı Serhat Kiraz, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Handan Börüteçene, Adem Yılmaz, Selim Birsnel gibi sanatçıların yanı sıra René Block'un çalışmalarından

³⁵ Sanat tarihçisi ve küratör Friedrich Meschede, 1992-2008 yılları arasında DAAD Berlin Konuk Sanatçı Programı'nın Görsel Sanatlar Bölümü Yöneticiliğini yürütmüştür (Baliç, 2010, s. 203).

etkilendiği Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger'in işleri sunulmuştur³⁶. Almanya'nın üç büyük şehrine yayılan bu büyük ölçekli sergi, çoğunluğu yeni üretim işlerle Türkiye çağdaş sanatından geniş bir kesit sunulması, daha genç kuşaktan sanatçıları da içeriyor olması gibi nedenlerle dönemin öne çıkan sergilerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Beral Madra'ya (1994) göre, *ÍSKELE: Günümüz Türk Sanatı* sergi dizisinin yapımcısı olan René Block, hem çağdaş Türk sanatını Batı Avrupa'da kapsamlı bir biçimde tanıtan ilk 'Batılı' sanat adamı olma özelliği kazanmış hem de Türkiye sanat ortamı ile ne denli yoğun bir ilişkiye girdiğini kanıtlamıştır.



Görsel 9. *ÍSKELE: Günümüz Türk Sanatı* sergi dizisi, ifa-Galerie Stuttgart'taki serginin açılışı, 11 Ağustos 1994, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Sabine Vogel, René Block, Beral Madra... (soldan sağa) (BM Çağdaş Sanat Merkezi Arşivi)

Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Dışişleri Bakanlığı ve Berlin Eyaleti Bilim, Araştırma ve Kültür Senatosu'nun [Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur] işbirliğiyle *Sınırsız: Berlin – İstanbul* (grenzenlos: Berlin – İstanbul) projesi³⁷ çerçevesinde, 1997-1998 yıllarını kapsayan bir süreçte İstanbul ve Berlin'de bir dizi etkinlik gerçekleştirilmiştir³⁸. Bu proje kapsamında, René Block tarafından farklı işbirlikleriyle biri İstanbul'da diğeri de Berlin'de olmak üzere, iki çağdaş sanat sergisi organize edilmiştir. *IN MEDIAS RES: Berlin'den Fotoğraf ve Diğer Medya Sanatları* (*IN MEDIAS RES - Fotografie und andere Medienkunst aus Berlin*)³⁹ başlıklı ilk sergi, René Block ve Angelika Stepken eş-küratörlüğünde, 9 Eylül-12 Ekim 1997 tarihleri arasında İstanbul'da gerçekleşmiştir.

³⁶ Serginin hazırlık süreci, kavramsal çerçevesinin oluşturulması, sanatçıların seçimi ve Türkiye-Almanya sanat ortamındaki yansımaları hakkında ayrıntılı bir inceleme için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 182-212.

³⁷ Bu proje, Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH tarafından Berlin Duvarı'nın yıkılışından sonra, 1990 yılında başlatılan [IN MEDIAS RES ve İSKORPİT sergilerinin kataloglarında bu tarih 1989 olarak geçmektedir] Berlin ile diğer Avrupa metropollerini ya da Doğu ve Güneydoğu Avrupa kentleriyle kültür alışverişini güçlendirmek için gerçekleştirilen *sınırsız* [Alm. *grenzenlos*] kültürel karşılaşma için forum ve sanatsal alışveriş etkinlikleri dizisinin İstanbul ile gerçekleştirilen bölümüdür (Hartmann, 1998, s. 80; Petersen, tarihsiz). İstanbul'dan önceki süreçte, Budapeşte (1990/91), Prag (1992/94), Sofya (1993), Varşova (1994/95), Barselona (1995) ve Moskova (1995/96) ile sınırsız-karşılaşmalar gerçekleşmiştir (Petersen, tarihsiz). Ayrıca İstanbul ve Berlin 1989 yılından beri kardeş şehirler olduğu için, iki kent arasındaki işbirlikleri doğrultusunda, kültürel-sanatsal vd. alanlarda çeşitli projeler organize edilmektedir.

³⁸ Proje kapsamında gerçekleşen etkinlikler hakkında detaylı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 256-272.

³⁹ Latince *in medias res* ifadesi herhangi bir giriş yapmadan başlayan bir hikâyeye veya eylemi ifade eder. İngilizce *into the middle of things*, Almanca *sofort zu Sache/zum Thema kommen* anlamlarını vermektedir.

Atatürk Kültür Merkezi ve Dolmabahçe Kültür Merkezi'nin ana mekânlar olarak kullanıldığı sergide, özellikle görüntü ve ses yaratan cihazlarla çalışan ve bunların teknik olanaklarının gerçeklikle olan bağlantılarını yansıtan sanatçılar üzerine odaklanılmıştır. Sergide, farklı çalışma yaklaşımlarıyla çoğulcu bir sanat ortamına sahip olan Berlin'den sanatsal fotoğraf, video ve ses enstalasyonlarından oluşan geniş ve güncel bir seçki sunulmuştur. Dönemin Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu [Berliner Hochschule der Künste] profesörlerinden, 1989 yılından sonra görünürlük kazanmaya başlayan genç sanatçılara dek farklı kuşaklardan kırkın üzerinde sanatçı bir arada yer almıştır (Block ve Stepken, 1997, s. 9-10). René Block, önceki birçok sergisinde yer almış Wolf Vostell, Asta Gröting, Qin Yufen, Igor & Svetlana Kopistiansky gibi daha yaşlı sanatçıları sergiye davet ederken Angelika Stepken daha genç kuşaktan sanatçılar davet etmeyi tercih etmiştir (Stepken, kişisel görüşme, Ocak 2019). Ayrıca sergiye ek olarak 60'lı yılların Berlin'inde ortaya çıkan sanatçı filmlerinden en yeni yapımlara uzanan bir film seçkisi gösterilmiştir (Block ve Stepken, 1997, s. 10).



Görsel 10. *İSKORPİT: İstanbul'dan Güncel Sanat* sergisinin açılışı, HKW, Berlin, sol fotoğraf: Fulya Erdemci izleyicilerle birlikte, sağ fotoğraf: René Block izleyicilerle birlikte (Salt Araştırma, Türkiye Sergi Arşivi)

Sınırsız: Berlin – İstanbul projesi çerçevesinde organize edilen ikinci sergi etkinliği, *İSKORPİT: İstanbul'dan Güncel Sanat (İSKORPİT - Aktuelle Kunst aus Istanbul)* sergisidir (Görsel 10). Berlin'deki Dünya Kültürleri Evi'nde (Haus der Kulturen der Welt [HKW]) 15 Ekim-15 Kasım 1998 tarihleri arasında sunulan sergi, o dönemde Kassel'deki Museum Fridericianum Direktörü olan René Block ve Uluslararası İstanbul Bienali Direktörü olan Fulya Erdemci'nin eş-küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Sergi başlığında kullanılan iskorpit balığının isminden başlanarak çoğunluğu politik ve eleştirel boyutlara sahip işlerle kurgulanan bir sergi oluşturulması dikkat çekicidir. *İSKORPİT* sergisi Almanya sanat ortamında da ilgi toplamış, süreli yayınlarda sergiyle ilgili duyuru, haber ve eleştiri yazıları yer almıştır⁴⁰. *İSKORPİT* aldığı davet üzerine 1999 yılında, Almanya'nın Karlsruhe kentinde bulunan Badischer Kunstverein'da ikinci kez gösterilmiştir. Karlsruhe'deki gösterim, kısmen René Block, esas olarak da sergiden beş ay önce Badischer Kunstverein'in yöneticiliğine getirilmiş olan Angelika Stepken tarafından gerçekleştirilmiştir (Kosova, 1999, s. 85; Stepken, kişisel görüşme, Ocak 2019).

⁴⁰ Serginin kavramsal çerçevesinin oluşturulması, sanatçıların işleri ve Türkiye-Almanya sanat ortamındaki yansımaları hakkında ayrıntılı bir inceleme için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 259-275.

Sonuç

René Block, Türkiye'ye ilk kez 1991 yılında, Joseph Beuys hakkında konferanslar vermek üzere, sanatçı-akademisyen Erdağ Aksel ve Hüseyin Bahri Alptekin'in daveti sonucunda gelmiştir. Block verdiği konferanslarda Beuys'un New York'ta gerçekleştirdiği *Amerika'yı Seviyorum*, *Amerika da Beni Seviyor* performansı kadar ses getiren sunumlar yapmamıştır. Ancak Beuys'un gösterisinin başlığında kullandığı sözü, Block'un Türkiye sanat ortamıyla kurduğu ilişkilere uyarlamak mümkündür: *Türkiye'yi Seviyorum*, *Türkiye de Beni Seviyor*. Çünkü Block ile Türkiye sanat ortamından kişi ve kurumlar arasında, 90'lı yıllardan günümüze kesintisiz devam eden organik bir ilişki söz konusudur.

Block, uluslararası sanat çevrelerinde Türkiye kökenli sanatçı, küratör, galerici, koleksiyoner ve diğer uzmanlarla uzun yıllardır sürdürdüğü kişisel dostlukları ve profesyonel ilişkileriyle tanınmaktadır. Block, kendisiyle yapılan görüşmelerde özellikle İstanbul'un kendisi için çok özel bir öneme sahip olduğunu dile getirmiş, Türkiye sanat ortamıyla 1990'lı yıllarda başlayan bireysel ve kurumsal düzeydeki işbirliklerini sürdürmekten çok memnun olduğunu ifade etmiştir. Benzer şekilde uzun yıllardır Block'u tanıyan ve onunla farklı ortak projelerde, sergilerde çalışmış olan Türkiye sanat ortamından sanatçılar, küratörler, müze yöneticileri vd. uzmanların büyük bir çoğunluğu sıklıkla Block'u tanımaktan ve onunla birlikte çalışmaktan duydukları memnuniyeti ifade etmiştir. Block'un sıklıkla işbirliğine girdiği bu isimler arasında Sarkis, Beral Madra, Fulya Erdemci, Melih Fereli, Ömer Koç, Emre Baykal, Hüseyin Alptekin, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Halil Altındere gibi pek çok ismi saymak mümkündür. Block, tüm dünyada yaşanan küreselleşme sürecinde, Türkiye'nin dışa açılma noktasında, 1990'ların kültür sanat ortamında etkin rol oynayan, köşe taşları diyebileceğimiz Beral Madra, Vasıf Kortun, Ali Akay gibi küratörlerle iyi ilişkiler kurmuştur. Adı geçen küratörlerin sergilerinde yer alan sanatçılardan bazılarını izlemeye başlamış, gerçekleştirdiği uluslararası büyük ölçekli sergilere davet etmiş, bu sanatçılardan eserler satın almıştır. Böylece hem galerisinde sunduğu sanatçı seçkisini hem de Block Koleksiyonu'nu genişletmiştir. Özellikle Fluxus akımıyla bağlantı kuran ironik, oyunsu, mizahi yönü olan yapıtlar Block'un daima ilgisini çekmektedir.

Block'un DAAD'deki görevi sırasında sanatçılar Sarkis ve Ayşe Erkmen'in DAAD Berlin Konuk Sanatçı Programı bursu kapsamında Almanya'ya davet edilmelerinde önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Türkiye sanat ortamında, özellikle Almanya ağırlıklı olmak üzere, yurt dışı işbirlikli sergiler gerçekleştiren küratör Beral Madra'nın DAAD jüri üyeliğine seçilmesini, ardından sanatçı Ayşe Erkmen'in DAAD bursu kapsamında Berlin'e davet edilmesini, Block'un Almanya'da görevli olduğu kurumlar aracılığıyla Türkiye sanat ortamıyla kurduğu ilk temaslar olarak değerlendirmek mümkündür. Block daha sonra, Almanya'nın önemli kurumlarından olan Dış İlişkiler Enstitüsü'nde (ifa) Sergi Etkinlikleri Yöneticisi olarak çalıştığı dönemde Türkiye'den sanatçıların katılımıyla sergiler düzenlenmesini sağlamıştır. 1990'lı yıllarda, Block'un desteğiyle Almanya'nın farklı kentlerinde sadece Türkiye'den sanatçıların katılımıyla ulus temsiline dayalı *İSKELE: Günümüz Türk Sanatı ve İSKORPİT: İstanbul'dan Güncel Sanat* başlıklı sergiler organize edilmiştir. Bu sergiler, Block'un Türkiye sanat ortamıyla ilişkilerinin pekişmesini, Türkiye'den sanatçılar ve sanat çevreleriyle kurduğu ilişkiler ağının genişlemesini

sağlamıştır. Öte yandan bu sergilerde yer alan sanatçıların uluslararası sanat ortamındaki görünürlükleri artmış, eserleri önemli koleksiyonlara dahil edilmiştir. Sanatçıların pek çoğu yurt dışından küratör, sanat eleştirmeni ve kurum/kuruluşlarla yeni işbirlikleri kurarak kariyerlerinin ilerleyen aşamalarında büyük ölçekli projelere, sergilere davetler almıştır.

Block, 1991 yılındaki Türkiye ziyaretinden başlayarak Türkiye'nin önemli kültür sanat kurumlarıyla da yakın ilişkiler içine girmiştir. Block'u Türkiye'ye davet eden kurumlardan Alman Kültür Merkezi, SANART ve UPSD düzenledikleri sergiler, sempozyumlar, konferans dizileri ve diğer etkinliklerle dönemin hem Ankara hem de İstanbul kültür-sanat ortamını yönlendiren/şekillendiren dernek ve kurumlar arasındadır. Block'un İKSV ile ilişkisi ise, ilk İstanbul ziyareti sırasında, 3. Uluslararası İstanbul Bienali Danışma Kurulu toplantısına davet edilmesiyle başlamıştır. Block-İKSV işbirlikleri, Melih Fereli'nin İKSV Genel Müdürü olduğu dönemde René Block'a 4. Uluslararası İstanbul Bienali küratörlüğünün verilmesiyle oldukça yoğunlaşmıştır. Ancak İKSV'nin bienal modelinde değişikliğe gitmesi, bienal küratörlüğünün yabancı bir isme verilmesi ve sanatçıların tek seçici tarafından belirlenmesi tartışmalara neden olmuştur. Bienalin küratörü Block, özellikle uluslararası sanat ortamındaki konumu, sanat çevreleriyle kurduğu ilişkiler, nüfuzunu kullanma tarzı ve sanatçı seçimleriyle olumsuz eleştiriler almıştır. Block, küratörlüğünü yaptığı 4. Bienal'in ardından, 1995-2005 yılları arasında düzenlenen İstanbul Bienallerinin danışma kurullarına başkanlık yaparak sonraki beş bienalin özellikle küratör seçiminde belirleyici rol oynamıştır. İstanbul Bienalleri tarihi açısından değerlendirilirse, hem küratörlüğünü yaptığı 4. Bienal hem de danışmanlığında organize edilen beş bienal, küresel sanat ortamının ilgisini çeken ve ses getiren bienaller olmuştur.

Sonuç olarak 90'lardan günümüze uzanan süreçte, Block'un desteğiyle Almanya başta olmak üzere yurtdışında organize edilen sergiler ve Block'un katkısıyla gerçekleşen İstanbul Bienalleri ile Türkiye çağdaş sanat ortamının dışa açılması hız kazanmış, Türkiye'den sanatçılar ve küratörler küresel sanat piyasasında görünürlük/tanınırlık kazanmış ve sanatçıların yapıtları uluslararası önemli koleksiyonlara dâhil edilmiştir.

Bu makalede, küresel sanat ortamının önemli aktörlerinden biri olan René Block'un Türkiye sanat ortamıyla ilişkisinin başlangıcında rol oynayan kilit isimler ve etkinlikler incelenmiştir. Block'un ilişkiler ağının süreç içerisindeki gelişimi ve dönüşümünün, özellikle 2000'li yıllarda Koç Topluluğu ile gerçekleştirdiği işbirlikleri ve projelerin yeni araştırmalarla ortaya konulması planlanmaktadır.

Kaynakça

- Alptekin, H. (1992). Sanatçı ve vizyoner. C. Beykal (Yay. haz.), *Beuys Etkinlikleri: gösteri, konferans, panel: 5 Kasım 1991 Salı, 6 Kasım 1991 Çarşamba, 7 Kasım 1991 Perşembe (üç gün)* (s. 12-21). a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Mas Matbaacılık.
- Altuğ, E. (2007). Rene Block ile söyleşi: İstanbul sanat ortamı, kendi yeraltından beslenen, güçlü bir kaynak. *Artist Actual*, 4, 18-20.
- Avşar, V. (2020). *Cengiz Çekil okulu* (Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015 kitabının eki). SALT/Garanti Kültür AŞ.

- Babias, M. (2007). René Block in conversation with Marius Babias – biennials places for dialogue among equal partners. *Framework: the finnish art review*, 6 (Surplus of the Arts - OUT NOW!), 42-43.
- Babias, M. ve Becker, K. (Yay. haz.). (2018). *n.b.k. Ausstellungen Band 21: Halil Altındere* (sergi kataloğu), Neuer Berliner Kunstverein // Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Babias, M., Eusterschulte, B. ve Rollig, S. (Yay. Haz.). (2015). *n.b.k. Ausstellungen Band 18: René Block. Ich kenne kein Weekend. Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964* (sergi kataloğu). Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.); Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Baliç, İ. (Ed.). (2010). *Starter - Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan işler/works from the Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection* (sergi kataloğu). ARTER Yayını, Ofset Yapımevi.
- Baliç, İ. ve Ermiş, D. (Der.). (2013). *i-ka-se-ve: 370 kişi İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın 40 yılını anlatıyor*. İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Battaglia, A. (2017). Broken Music: a show devoted to Ursula Block delves deep into sound-art lore. *ARTnews*. <http://www.artnews.com/2017/06/02/broken-music-a-show-devoted-to-ursula-block-delves-deep-into-sound-art-lore/>
- Baykal, E. (Ed.). (1997). *5. Uluslararası İstanbul Bienali kataloğu* (4 Ekim-9 Kasım 1997). İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.
- Beykal, C. (Yay. Haz.) (1992). *Beuys Etkinlikleri: Gösteri, konferans, panel: 5 Kasım 1991 Salı, 6 Kasım 1991 Çarşamba, 7 Kasım 1991 Perşembe (üç gün)*. (D. Derman Çev.). a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Mas Matbaacılık.
- Block, R. (Yay.) (1984). *SARKIS. Der Anfang der Jahrhunderte (Schönberg, Berg, Webern)* (sergi kataloğu). Berliner Künstlerprogramm des DAAD.
- Block, R. (1992). Berlin - New York aksiyonları 1964-1979. (D. Derman Çev.). C. Beykal (Yay. haz.), *Beuys Etkinlikleri: gösteri, konferans, panel: 5 Kasım 1991 Salı, 6 Kasım 1991 Çarşamba, 7 Kasım 1991 Perşembe (üç gün)* (s. 76-95). a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Mas Matbaacılık.
- Block, R. (2011). 4. Uluslararası İstanbul Bienali. (N. Dikbaş Çev.). J. Hoffmann ve A. Pedrosa (Ed.), *İstanbul'u Hatırlamak* (s. 74-93). İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Block, R. ve Stepken, A. (1997). Önsöz. A. Stepken (Ed.), *IN MEDIAS RES: Berlin'den Fotoğraf ve Diğer Medya Sanatları/Fotografie und andere Medienkunst aus Berlin/Photography and Other Media Art from Berlin* (sergi kataloğu) (s. 9-11). Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH Yayını, Verlag der Kunst.
- BM Çağdaş Sanat Merkezi Arşivi. (1994) *İSKELE: Günümüz Türk Sanatı sergi dizisi, ifa-Galerie Stuttgart'taki serginin açılışı* [fotoğraf].
- Erzen, J. ve Bilsel, C. (2002). History and activities of Sanart. <http://www.sanart.org.tr/en/about/>
- Goethe-Institut Ankara Arşivi. (1991a). *Goethe-Institut Ankara ve Goethe-Institut İzmir arasında gerçekleşen yazışma*.
- Goethe-Institut Ankara Arşivi. (1991b). *Kasım 1991/November 1991* [etkinlik programı].
- Goethe-Institut Ankara Arşivi. (1991c). *Rene Block on Joseph Beuys Soziale Plastik Berlin - New York 1964-1979* (konferans afişi), Bilkent University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design.
- Goethe-Institut Ankara Arşivi. (1991d). SANART '92 "Block on Beuys". *Turkish Daily News*.
- Goethe-Institut Ankara Arşivi / Salt Araştırma, Jale Erzen Arşivi. (1991e). *SANART '92 Sempozyumuna Doğru Konferanslar dizisi 04* [davetiye/broşür].
- Gürlek, N. (2013). *Sarkis ve "When Attitudes Become Form" [Tutumlar Biçime Dönüşünce]*. SALT/Garanti Kültür AŞ [Elektronik Yayın].
- Hartmann, T. (1998). Sınırsız: İstanbul-Berlin. A. Cemal ve N. Satlıgan (Alm-Tr. çev.). *Zor Diyalog: Türkiye ve Almanya* [Zeitschrift für Kulturaustausch dergisinin *Schwieriger Dialog - die Türkei und Deutschland* başlıklı 47. sayısının Türkçe çevirisi] (s. 80-82). Goethe Enstitüsü - Alman

- Kültür Merkezi; ifa: Institut für Auslandsbeziehungen; Körber-Stiftung (Körber Vakfı) desteğiyle Goethe Enstitüsü - Alman Kültür Merkezi ve Ege Yayınları.
- İKSV Arşivi. (1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali Ekibi [fotoğraf].
- İKSV Aydın Gün Teşvik Ödülü. (2018). *Aydın Gün kimdir?*. <https://www.iksv.org/tr/aydin-gun-tesvik-odulu/aydin-gun-kimdir>
- Kayabal, A. ve Nur, Y. (23 Ağustos 1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne, İki Ay Gibi Kısa Bir Süre Kaldı: 'Bienal' Kapalı Kutu. *Yeni Yüzyıl*, 21.
- Kılınçarslan, R. Ö. (2022). Joseph Beuys'un anısına: 1980'lerden bir sergi ve İzmir çağdaş sanat ortamına etkisi. *Art-Sanat Dergisi*, (17), 275-298. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.984180>
- Koçan, H. (1992). Önsöz. C. Beykal (Yay. haz.), *Beuys Etkinlikleri: Gösteri, konferans, panel: 5 Kasım 1991 Salı, 6 Kasım 1991 Çarşamba, 7 Kasım 1991 Perşembe (üç gün)* (s. 7). a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Mas Matbaacılık.
- Kortun, V. (2011). Son Söyleşi. D. Demir (Ed.), *Hüseyin Bahri Alptekin: Ben bir stüdyo sanatçısı değilim* (s. 22-39). SALT Yayını, Ofset Yapımevi.
- Kosova, E. (1999). İskorpit: Kırılınca veda. *Resmi Görüş*, 1, 85-90.
- Licht, A. (2018). For eyes and ears: Ursula Block interviewed by Alan Licht. *BOMB Magazine* [Elektronik Sürüm].
- Lütgenau, P. (2016). Mathew Gallery is pleased to announce: gelbe MUSIK - works, notes, and photographs from the archive of Ursula Block. <https://www.artrabbit.com/events/gelbe-musik-works-notes-and-photographs-from-the-archive-of-ursula-block>
- Madra, B. (1991). Sarkis: yaşamdaki sertliğe cevap veremezsek yaptığımız işin geçerliliği yoktur. *Arredamento Dekorasyon*, 31, 100-106.
- Madra, B. (11 Ekim 1994). 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin Küratörü Rene Block: Uluslararası katılımı sağlamaya çalışacağım. *Cumhuriyet*, 12.
- Mathew Gallery. (2016). *gelbe MUSIK: Works, notes, and photographs from the archive of Ursula Block* (basın bülteni). http://www.mathew-gal.de/Exhibitions/gelbe-musik/assets/gelbeMUSIK_pressrelease_en.pdf
- Meschede, F. (Ed.) (1993). *Das Haus, Ev, The House* (sergi kataloğu). Berliner Künstlerprogramm des DAAD.
- Minas, G. (1990a). *Joseph Beuys: Bir video programı*. Goethe Enstitüsü Münih Yayını, Maus.
- Minas, G. (1990b). *Joseph Beuys: Ein video Programm*. Goethe-Institut München Yayını, Maus.
- Özdoğan Türkyılmaz, H. (2019). *Küreselleşen Türkiye'nin kültür ve sanat ortamında bir aktör: René Block* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Özdoğan Türkyılmaz, H. (2021a). René Block Koleksiyonu'nda yer alan Türkiyeli sanatçılar ve eserleri. E. Kavalçalan (Ed.), *24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* (7-9 Ekim 2020) (s. 520-546). Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları.
- Özdoğan Türkyılmaz, H. (2021b). Galerici-sergi yapımcısı olarak René Block ve Fluxus sanatı. *Art-e Sanat Dergisi*, 14 (27), 352-378. <https://doi.org/10.21602/sduarte.897469>
- Özdoğan Türkyılmaz, H. (2022). Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nun oluşumu ve Arter Müzesine dönüşümü. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 1 (25), 147-165. <https://doi.org/10.56074/msgsusbd.1123800>
- Pak, M. (28 Ekim 1991). *Joseph Beuys sempozyumu* (Meral Pak tarafından Hüseyin Alptekin'e gönderilen yazı). Goethe-Institut Ankara Arşivi, Ankara.
- Petersen, T. (tarihsiz). *grenzenlos. Kulturelle Begegnung mit der Türkei. 1. Oktober - 15 November* (Einladung zur Pressekonferenz/basın toplantısı davetiyesi). Edition Block Arşivi, Berlin.
- Salt Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi. (1986a). *Joseph Beuys'un anısına bir başka sanat toplu sergi gösteri* [sergi davetiyesi].

- Salt Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi. (1986b). *Joseph Beuys'un anısına bir başka sanat toplu sergi gösteri* [sergi broşürü].
- Salt Araştırma, Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi. (1991). *Beuys Etkinlikleri Davetiyesi*.
- Salt Araştırma, Türkiye Sergi Arşivi. (1998). *İSKORPİT: İstanbul'dan Güncel Sanat sergisinin açılışı* [fotoğraf], Haus der Kulturen der Welt, Berlin.
- Salt Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi. (1991). *Tutanak* [12 Kasım tarihli Uluslararası İstanbul Bienali danışma kurulu toplantısı tutanağı].
- Sarkis. (1984). *Yüzyılların Başlangıcı (Schönberg, Berg, Webern)* [yerleştirme]. daadgalerie Berlin. Sarkis Arşivi.
- Sönmez, N. (2008). *Cengiz Çekil: Bir tanık/A Witness*. (N. Dikbaş Tr-İng. çev.). René Block (Dizi ed.). M. Haydaroğlu (Kitap ed.). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.ř.
- Vogel, S. (2008). Waves at the periphery: interview with René Block about his relation to contemporary Turkish art and his project space in Berlin. (M. Cohen Alm-İng. çev.). *Nafas Art Magazine - Universes in Universe* [Elektronik Sürüm].

Enerjinin Doğulu Oyunculuk Pratiklerinde Yeri ve Eugenio Barba'nın Antropolojik Tiyatro Çalışmalarına Yansıması

Ayça Köklü¹

Öz

Bu makale çalışması, No, Kahtakali ve Jingju'dan yola çıkarak Doğulu geleneksel tiyatro uygulamalarında oyuncunun enerji kullanımını araştırmak, kültür ile bağlantılarının izini sürmek ve Doğulu formları yoğun olarak inceleyen/çalışmalarına dâhil eden Batılı uygulamacılardan Eugenio Barba'nın antropolojik tiyatro çalışmalarında nasıl algılandığını ve dönüştüğünü tespit etmek amacıyla kaleme alınmıştır. 20. yüzyılda Batı'da oyunculuk odaklı yaklaşımlarda ön plana çıkan beden ve zihin bütünlüğü doğrudan enerji ve mevcudiyet kavramlarıyla ilişkilendirilmiş, Barba'nın anlatım öncesi düzeyde çalışmalarının da temel konusu haline gelmiştir. Bu çalışmalarda enerji, kültürel bağlantılarından soyutlanarak oyunculığa ilişkin kültür öncesi evrensel ilkeler olarak ele alınmıştır. Doğulu oyuncu içinse enerjinin, kültürle iç içe bir unsur olarak kavrandığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Enerji, No, Kathakali, Jingju, Eugenio Barba.

The Place of Energy in Eastern Acting Practices and Its Reflection on Eugenio Barba's Anthropological Theater Works

Abstract

This article aims to investigate the use of energy by actors in Eastern traditional theater practices, trace their connections with culture, and examine how Eastern forms, particularly No, Kathakali, and Jingju, have been perceived and transformed in the anthropological theater studies of Eugenio Barba, a Western practitioner who extensively studied and incorporated Eastern forms. In the 20th century, the integration of body and mind, highlighted in Western acting-focused approaches, was directly associated with the concepts of energy and presence, became a fundamental subject in Barba's pre-expressive level of Works. In these studies, energy was considered as pre-cultural universal principles pertained to acting, abstracted from its cultural connections. Conversely, for Eastern actors, energy was perceived as an integral element closely intertwined with culture.

Keywords: Energie, Noh, Kathakali, Jingju, Eugenio Barba.

¹ Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk A.S.D., ORCID NO: 0000-0002-3179-2392, ayca_koklu@hotmail.com

Kültürden Oyuncuya Enerji Kavramına Genel Bakış

Doğu-Batı zihniyetleri arasında köklerini oldukça eski bir tarihten alan belirgin ayrımlar mevcuttur. Sosyal psikoloji uzmanı Richard E. Nisbett'e göre (2018) Batı düşüncesi, Yunanlardan günümüze analitik düşüncenin hükmettiği bir tür ortak alan olmasına karşın, Doğu düşüncesi, soyut mantıktan ziyade deneyime dayalı bilginin bütünselliğine dayanmaktadır. Doğu düşüncesindeki karşıtlıklar birbiriyle savaşmaktan çok çelişkilerin tanınmasına, çoklu perspektiflere duyulan gereksinimin vurgulanmasına ve karşıt öneriler arasında bir *orta yol* arayışına işaret eden farklı bir diyalektik oluşturur; analitik düşünce ise nesnenin bağlamından kopmasını, kategorilere ayrılarak nesnenin niteliklerine odaklanma eğilimini ve kategorilerle ilgili kuralları kullanma biçimini içermektedir (s. 19-24). Buradan hareketle, *ben* tasavvuru Batı'da tek başına *bölünmez bir bütünü* tarif ederken, *Asya'da bir bütünün parçası* olarak konumlanır. Diyalektik, Batı'da zıtlıkların uzlaşmazlığını, Doğu'da ise tam tersini vurgular. Siyah bölgedeki beyaz ve beyaz bölgedeki siyah noktalar, bütünü oluşturmak için karşıtların bir aradalığını sembolize eder (Fang, 2012, s. 31). Dolayısıyla Yin ve Yang biri olmadan diğerinin olmayacağı ve birinin diğerinde tezahür ettiği zıtların birliği dir.

Düşünce sistemindeki bu temel ayrımlar doğal olarak sanatsal malzemenin şekillenmesini ve o malzemeden doğan teknikleri etkilemiştir. Bir oyuncunun hareket etme biçimini analiz etmeye başladığımızda da öncelikli olarak kültür içinde şekillenmiş, kültürün ilkeleriyle hareket eden bir bedenle karşılaşırız. Dolayısıyla kültürel olgular oyuncunun bedenine yaklaşımını ve bedeninde enerji gibi mekanizmaları nasıl harekete geçirdiğini de belirler.

Özellikle Batı'dan Doğu'ya yönelen biçimsel ve yöntemsel arayışlar, kaçınılmaz olarak iki uygarlık arasında kültürel bir karşılaşma ve temas alanı yaratmıştır. Sanatta biçimsel düzlemde bir etkileşim zorunlu olarak biçimin içinden doğduğu kültürün, kültürel bağlamın nasıl konumlandırılacağı, ne ölçüde dikkate alınacağına dair öz-biçim ilişkisine yönelik sorulara cevap vermeyi gerektirir. Bu bağlamda kaynak kültür ve hedef kültür arasında ne tür bir kültürel alışveriş ya da aktarımın gerçekleştirileceği sanatsal ifade biçimlerinin hem kültürel hem kültür öncesi ve ötesi nitelikleri, Doğu oyunculuk tekniklerini keşfe yönelen Batı tiyatrosu araştırmacılarının öncelikli meselesi haline gelmiştir.

20. yüzyılda tiyatro alanında da karşımıza çıkan kültürlerarası etkileşimler ve 1970'lerde gelişen kültürlerarası tiyatro gibi belirli etkileşim modelleri çerçevesinde ele alınmıştır. 20. ve 21. yüzyıl tiyatro insanlarının kültürlerarası performans çalışmaları, Patrice Pavis (1999), Erica Fischer-Lichte (2014) vb. gibi teorisyenler tarafından söz konusu modeller zemininde kavramsallaştırılmış ve bu kavramlar çerçevesinde incelenmiştir.

Kültürlerarası karşılaşmalarda oyuncunun icrasına mercek tutulduğunda öncelikli olarak *kültürün* belirleyenleri içerisinde hareket eden bedenlerle karşılaşmış; dolayısıyla *kültürü* aşmanın imkansızlığı karşısında *kültür öncesi* bağlamlar ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda Grotowski ve Barba'nın yürüttüğü çalışmalar öncül işlev görmüştür. Enerji başlığı da kültür öncesi bağlamında önem kazanmıştır; çünkü hangi kültür içerisinde olursa olsun kültürü önceleyen bir asal performatif unsur olarak kavranmış, oyuncunun bu var olma hali anlatım öncesi düzey olarak literatüre geçmiştir. Kendi çalışması içerisinde Doğulu performans teknikleriyle çağdaş oyunculuk yaklaşımlarını sentezleyen akademisyen Philippe Zarrilli de *enerjik bir tiyatrodan* bahsederken "güçlerin, yoğunlukların ve mevcut duygulanımların" (akt. Serdar, 2020, s. 166) ön plana çıktığı bir yapıya işaret eder. Bu yaklaşım da anlatım öncesi mekanizmaların oyuncunun varlığının asal unsuru olduğu savını destekler.

Bu noktada da -yukarıda Nisbett örneğinde de altını çizdiğimiz gibi- anlatım öncesi tüm çalışmalar öncelikli olarak Batı'daki beden zihin ayrımını oyuncunun icrasında aşmak, oyuncunun bedenini *beden-zihin* içinde kavrama noktasında yoğunlaşmıştır. Batı'da 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren beden zihin bütünlüğü doğrudan enerji ve mevcudiyet kavramıyla ilişkilendirilmiş ve bunlar oyuncu icrasında *beden-zihin*in açığa çıkmasının ön koşulu olarak görülmüştür. Bu andan itibaren *beden-zihin*, *mevcudiyet* ve *enerji* oyunculuk odaklı anlatım öncesi düzeyde çalışmaların temel sorunsalları haline gelmiştir (Barba ve Savarese, 2017; Fischer-Lichte, 2016). Çalışmalardaki bu üç unsuru kavramak için öncelikle aralarındaki bağlantıya değinmek gerekmektedir.

Grotowski'yle birlikte, Batılı oyunculuk anlayışında *vücuda getirme/ bedenselleşme* anlayışının kaynağı olan beden-ruh ya da bedensellik-tinsellik düalizmi, yani kartezyen düşünce geçerliliğini yitirmeye başlar ve yerini *vücuda getirilmiş tin* görüşüne bırakır (Fischer-Lichte, 2016, s. 141). Bedenselleşme kavramının özne-nesne, beden-zihin ayrımı üzerine kurulu yapısının parçalanması, 1960'lardan itibaren oyunculuğa fenomenolojik ve bilişsel yaklaşımların yanı sıra Doğu'yla kültürel karşılaşmalar aracılığıyla olmuştur. Nitekim *vücuda getirilmiş tin* anlayışı Doğulu oyuncunun bedensel kavranışıyla yakından ilintilidir. Makalenin başında değinildiği gibi Doğu kültüründeki beden-ruh bütünlüğü, ruhun/tinin bedende tezahür etmesi, aralarında bir bütünsellik, bir aradalık ilişkisi olduğu düşüncesiyle alakalıdır.

Oyunculuğa böyle bir anlayışla yaklaşmak onu bütünsel ve beden-zihin bütünlüğüne dayalı- *bir deneyim olarak mevcudiyet* kavramıyla buluşturur. Mevcudiyet kavramı, oyuncunun oyun alanı içerisinde o anda olma halini ve bu hali deneyimlemeyi, o anla bir bütün olarak meşgul ve iç içe olmayı ifade eder. Bu, oyuncu için gündelik dışı, özel ve özerk bir varoluş deneyimidir. Oyuncu için bir deneyim olan mevcudiyet, seyircinin dikkatini şimdi ve burada olan oyuncu üzerine çeken, oyuncudan seyirciye direkt etki eden özel bir enerji durumudur. Bu özel enerji durumu günümüzde artık oyunculuğun ilk ve öncelikli özelliği olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı ile ifade edersek vücuda gelme, uzam ve zaman içinde bir beden aracılığıyla var olmak demektir (akt. Halaçoğlu, 2019, s. 23-39). Çağdaş psiko-fiziksel oyunculuk çalışmaları bu tür bir bedensellik anlayışı temelinde oyuncunun iç enerjisinin harekete geçirilmesi hedefi güder (Halaçoğlu, 2019, s. 131). Oyuncunun, bir anlamın ya da rolün taşıyıcısı olmasından ziyade, enerjisel kuvvetlerin açığa çıktığı bir beden oluşu ile ilgilenir. 20. yüzyılda oyuncunun bedenselliğine ve fenomenolojik varlığına vurgu yapan mevcudiyeti salt bir bedensellik olarak kavrayan anlayış yerini, ayrılmaz bir beden-zihin bütünlüğüne ve bir aradalığına bırakmasıyla, oyunculuk artık salt psikolojik ve fiziksel olarak değil, psiko-fiziksel bir eylem olarak görülür.

Anlatım öncesi düzeyde, kültürler ötesi ya da öncesi bir fizyolojik yaklaşımı benimseyen oyuncunun mevcudiyetine yönelik teknik arayışlar, oyuncunun enerjisi üzerine bir incelemeyle, oyuncunun kas ve sinir sistemi, beden postürü, nefes gibi fizyolojik unsurlarını gündelik dışı bir düzeyde yapılandırmak için gerekli tekniklerin araştırılmasını gerektirir. Bu noktada gündelik dışı bir beden, bir varoluş deneyiminin, gündelik dışı bir enerji üretimine karşılık geldiğini belirtilir (Barba ve Savarese, 2017, s. 13-14). Oyuncunun bu tür bir enerji düzeyine bilinçli olarak ulaşabilmesi ise ciddi bir fiziksel çaba ve çalışmayı, başka bir deyişle zanaatkârlığı gerektirir.

Enerji üzerine yapılan çalışmalar -anlatım öncesi düzey üzerine özellikle Uzakdoğulu tiyatro geleneklerinden gelen oyuncularla/icracılarla yürütülen atölyeler- oyuncunun salt bir oyuncu olarak varlık göstermesini sağlamaya yöneliktir. Bu çalışmalar ortak noktada oyuncunun sahne üzerinde hiçbir şey yapmıyorken dahi *çalışır olma/var olma* halini, yani

oyuncuya özgü bir enerji yoğunluğuna ulaşabilmesini hedeflemiştir. Bu niteliği ile enerji, oyuncunun mevcudiyeti -Barba'nın ifadesiyle *biosu*- meselesi ile ilişkilidir ve hatta Barba'ya göre onun önkoşuludur (Barba ve Savarese, 2017, s. 14-15).

Özet olarak, Batı'nın Doğulu oyuncuyu *mevcudiyet*, *beden-zihin* ve *enerji* kategorilerinde analize tabii tutarak anlamaya çalıştığı görülmektedir. Doğu felsefesinde iç içe geçen ve bir birlik olarak algılanan fizik-metafizik, beden-zihin ilişkisi sebebiyle Doğulu geleneksel performans veya dövüş sanatları icracılarının *mevcudiyet*, *enerji* ve *beden-zihin* olarak tanımlanan bu oluş halini eş zamanlı olarak kavradıkları ve halihazırda deneyimledikleri görülmektedir. Bu doğrultuda gerek eğitimleri boyunca gerek icralarında son derece somut tekniklere sahiplerdir. Dolayısıyla bu çalışmanın devamında Doğulu oyuncunun enerjisinden bahsederken mevcudiyet ve beden-zihin ile ilişkili, onlarla içi içe olarak karşımıza çıkacağını belirtmemiz gerekir. Kültürlerarası tiyatro alanında Batı'yla sıklıkla karşılaşan Hint, Japon ve Çin kültürlerindeki tiyatro pratiklerinde enerji mekanizmalarının nasıl işlediği bu perspektif üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır.

Bu makalenin konusu olan Hint, Japon ve Çin geleneklerinin teatral yapıları, kendi içinde çok girift yapılara sahip olmanın yanı sıra, herhangi birinin tek bir unsurunu incelerken de çok detaylı açıklamalar gerektirecek kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Dolayısıyla enerji başlığını kullandığımızda tek bir makale çalışması içerisinde, her üç kültür açısından da tüm nüanslarıyla bunu aktarmak imkânsız ve anlamsız bir çaba olacaktır. Bu çalışma bağlamında Batılı uygulamacılar içindeki örneklemi oluşturan Barba'nın çalışmalarına etki ettikleri yönler dikkate alınarak Doğu'daki enerji kullanımıyla ilgili bir izlek oluşturulmaya çalışılmıştır. Doğulu tiyatro formlarında enerji, oyuncunun bedeninde karşıt kuvvetlerin organizasyonu, süptil beden algısı, vokalin ve performans esnasında duyulan diğer seslerin titreşimlerinin etkisi bağlamlarında üç başlıkta analiz edilmeye çalışılmıştır.

Doğu Tiyatrolarında Enerji: Karşıt Güçlerin Bir Aradalığı

Doğulu sanat pratiklerinde ortak bir ilke olarak değerlendirilebilecek *karşıtlıkların bir aradalığı* dövüş sanatlarından tiyatro alanına geniş bir yelpazede bedenün şekillenişini ve hareket mekanizmalarını izah edebilmektedir; çünkü bedenün kültürle doğrudan ilişkisi, bedenle ilgili tekniklere de yansımıştır. Karşıtlıkların birlik içinde ifadesi Asya kültürlerindeki *ying-yang* sembolündeki gibi hem iç içe geçmiş bütünlüğü ifade eder hem de sentez bakışla ilintili olarak değerlendirilebilir. Bu kültürlerde bir aradalık ve döngüsel akış yaşamı mümkün kılan asal unsur olarak saptanmıştır. Dolayısıyla hem kültürün temelinde şekillenen gündelik yaşamın örüntüsünde, kültürün taşıyıcısı ve parçası olan insanların zihin yapısı, kavrayış ve iletişimde hem de tiyatro gibi kültürel kodlardan damıtılmış sanat uygulamalarının ana yönelim ve ilkelerinde bu *kültürel koşullanmanın* izleri vardır (Zarrilli, 2000; Coomaraswamy, 1995).

No, Jingju ve Kathakali tiyatrolarında çok küçük yaşlarda başlayan eğitim süreci *temel duruş*, *adım alma* ve *devinim içinde biçimlere*, *formlara ulaşma* olarak formüllendirebileceğimiz bir sıralamayı izler. Bütün bu aşamalar enerjinin karşıtlık ilkesine göre biçimlendirilmesiyle gerçekleşir. Her üç kültürde tiyatro icracısı açısından her zaman korunan bir enerji düzeyinin yaratılması başattır. Bunların fiziksel olarak meydana gelmesi karşıt güç mekanizmalarının iç içe işlemesi ve enerji gerilimleriyle mümkündür.

Duruş ve adımlar No hareketinin en önemli iki unsurudur. Aynı şekilde Jingju ve Kathakali formlarında da temel duruşun öncelikli olduğu görülmektedir. No çalışmasında oyuncu ayakta dururken ya da hareketsiz otururken bile sabit bir ağırlık merkezi ile tamamen merkezlenmiş olarak kalır; böylece vücudunda ve zihninde yoğun bir enerji biriktirir.

No'da icracının tüm hareketleri *kamae* adı verilen ve *enerji yüklü duruş* olarak nitelenen temel beden postüründen gelişir ve tekrar bu postüre döner. Enerji gerilimi yaratmak için hareket açısından ilk önem *kamae*dedir. Duruşun kendisi hareketsiz olsa da gücün alt karın bölgesine odaklanması pozisyonu canlı hale getirir. *Kamae* postürü, uygulayıcıya bedeni yukarı doğru çeken gücü koruyarak yerden gelen güçlü yerçekiminin net bir farkındalığı ile merkezde nasıl durulacağını öğretir (Prabhath, 2011, s. 149-150).

Jingju eğitimine baktığımızda da eğitimin temel olarak *yao*, bacaklar ve kollar olmak üzere üç alana yoğunlaştığını görürüz. Bunlardan en önemlisi *yaodur* ve enerjinin kaynağında konumlanır. Eğitimin ilk aşaması, vücudu çevreleyen göğüs kafesinin altı ile pelvisin üst kısmı arasındaki alan olan *yao* üzerinedir. *Yao* doğru postürü tarif eder. Çince bel veya göbek anlamına gelir; ancak *yaonun* bel bölgesinden daha geniş bir alanı kapsamaması, buna karşın göbeğe bağlı karın ve alt sırtı içermemesi sebebiyle her iki tanımlama da Çincedeki anlamsal karşılığına tam olarak denk düşmez. *Yao* üzerinden gelişen Jingju eğitimi kasları ve gücünü geliştirmeyi hedeflerken, aynı zamanda *aks merkezi* olarak kabul edilen bölgenin esnekliğine odaklanır. Tüm enerjinin (*jin*) ve hareketlerin bu aks merkezinden çıktığı kabul edilir. (Ruru, 2010 s. 60). Bir başka deyişle *yao*, vücuttaki tüm hareketin kontrol merkezidir; kolların ve bacakların *yaonun* kontrolü dışında, beden bütünlüğünü göz ardı ederek ya da parçalayarak bağımsız hareket etmesi söz konusu değildir.

Tıpkı Jingju'da olduğu gibi No'da da doğru duruş, pelvisin düzgün yerleştirilmesinden gelir. Mide ve kalça kasları içe doğru tutulur, dizler hafifçe bükülür ve pelvis öne ve aşağıya doğru yerleşir. Alt karın bölgesi dışarı doğru itilir ve vücudun *merkezi* aşağı, yani zemine doğru konumlandırılır. Vücudun ağırlığı ayak parmaklarına doğru hafifçe öne kayar. Üst gövde düz ve dik tutulur. Sırtın alt kısmına hafifçe basınç uygulanması göğsün dışarı doğru çıkmasına sebep olur. Kollar, dirsekler dışarı dönük ve hafif kıvrıktır. Kolların yüksekliği okullara ve rollere göre farklılık gösterir (Berberich, 1984, s. 207-211).

Hem temel duruşta hem de hareket sırasında enerji vücudu her yöne çeker ve tüm vücudun bu dinamikleri dengelemesinde pelvis merkezi roledir. Bedeni dışarı doğru çeken enerji, onu pelvise doğru çeken enerji ile dengelenir. Dengelenen karşıt enerjilerle birlikte tüm vücut gerilimsiz, yumuşatılmış bir görünüme kavuşur. Ayrıca beden her hareketi sırasında ağırlığın doğru ve düzgün bir şekilde aktarılmasını sağlayan güçlü bir pelvik desteğe ulaşılır (Berberich, 1984, s. 210). *Kamae* pozisyonu ya da oyuncunun *yaosu* tüm hareketlere kolayca olanak verir; oyuncunun bir hareketi tamamladıktan sonra geri döndüğü ana konumdur. Dolayısıyla duruşun kendisi hareketin tüm potansiyelini içinde taşır (Emmert, 1997, s. 25-26).

Kathakali'de uygulanan eğitim sistemi de tıpkı No ve Jingju'daki gibi bedeni önceden hedeflenen belli bir forma sokmak üzerine kuruludur. Kathakali icracısının bedeni, omurilik tabanı ve alt karın etrafında merkezlenen, böylece bedene bir duruş ve denge sağlarken aynı zamanda beden ger kalan kısımlarının hareketini -alt ve üst uzuvları, gövdeyi- organize eden belirli bir merkeze sahiptir (Narayanan, 2016 s. 133). Oyuncunun bedeninin bu merkez odaklı hali yine karşıt güç ilkesinden beslenen bir denge pozisyonu içinde hareketsiz ama hareketin tüm potansiyelini içinde taşıyan bir yapıdadır. Dolayısıyla bedendeki bu merkezlenme, Kathakali eğitiminin hedeflediği, önceden belirlenmiş belirli tarzlarda hareket edebilen, bu hareket tarzı doğrultusunda bedeni organize edebilen ve formun gerektirdiği duruş içinde kalabilen bir beden için önkoşuludur.

Kathakali eğitimi de icracının temel duruşu ile başlar. Bu hareketsiz duruşta ayaklar omuz genişliğinin hemen ötesinde, dizler yana doğru bükülü ve açık, ayak başparmakları yukarı bakacak şekilde dizlerle aynı yönde, yerde olarak konumlandırılır. Temel pozisyonu

oluşturan unsur, ayakların yeri sıkıca ve taban tabana kavradığı pozisyonda enerjinin göbekten, ayaklardan ya da ayak parmaklarından toprağa doğru itildiği anda içsel olarak hissedilen karşıt güçlerdir. Enerjinin alt gövde boyunca bu yeryüzüne yönelen akışı, omurganın üst gövde boyunca yukarıya doğru itilişi ile dengelenir; böylece bedenin yüz, eller ve kollardan oluşan üst bölgesi de desteklenir. Bu karşıtlığın sonucu olan merkezi *topraklama* Kathakali performansının temelidir (Zarrilli, s. 2011, s. 260). Bu hareketsiz merkez, bedenin dinamizminin inşa edildiği zemin haline gelir.

Yıllar boyunca, öğrencinin güçlü bir sırt ve geniş açık bacak pozisyonu içeren doğru temel duruşa ulaşması için özel yağlarla masaj yapılarak vücut esnek hale getirilir. Oyuncunun bedeninin olmazsa olmaz unsuru olan bu özellikler Ayurveda uygulamalarından devralınan masaj teknikleri ve Kalarippayattu dövüş sanatları tekniğiyle paralel olan duruş ve hareket teknikleriyle elde edilir. Bir kathakali aktörü, rolüne en üst düzeyde hazırlanabilmek için, savaş sanatı olan Kalaripayattu'nun eğitiminden miras kalan ilkeler olan konsantrasyon, el becerisi ve fiziksel kuvvet yetisine sahip olmalıdır. Kalarippayattu teknikleri, *chuvatu* (adımlar) ve *vadivu* (duruşlar) birleşimlerini içerir (Zarrilli, 2000, s. 70-83).

Her üç kültürde de gördüğümüz temel duruş bir beklenti hissi veren rahat bir *enerji pozisyonudur*. Dolayısıyla enerji duruşları olması sebebiyle durağan, statik biçimlerden çok yoğun bir iç devinime sahip bedensel durumlar olarak tarif edilmelidirler. Tüm diğer hareketler bu temel pozisyonlardan üretildiği gibi, bu pozisyonları oluşturan karşıt güç ilkeleri formun kendini belirleyen fenomenlerdir. Örneğin No'da *kamae* ve *suri ashi*² gibi temel olarak kabul edilebilecek teknikler, tüm *katanın* yani hareket birimlerinin temelini oluşturur. *Kamaede* bulunan enerji ve gerilim, *kamaeden* türeyen *kataya* kadar uzanır (Emmert, 1997, s. 26). Yine aynı şekilde Jingju'da *yao* ile başlayan teknikler bacak ve ardından kol hareketlerine ilişkin tekniklerle devam eder (Ruru, 2010, s. 60). Vücutun merkez bölgesinden enerji üretimini kontrol etmek ve bunu belirli hareketlerin ihtiyaçlarına göre etkili bir biçimde yönlendirmek, her üç formdaki oyuncunun hareketi için merkezi önemdedir. Enerji, vücutun farklı bölgelerini gevşeme ve gerginlik hallerinde tutularak vücutun etrafına yayılır.

Buraya kadar duruştan, harekete ve biçime doğru kurulan izlekte bütün mekanizmanın karşıt güçlerin bedende eşzamanlı harekete geçmesi sonucu gerçekleştiğini rahatlıkla görebilmekteyiz. Zeami de bedende karşıtların birleşmesini, oyuncunun vücut etrafındaki enerji akışını kontrol etmesi gerektiğini ve enerjinin patlamasında olduğu kadar sınırlamasında da dramatik bir potansiyel olduğunu ifade eder (akt. Thorpe, 2015, s. 36). Performansın kendisi açısından gerilim oyuncunun bedeninde blokaj yaratan değil, enerji oluşumunu sağlayan güç olarak vardır. Dolayısıyla gerilim gücünün *koshiden* ya da *yaodan* kontrollü bir şekilde bırakılması oyuncuda ifade ve vurguyu yaratmaktadır.

Doğulu Oyuncuda Süptil Beden Anlayışı

Doğulu oyunculuk tekniklerinde bedende karşıtlık ilkesiyle gerçekleşen enerji akışının temel noktalarından bir diğeri de oyuncunun nefesi aracılığıyla süptil bedeninin açığa çıkarılmasıdır. Burada süptil beden tanımı psiko-fiziksel süreçlere işaret edecek şekilde, Zarrilli'nin (2004) tanımıyla *estetik iç beden* anlamında kullanılmıştır. Drew Leder (1990) her biri kendi bedensel yokluk modu ile ayırt edilen, günlük deneyimlerimizin oluştuğu iki düzlemi *ekstazik-yüzey beden* ve *resesif-iç beden* olarak formüllendirir. Yüzey beden dışsal algı, yani beş duyu ile çoğunlukla anında duygusal tepki olmaksızın kişiyi dış dünyaya açan

²Türkçe karşılığı kayan ayaklardır. No performansının temel adım biçimidir. Kelimenin de tarif ettiği gibi oyuncunun ayakları yerde kayarak ilerler.

bedendir. Ona göre yüzey beden farkındalık anında tam olarak yok olma eğilimindedir. Resesif beden ise iç organlara ait bedendir. Yani fiziksel olarak iç organların kütesini ve vücut yüzeyiyle sarılmış sindirim ve açlık gibi süreçleri de içeren bedensel derinliklerin alanıdır (Leder, 1990, s. 20-21). Fizyolojik olarak, iç organlarımız ile ilgili deneyimimiz iç algıyla birlikte ifade edilir. Yüzey beden özelliğinden yoksun olan iç vücut ve içgüdüsel duyumlar bu nedenle çoğunlukla belirsiz ve anonimdir. Leder'in tanımlaması, yaşayan beden ekstatik ve resesif doğasının, yalnızca kültürel bir bağlamda belirli bir şekle bürünen olasılıklar ve eğilimler kümesi olduğu sonucuna vardır. Zarrilli de Leder'in tanımlamasından yola çıkarak estetik iç beden kavramından bahseder. Ona göre bu beden, yoga, geleneksel dövüş sanatları gibi belirli *psiko-fiziksel* uygulamalara veya eğitim sistemlerine uzun süreli, derinleştirilmiş bir katılımla günlük dışı algı ve deneyimle ilişkilidir. Zarrilli'nin açıklamasında beden bu terbiye edilme ve uyum süreci, sıradan olmadığı için estetikdir. Estetik iç beden zaman içinde oluşur, kişinin beden ve zihin yönleriyle ilgili deneyiminde yapılan ayrımları ortadan kaldıracak alanlar yaratır. *İstemsizlik, gündelik yok olma ve yokluk* gibi durumların veya acı anında vücuda verilen ani dikkatin aksine, bu kendi kendini var etme modları, eyleyeni *bedenleme* alanına götürür ve bu yeni beden görüşü artık *süptil beden* olarak tanımlanır. Bu süptil, yani *içsel beden-zihin*, başlangıçta gizlidir, bilinmemektedir ve deneyimlememiş bir bedendir. Deneyim gerçekleşinceye kadar sadece potansiyel olarak varlık gösterir, yoga ve geleneksel dövüş sanatları gibi belirli bedenleşme disiplinleri uyguladığında uyanma potansiyeline sahiptir. Zarrilli (2004) uyandırılmış bu bedene çoğunlukla *nefes* yoluyla ulaşıldığı görüşündedir (s. 655-665).

Süptil beden açığa çıkarken *nefes* ve *bedenin merkezi*yle kurulan ilişkinin, bu makalenin konusu olan her üç kültürde de ön planda olduğu görülmektedir. Nefes, Doğulu kültürlerde iç dünyaya, ruha açılan anahtar işlevi görmektedir. Örneğin Jingju'da *yao* üzerine yapılan tüm egzersizler *qi* (nefes, hava) ve *shen* (ruh, görünüm) üretimine yardımcı olma amacını taşır. *Qin*in Çin kültüründeki karşılığı nefes ve havadan daha zengindir; hayat veren güç, bir anlamda spiritüel enerji anlamına gelir ve kültüre içkin, özellikle inanç sistemlerinde yer alan anlamlarla birleşir. Bu bağlamlardan yola çıkarak örneğin Çin tıbbi *qi* olarak adlandırılan evrensel bir yaşam gücünün vücutta meridyenler olarak bilinen kanallar boyunca aktığı teorisine dayanmaktadır. Sağlıklı bir insanda, bu enerji vücutta dengeli ve uyumlu bir şekilde serbestçe akar, ancak akış bozulursa veya dengesiz hale gelirse hastalığa neden olabilir. *Qin*in kaynağı, göbeğin altındaki karın bölgesi olan enerji merkezi *dantian*dir. Jingju'da enerjinin, Çin dövüş sanatları Qigong ve Taiji (Taiçi) ile ilgili olarak da anılan, belin ve göbeğin hemen altına yerleştirilmiş bir enerji merkezi olan *dantian* olarak tanımlanan bu bölgeden kaynaklandığı kabul edilir. Terim kaynağını Taoizm'den alır. Temel egzersizler, *dantianda* dayanıklılık ve esneklik geliştirmenin bir yolu olarak *yaoyu* güçlendirmeyi amaçlar ve bu da yürümeden jest yapmaya ve akrobasi yapmaya kadar tüm hareketi destekler ve belirler. *Dantian*, meditasyon ve egzersiz teknikleri, dövüş sanatları ve geleneksel Çin tıbbında önemli odak noktası olan *qi* odaklı akış merkezidir. *Dantian, jing, qi* ve *shen* olmak üzere üç unsurun dönüştürülmesi için odak noktasıdır. *Shen* daha çok *ruh* olarak tanımlanırken, Batılı *tin* kavramına da benzemektedir. Yaşam gücü *qin*in iç dolaşımı *jini* (enerji, güç, kuvvet) üretir. Hem *qi* hem *jin* ile oyuncu doğru ruh ve rol türünün görünümünü ve ayrıca performans sanatının gerektirdiği öz olan oyundaki karakterin görünümünü kazanır (Ruru, 2010, s. 60-69).

Jingju'da *dantian* olarak tariflendiği gibi No'da da vücut merkezi olarak anılan *hara* mevcuttur. Doğuda hem Japonlar hem de Çinliler için esas olarak dövüş sanatları yoluyla çekirdek veya merkez kavramının geliştiği görülmektedir. Çekirdek veya merkez için Japonca kelime *haradır*. Bu, *varlığın merkezi* anlamına gelen üç enerji merkezinden

(Çince *dantian*, Japoncada *tanden*) biridir. *Hara*, göbeğin hemen altında veya hemen arkasında tanımlanır. Somut olarak vücudun bir bölümünü tarif etmenin ötesinde tüm mevcudiyetin ana çıkış noktasıdır. Geleneksel Japon tıbbında ve dövüş sanatları geleneklerinde *hara* kelimesi vücudun anatomik anlamda belirli bir bölgesi veya enerji alanı için teknik bir terim olarak kullanılır. Vücudun yaşamsal merkezi olduğu gibi aynı zamanda da ağırlık merkezidir. Dövüş sanatları için, enerjinin veya gücün bu merkezden uzatılması yaygın bir kavramlaştırma değildir. *Haranın* kontrolü nefes teknikleri aracılığıyla gerçekleşir. Uygun bir nefesle *haranın* kasılması ve hareketi ortaya çıkaran tetikleyici bir etki yaratır. *Harayı* güçlendirmek için doğru nefes alma ve verme döngüsüyle havanın kontrolüne (havanın enerjisine) ulaşmak başattır (Oida ve Marshall, 2012, s. 28-29, 44,109).

Kathakali'de de bedensel kavrayış için hayati önem taşıyan şey, merkezden vücudun diğer bölgelerine aktığı düşünülen ve bu bölgeleri kontrollü bir enerjiyle buluşturan *vayu* (nefes enerjisi) yaklaşımıdır. Yogiler gibi Kathakali uygulayıcıları da hava, yani canlı enerjiyi (*vayu*) uyandırmayı, kontrol etmeyi ve dolaştırmayı vücutta ustalığa ulaşmanın yolu olarak görür. *Vayunun* kontrolü eğitimin temel amacıdır (Zarrilli, 2011, s. 248-249). *Prana* veya *prana-vayu* olarak tercüme edilen nefes aynı zamanda *hava* ve *yaşamsal enerji* anlamlarına da sahiptir ve kendi başına canlandırıcı bir güç, *dış-fiziksel beden* ve *iç deneyim* arasındaki bağlantı olarak kavranır. Görüldüğü üzere, *hava* veya *hayati enerji* olarak *prana* kendi başına canlandırıcı bir güçtür ve *nefesin* biyolojik anlamıyla ve etkileriyle sınırlı değildir. Hindistan'da *prana*, dış fiziksel beden ve iç deneyim arasındaki kavramsal ve pratik bağlantıda karşılık bulur.

Süptil beden kavrayışı Hindistan'daki yoga pratiğinin bir parçası olarak gelişmiştir. Bu nedenle yoga kapsamında süptil beden neye karşılık geldiğini açmak, onun oyuncunun icrasıyla ilişkisini kavramak açısından gereklidir. Yoga uygulamalarının aynı anda hem fiziksel bedeni (*sthula sarira*) hem de süptil bedeni (*sukhma sarira*) kapsadığı kabul edilmektedir (Zarrilli, 2011, s. 250). Bununla birlikte yoga için *fiziksel beden* ve *süptil beden* mutlak ve birbirlerinden keskin bir biçimde ayrılabilen kategoriler değil, daha çok bedenin organik bütünlüğü içerisinde birbirleri ile sıkı sıkıya ilişkili olan katmanlardır. Yoga pratiğinde bir bedenin egzersizinin diğerini de etkilemekte olduğu ve iç bedenin belirli kısımlarının fiziksel bedendeki belirli bölgelere karşılık geldiği düşünülmektedir. Bunlar Zarrilli'nin ifadesiyle *analolik/homolog* karşılıklardır ve asla kesin değildir; fakat birbirleriyle o kadar yoğun bir etkileşim içindedirler ki, bir bedene nüfuz eden herhangi bir etki, bir şekilde diğerinde de karşılık bulacaktır. Süptil beden, merkezler (*çakra*) ve kanallar (*nadi*) olarak bilinen yapısal unsurlar ve hayati enerji veya hava (*prana, vayu* veya *prana-vayu*) olarak adlandırılan dinamik unsurları içerir. Süptil beden en alt merkezinde ise kozmik enerji (*kundalini* veya *sakti*) bulunur. Kanallardan hayati enerji veya hava akar. Kanalların sayısı genellikle on ila on dört arasındadır ve en önemli üç kanaldan ikisi (*ida* ve *pingala*) omurganın alt ucundan (*muladhra çakra*) sol ve sağ burun deliklerine ulaşır. Onların aralarında ve onlarla iç içe geçmiş kanal ise merkez kanal (*susumna-nadi*) olarak adlandırılır. Bu kanal kaynağını omurganın kökünden alır ve yukarı doğru ilerleyerek başın tepesine kadar uzanır. Tüm kanallar omurganın alt ucundan başlar ve bu bölgeyi uzuvlara ve duyu organlarına bağlayan beden aracılığıyla karmaşık bir ağ oluşturur. Merkezler ise beşten sekize kadar numaralandırılır ve stilize bir nilüfer çiçeği (*padma*) şeklini alır. Omurganın tabanından merkez kanal boyunca giderek daha rafine ve iç merkezlere kadar dikey olarak dizilmişlerdir (Zarrilli, 2011, s. 251-253).

Yoga temelde hem bedeni hem de duyuları ve duyguları kontrol etmek üzere oluşturulmuş sistematik bir uygulama yoludur. Oyunculuk ya da dövüş sanatları pratiğinde yer alan yoga temelli uygulamalar prensipte kişinin egosu ve duyguları üzerinde kontrol

kazanmasını hedefler. Kathakali gibi bedenleşmiş uygulama biçimleri de bu bağlamda, yukarıda ele alınan süptil beden ve fiziksel beden etkileşimine bağlı olarak hem fiziksel düzeyde hem de iç (süptil) ve içsel düzeylerde işler. İcracı bu uygulama içine dâhil oldukça kendini yavaş yavaş gündelik psiko-zihinsel bilinç akışından kurtarır. Bu uygulamalar kapsamında *iç dünya* ya da *içsel* ifadesiyle, icracının icra sırasındaki bilinci, farkındalığı ve algısı, başka bir ifade ile sürekli bir akış halindeki dikkatinin yönetimi kastedilmektedir. Zarrilli, bu anlamda *zihinsel* olarak nitelenen unsurun, kafa ile ilişkilendirilen rasyonel düşünce olmadığını, belirli bir bedenleşmiş eylemi icra ederken beden içindeki zihin, bilinçlilik veya farkındalık olduğunu vurgulamaktadır. Beden-zihin heterojen değil, homojen bir aradalık olarak kavranır; aynı yaratıcı enerjinin farklı tezahür biçimleri olarak görülür (Zarrilli, 2011, s. 253-255). Doğu pratiklerindeki tüm uzmanlaşma gerektiren bedenleşmiş sistemlerin amacı, yapanın ve yapılanın bir olduğu bir tamamlanma/kendini gerçekleştirme durumuna ulaşmaktır.

Görüldüğü üzere her üç kültürde de vücut merkezi ve nefes alış-verişi, enerjinin sirkülasyonu ve yaşamsal enerjiyi kontrol etmek için temel çıkış noktasıdır. Nefes, vücut merkeziyle ilişkilendirilir ve iç deneyim olarak tarif edilen ruhsal dünyanın açığa çıkmasına ve görünür kılınmasına olanak sağlar.

Doğulu Tiyatro Pratiklerinde Titreşimin Sirkülasyonu

Doğulu tiyatro pratiklerinde enerjinin hem oyuncunun bedenindeki yayılımı hem de oyuncudan oyun ve seyir alanına yayılımı, dolayısıyla enerji akışının bir alışverişi söz konusudur. Bu bağlamda No, Jingju ve Kathakali'de hareket mekanizmalarına geri dönersek, oyuncunun fiziksel eyleminin enerji ve gücün tek kaynağı olmadığını söyleyebiliriz. Performansın tüm ses ve müzikal unsurları da enerjinin yayılımı ve döngüsünde önemlidir. Örneğin No'da *utai* (ilahi) ses üretim mekanizmasıdır. *Utai* sesinin gücü de tıpkı *kamae* gibi her zaman karnın alt kısmına odaklanır. Yine oyuncu, göğüs kafesini kaldıracak ve odağı yukarı doğru hareket ettirecek olan mide kaslarını içeri çekmek yerine, mide kaslarını dışarı iter ve aşağıya doğru odaklanır. Böylece *utainin* yeryüzünden gökyüzüne yükseliyormuş gibi duyulmasını veya duyulanmasını sağlar. Maskeli veya maskesiz bir oyuncu aynı ses kalitesini kullanır. No geleneği, oyuncu için uygun bir sesin oluşturulmasına ve geliştirilmesine büyük önem verir. Ses kullanımında ikili bir yönelme mevcuttur. Oyuncu eğitim sistemi sonucu öncelikle dikey, daha sonra da yatay yani güçlü olan sese ulaşır. Sadece dikey ve yatay olarak tarif edilen bu iki farklı biçimleme üzerinde pratik yapması, oyuncuyu kusursuz bir şarkı ustası haline getirecek niteliktedir. (Emmert, 1997, s. 27-28).

No tiyatrosunda ise oyuncunun enerjisi için *ki-hai* denilen genel bir deyim vardır. Ruhun (*ki*) bedenle derin uyumu (*hai*) demektir. *Ki-hai*, *pneuma*, *prana* deyimine eşdeğerdir. *Ki-hai*, bedeni yücelten ve yaşamsallık üreten güç artışı anlamına gelir (Barba ve Savarese, 2017, s. 26). *Ki* kavramı Zeami tarafından No aktörünün sesini üretme tekniğini tanımlamak için kullanılır:

Ki, geleneksel Japonya'nın sayısız söyleminde de önemli bir yere sahip oldu. Zeami'nin bu kavramı uygulamasında... nefes alıp verme ve temposunu belirlenmesine yol açan karın içinde harmanlanmış hayati bir enerjiye atıfta bulunur... Oyuncu ilk önce üfleli çalgıların perdesinin dış uyarımını absorbe eder. Bu bilgiyi enerji akışına ve konsantrasyonuna aktarır ve hazırlık aşamasında nefesini düzenler. Ancak bu ön aşamalar tamamlandıktan sonra sesini gerçekten yansıtır. (akt. Thorpe, 2015, s. 23)

Yine *Kakegoe* veya davul vuruşlarının kullanımı ortaya çıkardığı titreşimle No'daki performans alanına enerji vermek için bir başka önemli ses kaynağıdır. Vurmalı çalgıya güçlü bir şekilde vurulduğunda ortaya çıkan net, yüksek ve sert sesin etki gücü çok

kuvvetlidir. Buradaki titreşim ve beraberinde yarattığı yankının kendisi performans alanına enerji vermeye hizmet eder. Alandaki bu enerji, performanstaki herkesin her zaman tetikte olması ve başkalarının ne yaptığının farkında olması gerektiği anlamını taşır. Böylece sessizlik anları dahi yüksek seviyede konsantrasyon ve enerji oluşturur. Konsantrasyon, enerji ve gerilim, bir sahne sanatı olarak No'yu canlı ve titreşimli kılar. Başoyuncu Shite, performansın merkezi olduğu için, müzisyenler ve koro tarafından verilen tüm titreşim enerjisini vücudunda toplar. Tek fiziksel bedende ve tek sesin içinde bir topluluk vardır ve o bedende toplanan enerji diğer icracılar tarafından büyütülür. Bu, No sanatının karakteristik özelliğidir (Emmert, 1997, s. 28).

Kathakali'nin sessel titreşim düzlemi ise metni oluşturan bölümlerin temel duygusu veya ruh hali doğrultusunda belirlenen ve temel ruh halinde ortaya çıkan değişimlere paralel olarak farklılık gösteren bir melodi (*raga*) ve ritmik kalıp (*tala*³) skalası temelinde şekillenmektedir. *Raga*, belirli bir nota düzenine dayanan bir dizi melodik mod olarak tanımlanmaktadır ve her *raga* icracılar ve izleyicilerde o *raganın* ilişkili olduğu ruh halini açığa çıkarmak üzere tasarlanmıştır. Kathakali'de melodik çizgi, bu performans formunda melodik enstrümanlara yer verilmediği için metni söyleyen şarkıcılar tarafından yaratılmıştır. Şarkıcıların Kathakali performansı içindeki yeri sadece müzikal bağlamda bir şarkı ya da melodi söylemek değildir; aynı zamanda sesin kendi titreşimsel unsurlarını var etmek, sese ilişkin enerji dinamiklerini performansla dâhil etmektir. Zarrilli bu bağlamda, tüm performansın ruh halini ve temposunu belirleyen baş şarkıcıyla (*ponnani*), ikinci şarkıcının seslerinin üst üste örtüştürülerek dinamik bir ses dalgası yaratıldığını ve dramatik metnin duygusal içeriği ve ruh halini ses düzleminde yeniden oluşturulduğunu ifade eder. Söz düzleminde ise, şarkıcılar sadece replikleri iletmekle kalmayarak *karakterin sesi* olurlar. Karaktere özgü enerjiyi ve ruh durumunu açığa çıkardıkları için, dans eden oyuncunun bedeni kadar şarkıcıların ses kullanımı da önem taşımaktadır (Zarrilli, 2000, s. 58-61).

Tala ise Kathakali orkestrasına ve icracılara performans boyunca rehberlik eden düzenlenmiş ritmik kalıplar olarak tanımlanmaktadır. Vurmali çalgı orkestrası performans sırasında bu temel ritmik kalıpları hem korur hem de çeşitler ve detaylandırır. Vurmali çalgı orkestrası, gong (*cenkila*) tutan ve çalan baş şarkıcı el zillerine (*ilattalam*) temel ritmik kalıpların korunmasına yardımcı olan ikinci şarkıcı ve *maddalam*, *centa* ve *itaykka* adı verilen üç Kathakali davulundan oluşmaktadır. Her dans kalıbı ve metnin sesle söylenen diyaloglarının (*padam*) her bir cümlesi, tekrar eden belirli bir döngüsel kalıp (*talavattam*) içinde ayarlanır. Her kalıp veya döngü birimi, yavaş, orta ve hızlı olmak üzere üç farklı temel hızdan (*kala*) birinde icra edilmektedir. Zarrilli (2000), belli başlı ruh hallerinin belirli bir tempoyla ilişkili olduğunu ve ritmik bir kalıbın temel hızındaki bir değişikliğin veya bir kalıptan diğerine geçişin genellikle bir ruh hali değişikliğine işaret ettiğini belirtmektedir. Onun ifadesiyle kathakali müzisyenlerinin müzikleriyle ağlaması, gülmesi, tartışması vb. gerekmektedir (s. 59). Sonuç olarak, Kathakali'deki ses kullanımı ve

³Zarrilli, Kathakali'de temel *tala* ile ilişkili bazı belli başlı duyguları şöyle aktarmaktadır:

“Cempata: Çok çeşitli ruh hallerini kapsayan ve ayrıca son sahneler, özellikle şiddetli savaşlar ve çatışmalar için kullanılan en yaygın taladır.

Campa: Çoğunlukla gerilim, heyecanlı anlaşmazlık veya çatışma sahneleri için kullanılır.

Atanta: Haysiyet ve ihtişam içeren sahneler için kullanılır.

Pancari: Komik, korkunç ve tiksindirici sahneler için veya bir kılıcı keskinleştirmek gibi belirli eylemlere eşlik etmek içindir.

Triputa: Bilgelerin veya Brahminlerin olduğu sahneler ve gerilimli sahneler içindir.

Muri Atanta: Kahramanın baskın olduğu hızlı hareket edilen sahneler için olduğu kadar aynı zamanda komik, tasasız, korkunç, tiksindirici ve öfkeli sahneler içindir.” (Zarrilli, 2000, s. 61)

müzik sistemi, melodik çizgileri, temel ritmik kalıpları, icra hızları ve perküsyon vurgularıyla Kathakali'ye ait geniş bir skaladaki dramatik ruh hallerinin yaratılmasında merkezidir. Titreşimsel enerjisiyle seyircinin ve icracıların duygu durumuna doğrudan etki etme gücüne sahiptir.

Kathakali gibi Jingju'daki ses kullanımının da benzer bir titreşimsel etki gücü doğrultusunda sistemleştirildiği görülmektedir. Jingju oldukça karmaşık, çok bileşenli bir ses dünyasına sahiptir. Wichmann, Jingju'daki işitsel/sessel boyutları dört bileşene ayırır: dil, müzik sistemleri, ses ve orkestra. Dil bağlamında Pekin lehçesinin kafiye kategorileri, dil tonları ve Çince fonetik özellikleri sessel performansla ilgili belirleyici bir yer tutmaktadır. Çince bir ton dili olduğu için, belirli bir ölçü ve kafiye ile belirlenen şarkı sözleri ve melodi arasındaki uyum önem arz etmektedir (akt. Yung, 1993, s. 78). Müzik sistemi bağlamında ise Jingju müziğinin halk müziğine dayalı olması belirleyicidir. Geleneksel Jingju'da şarkılar, Batı operasından farklı olarak bir bestecinin orijinal eseri değildir; oyuncular ve müzisyenler tarafından yeni oyunların sözlerine uyacak şekilde anonim halk ezgilerinden yola çıkılarak düzenlenmiş ve kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmışlardır. Jingju müzik sistemini oluşturan üç ana unsur bulunmaktadır: *shengqiang*, *banshi* ve rol türü (Repetto ve Serra, 2017, s. 47). Geleneksel Jingju'da icracılar yeni sözler için, Kathakali'deki *ragalara* benzer şekilde *shengqiang* denilen, belirli bir duygusal atmosferle ilişkilendirilen, bu doğrultuda kendine özgü bir melodik çerçeve sağlayan ve oyunun genel duygusunu belirleyen melodik sistemlere göre melodi düzenlemesi yapar. *Banshi* ise melodik çerçevenin içine yerleştirilen ve belirli bir müzik parçasının ifade işlevini belirleyen vezinsel bir kalıptır. Müzik sistemini oluşturan üçüncü unsur olan rol türü ya da tipi ise perde aralığını, ses kalitesini ve şarkı söyleme stilini belirlemektedir. Bununla birlikte, ortaya çıkan melodiyi ve sessel titreşimleri şekillendirmede rol alan başka unsurlar da vardır. Dramatik bağlamın ve oyuncunun bireysel yorumuna ilişkin gerekliliklerin yanı sıra, en önemli unsurlardan biri, anlaşılabilirliği sağlamak için melodik konturları⁴ korunması gereken Çin dilinin ton kategorileri ve şarkı sözü yapısıdır (Repetto ve Serra, 2016, s.7-9).

Jingju'nun ses dünyasına ilişkin tüm bu bileşenlere hâkim olması gereken icracılar, esas olarak belirli bir müzik modu içinde düzenlenen seçilmiş geleneksel repertuarı öğrenmeye başlamakta ve böylece sistemlere ve kurallara aşina olmaktadır. Jingju'da şarkı söyleme ve konuşma eğitiminde nefesi kontrol etmek (*qi* veya hava) çok önemlidir; çünkü güçlü *merkezi nefes* (*zhongqi*) melodik pasajları ve sesi hareket ettirmektedir. Dövüş sanatlarına veya *taiji quana* (taiçi) benzer şekilde, Jingju'daki ses kullanımında asıl mesele, nefesin kasık bölgesi tabanından başa kadar çekilerek bedende merkezi bir boşluk oluşturulmasıdır. İcraçılar tarafından kontrol edilen bu boşluğa nefes girer, çıkar veya hapsedilir. Belirli nefes alma yöntemleri sesin nasıl çıkacağını belirlemekte ve sesin perdesini, tınısını, ton rengini ve enerjisini kontrol etmektedir (Ruru, 2012, s. 9).

Görüldüğü gibi üç örnekte de sesin titreşimsel gücünün çeşitli tını, ritim ve ölçü kalıpları ile kodlanarak seyirci üzerinde, seyircinin duygu durumunda bir başkalaşım ya da değişim gerçekleştirebilecek enerjisel bir etkiyle sabitleştirilmesi, sistemleştirilmesi söz konusudur. Sesle bağlantılı olarak nefes kullanımı aynı zamanda beden postürü ya da hareketleri ile de ilişkilidir. Hareket, ses ve nefese ilişkin tüm unsurlar, oyuncunun bedeninde birbirleriyle iç içe geçmiş bir enerji ağı ya da kanalı oluşturmakta ve oyuncudan seyirciye ve tekrar oyuncuya doğru yayılan bir enerji sirkülasyonu yaratmaktadır.

⁴Melodik kontur, seslerin tekrarını ve aşağı-yukarı hareketini içeren melodi biçimleridir.

Buradan hareketle No, Kathakali, Jingju gibi gelenekten gelen formların beden-nefes-enerji arasında kurduğu bağıntıda bir ortaklık görülebilir ve bu ilişki tam da Batı'da çağdaş oyunculuk araştırmalarının anlatım öncesi düzeye yani mevcudiyete ilişkin olarak gelenekten devraldığı temel prensiptir. Çağdaş yaklaşımlar bu ortak yasaların rehberliğinde, kendi estetikleri doğrultusunda, kendi biçimlerini oluşturmuşlardır.

Kültürel Bağlamından Soyutlanmış Bir Enerji: Barba'da Anlatım Öncesi Kavramı

Geçtiğimiz yüzyıl, Batı'da kaybolan bir tiyatronun arayışına tanıklık etmiştir. 20. yüzyılın başından itibaren sıklıkla dillendirilmeye başlayan bu arayış, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında uygulama alanında daha çok yer buldu. Uygulamaların ise çoğunlukla Batı dışı kültürlerden -özellikle Asya kıtasındaki tiyatro pratiklerinden- beslendiği görülmektedir. Doğu tiyatrosuyla kurulan bu ilişkide özellikle Asya tiyatrosunun formları, oyunları ve performansları Batılı literatür içinde detaylandırmıştır. Faubion Bowers'ın *Japanese Theatre (Japon Tiyatrosu)* (1952) ve *Theater in the East (Doğuda Tiyatro)* (1956), Adolphe Clarence Scott'un *Kabuki Theatre of Japan (Japonya Kabuki Tiyatrosu)* (1955) ve *The Classical Theatre of China (Klasik Çin Tiyatrosu)* (1957) oluşturulan literatür için öncül temel kaynaklar olmuştur. Doğu tiyatrosuyla kurulan ilişkiler ise kuramsal çalışmaların çok daha öncesinde metinler üzerinden, edebi alanda başlamıştır. 18. yüzyıl ile 19. yüzyılın ikinci yarısını içeren periyotta, Voltaire, Goethe vb. isimlerin içinde anıldığı bu ilişkilene sürecinde, özellikle Çin, Hint ve Japon oyunlarının yeniden yazımı ve adaptasyonu ön plana çıkmıştır. 19. yüzyılda ise Mei Lanfang gibi Doğulu sanatçıların ve toplulukların Batı'da gerçekleştirdikleri turneler kısa süreli ve düzensiz karşılaşma alanları yaratsa da özellikle gerçekçi formun dışına taşmak isteyen Brecht, Meyerhold gibi tiyatro uygulamacılarının biçimlemelerine ilham vermiştir. Bu noktada Asya tiyatrosuyla kurulan bağların bütünlüklü kavrayışlar olmadığını belirtmek gerekir. Brecht ya da Artaud açısından Doğulu performanslara yaklaşımları kendi vizyonlarının ve beklentilerinin yansımaları olarak değerlendirilebilir. Doğu'da gerçek manasıyla ne olduğu sorusu ise özellikle Batılı uygulamacı ve araştırmacıların yerinde ve doğrudan deneyimlemeleriyle ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda Barba da Kathakali'nin eğitim ve performans uygulamaları ile doğrudan Hindistan'da tanışmıştır. Grotowski'den ve Kathakali geleneğinden öğrendiği ilkelere dayanarak kendi topluluğunu kurmaya karar vermiştir (Turner, 2004, s. 6).

Doğu tiyatrosunun ritüellerle olan yakın ilişkisi, yapı arayışında olan Barba'nın ana odaklarından biri olmuştur. Jane Turner'a göre (2004), Barba'nın öncülüğündeki Odin Tiyatrosu'nun performans çalışmalarında, bir hikâyenin yeniden canlandırılmasında kullanılan enerji ve eylemler bir inanç sisteminden ayrılmış olmasına rağmen, ritüellerde kullanılan eylemlerin kesinliğiyle karşılaştırılabilir. Ritüel olanla diğer bir benzerlik oyuncunun varlığının, imgeleri canlandırma ve izleyiciyi günlük varoluşlarından gündelik ötesi bir boyuta taşıma gücüdür (s. 10). Odin Tiyatrosu'nda yoğun araştırmalara yönlendirilen oyuncular eğitimlerinde Stanislavski, Craig, Copeau gibi Avrupalı tiyatro insanlarının yanı sıra Kabuki sanatçıların ve Pekin Operası'nın biçimlerini çalışmaya, dünyanın dört bir yanından müzikleri dinlemeye yönlendirilmişlerdir. Tüm bu araştırmalar topluluğun dramaturjisinin bir parçasıydı ve günlük kullanımının ötesinde ses ve bedenin potansiyelini anlamalarına olanak sağlayacak beden ve ses alıştırma geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Bu çalışma yönteminin dikkat çeken özelliklerinden biri oyuncuların kolektif araştırmalarının, nihai noktada onların bireysel farkındalığına ve potansiyeline yönelmesidir.

Barba'nın kendi topluluğu için oluşturduğu gelenek, kolektif bir kimlik yaratma çabasıyla paraleldir. Bu gelenek öğrenmenin birden fazla yolu olduğunu, öğrenmenin ilkelerini keşfetmenin ve geliştirmenin asal unsur olduğunu kabul etmektedir. Bu anlamda, öğrenilen şeyin biçiminin, formunun, tarzının ötesine geçmeyi hedefleyen *form ötesi* alana

içkindir. Burada amaç, oyuncunun zanaatını araştırmak, pekiştirmek ve iyileştirmektir. “Barba, topluluğun amaçlarının yeni bir tiyatro dili, izleyiciyle yeni iletişim biçimleri bulmak ve kökleri tek bir kültürel geleneğe değil, 'dans eden bir tiyatroya'⁵ dayanan bir tiyatro geliştirmek olduğunu belirtmektedir” (Turner, 2004, s. 16).

Bir deneyimin yaşamdan performansa nasıl aktarılacağı Barba için temel sorulardan biridir. Bu arayış Barba'nın tiyatro antropolojisiyle ilgilenmesinin ve 1980'de Uluslararası Tiyatro Antropoloji Okulu'nun (ISTA) kurulmasının yolunu açmıştır. Barba, tiyatro antropolojisini “insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesi” olarak tanımlamaktadır ve bu gündelik-dışı beden kullanımını *teknik* kelimesiyle özdeşleştirmektedir (Barba & Savarese, 2017. s.11). Avrupa dışı, diğer kültürel uygulamalarda karşılaşılan teknikler, Barba'yı doğal davranışlara ilişkin düşüncesini yeniden değerlendirmeye yöneltmiştir. Tiyatroda performansın kültürel olana bağımlı olduğu fikrine ise genelleştiren bir yaklaşım olduğu savıyla karşı çıkar.

Barba yaptığı çalışmayı tanımlarken, oyuncuların enerji yaratmak için kullandıkları stratejileri baz alarak farklı tiyatro geleneklerinde tekrar eden ilkelerin izini sürdüğünü belirtir. Tekrar eden bu ilkelerin homojenleşmesi ya da performans anında kurallara indirgenmesi arasındaki farkı belirlemeye çalışır. Tekrar eden ilkelerden biri olarak enerjinin yaşamda ve tiyatrodaki paradoksal kullanımını araştırmıştır. Barba, gündelik yaşamda minimum enerjiyle hareket eden bir bedenle karşılaşmamıza karşın, tiyatro vb. gibi fiziksel performansa dayalı uygulamalarında bu enerjinin en üst düzeyde kullanıldığının altını çizer. Enerji kavramını ele alırken Batı'da *iyi oyunculuk yapmanın* bir karşılığı olarak kullanıldığına ve doğrudan oyuncunun varlık göstermesi yani mevcudiyetiyle ilişkisine atıf yapar (Barba ve Savarese, 2017, s. 165). Kodlanmış tiyatro biçimleri kategorisinde değerlendirdiği Hindistan, Çin, Japonya, Bali gibi bölgelerdeki tiyatro pratiklerinde somut olmayan (yani ölçülemez) nitelikte olan enerjinin açığa çıkması için kullanılan teknikleri somut ve çok özel yöntemler olarak tanımlar. *Koshi*, *kung-fu*, *prana* vb. gibi kavramsallaştırmaları, tanımlamaları ya da teknikleri de bu bağlamda inceler.

Tekniklerden çıkardığı ortak sonuç, öncelikle hepsinin bedeni gündelik hareket dinamiğinden uzaklaştırıp standart denge durumlarıyla oynamalarıdır. Tekniğin somutluğu ve açığa çıkarılan *enerjinin* soyut niteliği arasında bir paradoks görür; ancak Doğulu tanımlamalarla izah ettiğinde bu paradoksun aslında engelleyici özellikte olmadığına işaret eder. Örneğin kung-fu hem belli bir araştırmanın adıdır hem de oyuncunun mevcudiyeti denen soyut alanı tanımlamak için kullanılan bir deyimdir. Batı'da bir dövüş tekniği olarak bilinen kung-fu Çince *karşı koyma yeteneği* anlamını da içerir. Dolayısıyla oyuncu teknikleri uygularken aslında temel olarak bu karşı koyma yeteneğini, gücünü kazanmaktadır (Barba ve Savarese, 2017, s. 166). Enerji ve süreklilik arasında bağ kurarken bedenin bir zanaat kazanması gerektiğine ve bunun da düzenli uygulamalardan geçtiğine odaklanır. Barba'da *koshi* kavramı da tıpkı kung-fu'daki gibi oyuncunun mevcudiyetiyle ilişkili ele alınır. *Koshi*yi harekete geçirmek isteyen oyuncunun bedende karşıt gerilimleri yönetmeye başladığını ve bu karşıtlığın bedende yarattığı yeni ve özel denge durumu için daha yoğun bir enerji kullanımının gerekli olduğunu söyler.

Barba ve Savarese'ye göre (2017) farklı kültürlerin teatral uygulamalarındaki enerji kullanımı anlatım öncesi alanla ilişkilidir (s. 11). Barba anlatım öncesi olarak değerlendirdiği enerjiyi, kadın ya da erkek olmak üzere cinsiyet içeren özellikler

⁵Dans eden tiyatro, yüzen, geçişken bir yapıya işaret eder.

taşımadığını ve oyuncunun denetiminde, oyuncu tarafından uyandırılıp biçimlenebilen bir *kişisel ısı alanı* olarak görür (Barba ve Savarese, 2017, s. 171). Barba'ya göre bu bağlamda enerjinin erkek ya da dişi niteliklerinden değil enerji yönleri olarak yumuşak ve sert olma özelliklerinden bahsedilebilir. Bu niteliklerden yola çıkarak *anima* ve *animus* kavramlarını Jung'un arketiplerinin de ötesinde kavramlar olarak ele alır ve *kutupsal bir karşıtlık* olarak önerir. Dolayısıyla Doğulu tekniklerde enerjinin açığa çıkarılma sürecinde tespit ettiği karşıtlık ilkesinin Batı'da da karşılığı olarak bir düşünce köprüsü kurar. Tüm tekniklerin enerji kutupları üzerinden çalıştığını vurgular. Bu bağlamda sadece tiyatro değil dans gelenekleri üzerinden de örneklerle savını genişletir. Hint geleneksel dansında *lasya* (yumuşak) ve *tandava* (sert) olarak ikiye ayrılan biçimleme kategorilerinin de aynı ilkeler üzerinden ortaya çıktığını söyler.

Barba enerjinin gözlemlenir yanıyla gizil kalan yanı arasında da belirgin bir ayrım yapar. Özellikle No tiyatrosundan ve dövüş sanatlarından verdiği örneklerle desteklediği bu savı, oyuncunun dışta gözlemlenen enerjisinin en az iki katı kadar içinde mevcut olduğuna dikkati çeker. No kurallarına göre herhangi bir eylemin onda üçü uzam içinde gerçekleşiyorsa onda yedisi de zaman içinde gerçekleşmektedir. Zaman içinde gerçekleşen bu enerji oyuncunun gözlemlenemeyen süptil bedeniyle ilintilidir ve gerilim yüklü bir hareketsizlik anıdır. Doğulu oyuncu açısından *durma anı* diye bir an yoktur, enerjinin bu yoğun hali dışardan bir gözün durma olarak algılayacağı anda da onun mevcudiyetini statik olanın dışında devingen bir alana taşır. Batı tiyatrosu açısından ise böylesi özel bir enerji düzeyini yakalamanın çok ender bir durum olduğunu söyler. Barba'ya göre Batı'da sadece çok büyük oyuncular bu türden bir enerjiyi kullanabilir. "Batılı oyuncular enerjik olmayı istediklerinde ya da tüm enerjilerini kullanmak istediklerinde çoğunlukla uzam içinde büyük canlılıkla hareket etmeye başlarlar" (Barba ve Savarese, 2017, s. 19) ve daha az hareketle daha çok enerji harcanmasına yönelik bir kavrayışa sahip değillerdir. Batılı oyuncu açısından aşırı hareketin getirdiği yorgunluk oluşurken Doğulu oyuncu karşıt güçlerle, onların dengeleriyle oynayarak yorulur. Barba'nın gözleminde oyuncunun zanaatine ilişki enerji temelli olgular, Doğulu tiyatro uygulamaları, dövüş sanatları ya da meditasyon tekniklerinde bütün olarak ve sistemsel bir şekilde açığa çıkmaktadır. Batılı uygulamalara baktığında ise enerji ile ilgili unsurların, sistemsel olmayan, oyuncudan oyuncuya değişebilen, kriterini bir yapının değil kişilerin belirlediği, bir anlamda tesadüfi bir alana bırakıldığına dair tespitte bulunduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Barba'nın Zarrilli'ye verdiği yanıtta enerjiye dair genel tanımlamasına daha net bir şekilde ulaşırız:

Oyuncunun "varlığını" ve "enerjisini" tiyatronun "görünmez"i olarak tanımladığımı iddia ediyorsunuz. Kesinlikle bu doğru değil. Hiçbir şey benim düşünme tarzımdan ve deneyimlerimden daha fazla değildir. Benim için oyuncunun/dansçının enerjisi görünür, açıkça algılanabilir. Aslında, üzerinde yıllardır karşılaştırmalı çalışmalarımı yürüttüğüm, farklı geçmişlerden gelen dansçılar/aktörler/aktrisler ile iş birliği yaptığım, icracı çalışmasının seviyesi olan ön-anlatımın maddi temelidir. Teatral çalışmanın temelde görünmez olanı görünür kılmaktan oluştuğunu iddia ettiğimde, tamamen farklı bir şeyden bahsediyorum: Bu süreçte, zihinsel enerjinin (görünmez) somatik enerjiye (görünür) dönüştüğünü araştırıyorum. (Barba ve Zarrilli, 1988, s.12)

Somatik deneyimleme bedeni şimdiye getiren, anı önceleyen bir yaklaşımdır. Bedende uyarılan alana karşı bir dikkat ve farkındalık geliştirir. Kişinin içsel duyumuna odaklanarak beyninin bilişsel veya duygusal değil, duygusal kısımlarını uyarır. Somatik yaklaşımda temel argüman, kişinin kendi hareket deneyimini öncelemesidir. Kartezyen düalitenin ayrılmış beden-zihin algısının karşısında konumlanan somatik anlayışta artık bedenin *süreci* önem kazanır. Burada Barba'nın somatik enerji olarak işaret ettiği nokta

bir beden-zihin bütünlüğü arayışıdır, başka bir ifadeyle *şimdi ve burada olan* bedeninin tüm potansiyelinin açığa çıkarılma denemesidir.

Ses ve nefes ilgili yapılan çalışmalar da Barba'nın araştırmalarının önemli bir bölümünü oluşturur. Odin Tiyatrosu'nun başlangıç periyodunda özellikle Grotowski'nin ses ve nefes egzersizleri üzerine yoğun çalışmalar gerçekleştirmiştir (Ergün, 1999, s. 168-169) Grotowski egzersiz serilerini oluştururken özellikle Hatha Yoga'dan beslenmektedir (Ergün, 1999, s. 97,105). Burada Doğu tiyatrosuna göre en büyük fark yoganın içsel ve inisiyatif yapılanma sürecinin değil, yüzey beden, diğer bağlamda ekstazik/dış bedenle ilgili yanlarının çalışmalara dâhil ediliyor olmasıdır. Dolayısıyla tüm teknikler, oyuncunun ses kapasitenin, nefes kalitesinin artırılması ve yapabilirlik sınırlarının esnetilmesi için çalışmalara araç olarak dâhil edilmiştir.

Barba'nın çalışmalarında odak fiziksel ve sessel alana gittikçe daha fazla yönlenmiştir. Sessel malzemenin enerji düzeyleriyle kurduğu bağlantıda oyuncuya zanaat kazandıracak bir kontrol alanı yaratmanın izini sürmüştür. Barba'nın, fiziksel çalışmalarında olduğu gibi, ses alıştırmalarında da *süreci* ön plana çıkaran bir yaklaşımı vardır. Odin'deki araştırmalarda Grotowski'nin ses tınlaticılarına (kuyruk sokumu, ense, ağız, çene ve mide) Barba'nın *ses skorları* eklenmiştir. Ses skorlarıyla birlikte Japon, Hint ve Çin geleneksel tiyatrolarındaki ses tekniklerinin yanı sıra caz ve müzikallere kadar geniş bir yelpazede sesin tonları, plasmanı ve tınlarına doğru doğaçlamalar yoluyla arayışlar belirginleşir. Bu tekniklere başvururken amaç her oyuncunun ses doğasının keşfedilmesidir. Oyuncunun sesi tutma biçimi, devinime ses ile verdiği tepki, beden ve ses arasındaki etki-tepki süreçleri gözlemlenir. Dolayısıyla Barba *ses skorlarını* sesin hareketi olarak tanımlar (Ergün, 1999, s. 175-177). Bütün bunlar anlatım öncesi alanda konumlandığı oyuncunun *mevcudiyetiyle ya da enerjisel varoluşuyla* bir paralellik kurduğunu gösterir.

Tartışma ve Sonuç

Batı ve Doğu arasındaki zihniyet farklılıkları, sanatsal olanın ifadesi ve doğrudan tekniklerin yapısında da karşımıza çıkmaktadır. Batı'da Kartezyen bakışın sonucu olarak birbirinden kopmuş/ayrışmış bir beden ve zihin söz konusuysa, Doğu'da tam tersi bütünlüklü bir beden-zihin'den söz edilebilir. Kathakali, Jingju, No gibi Doğulu tiyatro pratikleri beden-zihin bütünlüğüne dayalı, somatik bir anlayışla bedenleşmiş uygulamalardır. Aynı anlayışı ve bu anlayış doğrultusunda vücut bulmuş teknikleri, dövüş sanatları gibi kültürün diğer uygulamalarıyla paylaşır. Oyuncunun enerji üretimi de bu ortak kültürel alanın bir parçasıdır. Doğu geleneklerinde sanat, kültürel kodların hem bir parçası hem de belirleyicisi olan inanç alanıyla iç içe geçmiştir. Dolayısıyla sanatın icracısı, deneyim alanını bir inanç sistemi içerisinde inisiyatif bir yolculuk üzerine kurmuştur. Batı'da oyuncu zanaatinin ilksel unsuru olarak tanımlanan enerji, Doğulu oyuncu için yalnızca zanaatinin bir parçası ya da kazanması gereken teknik bir yeti değildir. Bununla birlikte ait olduğu kültürel yapının ve inanç sisteminin içinde inisiyatif bir tamamlanma sürecine doğru genişleyen bir anlama sahiptir. Batılı oyuncu içinse enerji, inanç düzleminde bu tür uzantılara sahip değildir. Doğulu ve Batılı oyuncular arasında enerji kavramı üzerine bir karşılaştırma yaparken bu temel yaklaşım ve deneyimleme farkını vurgulamak önemlidir.

Batı'da geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren, fenomenoloji ve bilişsel çalışmaların da etkisiyle, özellikle alternatif tiyatro ve performans alanlarında yeni bir beden algısı gelişmeye başlamış; bu dönüşüm, beden-zihin bütünlüğü ve bedeninin doğrudan deneyimini önemli hale getirmiştir. Burada öncelikli olarak dikkat çeken nokta, fenomenoloji ve bilişsel çalışmaların tiyatro sanatında karşılıkları aranırken, Doğulu kültürlerden çıkarılan

(Batı-dışı) ilkelerin, Batılı kültüre analitik ve seküler bir yaklaşımla tercüme edilmesidir. Yeni beden algısının, özellikle tiyatro bağlamında ürettiği terminoloji, gözlemlediği ya da devraldığı kültürlerdeki kök anlamla kesişen ama onu tamamen içine almayan bir yapıdadır. Doğunun tekniklerini açığa çıkaran kültürel arka planı inanç sistemi gibi girift bir yapı belirlerken, Batı'da bu yapı bilimsel ve analitik bir yaklaşımla çerçevelenmiştir.

Barba'nın Odin Tiyatrosu'nda başlayan ve ISTA'daki tiyatro antropolojisi çalışmalarıyla devam eden sürecinde anlatım öncesi alana odaklanan bir yaklaşımı görmekteyiz. Bu bağlamda Barba, incelediği teknikleri meydana getiren kültürel olguları göz ardı etmez; ama bu teknikleri kültürden soyutlayarak oyuncunun bedeninin ilkeler üzerinden harekete geçirilebileceği anlayışını benimser. Dolayısıyla yapının bütününe oluşturduğu sistemi kavramayı değil; yapının içindeki parçaların kendi çalışması içerisinde işlerlik kazanacağı bir arayışı ortaya koymaktadır. Barba'nın bu yaklaşımı, onun bu karşılaşmaları Batı ve Doğu, yani iki kültür ya da iki tiyatro geleneği arasındaki bir etkileşim olarak değil, yalnızca farklı deneyimlere sahip meslektaşlar arasında mesleğin gelişimini amaçlayan bir alışveriş olarak okuduğunu gösterir. Eğer bir kültürdeki oyuncunun icrasına ait bir unsurun diğer oyuncular tarafından pragmatik olarak kullanımı ya da kullanışlılığı söz konusu ise Barba için kültürel bağlamın bir önemi yok gibidir. Onun bu yaklaşımı, her ne kadar bir zanaat olarak oyunculuğun tekniğine yönelik ortak bir keşif ve birikim alanı oluşturması bakımından büyük bir öneme sahip olsa da belirli çelişkileri de beraberinde getiriyor gibi görünmektedir. Burada özellikle enerji özelinde irdelemeye çalıştığımız Doğulu tekniklerin kendisi artık kültürden bağımsız bedensel, fizyolojik ilkeler ve bir anlamda egzersizler olarak formüle edilmiştir; fakat makale boyunca incelendiği üzere, Doğulu performans formlarında enerjinin karşılıklarına baktığımızda -örneğin yogada *chakra*, No'da *utai* veya Jingju'da *qi* vb. gibi- enerjinin çok katmanlı, karmaşık ve yalnızca fizyolojik değil bilişsel, sosyal ve kültürel bileşenlere sahip girift bir olgu olduğu dikkate çarpılmaktadır. Üstelik enerji, Doğu'nun kendi içinde -Hint, Çin ve Japon geleneksel tiyatroları arasında- dahi çeşitlilik göstermekte, farklı biçimlemeler ve yoğunluklara sahip görünmektedir. Enerjiyle ilişkili bu biçimler ve yoğunluklar birbirleriyle uyumlu ilkelere sahip olmakla birlikte, öz kültürlerin özgüllüğünü taşırlar. Dolayısıyla enerjiyi kültürel faktörlerden soyutlanmış olarak tanımlamaya ya da açıklamaya yönelik Barba, her ne kadar oyuncuya -bilhassa Batılı oyuncuya- zanaatinin asal ilkelerini kavraması açısından paha biçilemez bir farkındalık ve keşif imkânı açmış olsa da Doğulu icracılar ya da formlar dikkate alındığında bu ilkelerin sınırlılık içerdiği de görülmektedir. Enerji gibi kültür öncesi bir düzeye ait kabul edilen bir icra unsuru söz konusu olduğunda dahi Batılı oyuncunun Doğulu oyuncudan alabileceği ister istemez bu sınırlılık ölçüsünde bir aktarım ile mümkündür. Bu, örneğin Yoga pratiği üzerine çalışan Batılı uygulamacıların onu birtakım egzersizlere dönüştürmesi gibi, pratikte her defasında bir kültürden diğerine bir indirgeme anlamına gelecektir. Çünkü kültür sadece sanatı koruyucu bir unsur değil; aynı zamanda onu canlı tutan, tüm potansiyelini içinde barındıran bir kaynaktır. Hem formu hem özü içine alan bir yapıdadır. Örneğin bir Jingju oyuncusu için uygulamadaki enerji ilkeleri ying-yang anlayışından ayrı tutulamaz. Dolayısıyla kültürün koruyuculuğu salt konservatif bir etki değildir. Tıpkı beden-zihin bütünlüğünde olduğu gibi iç içe geçmiş, dinamik bir etkileşim alanı söz konusudur. Öyleyse enerjiye ilişkin bu ilkeleri kültürden ne ölçüde soyutlayabiliriz ya da hangi sınırlarla onu kültürden ayırabiliriz? Enerjinin hem Batılı hem de Doğulu oyuncu için bütünüyle aynı anlama geldiğini ya da aynı deneyimi ifade ettiğini iddia edebilir miyiz?

Dikkat çekilmesi gereken bir başka nokta olarak, tiyatro antropolojisi tarafından kültür öncesi düzeye ait kabul edilen enerjiye yönelik ilkeler, Doğu tiyatrosunda -*kamae* veya *yao* gibi postür örneklerinde de görülebileceği gibi- kültürle ilişkili olan form unsurlarıyla birbirlerinden ayrıştırılmayacak denli iç içe geçmiştir. Kathakali, Jingju, No gibi tiyatro formları bedenleşmiş uygulamalar olarak oyuncunun zanaati için ihtiyaç duyduğu tüm

bedensel, deneyimsel bilgiyi içlerinde taşır ve her defasında mesleğe yeni katılan oyunculara aktarır. Oyuncu bu bilgiyi formun içinde, formu tekrar ederek, onda ustalaşarak teorik/zihinsel bir bilgi olarak (ya da *ilkeler* olarak) değil bilinçdışı bir bilgi olarak tüm beden-zihniyle kavrar. Öyleyse form biraz da bu ilkeleri (teorik olarak değil, bedensel olarak) aktarılabilir kılmanın, bedeni *kendiliğinden* bu ilkelerle işler, icra eder hale getirmenin yoludur; egzersiz mantığının ötesinde, formu icra ederken aynı anda bilgiyi aktarmayı içeren pedagojik bir model oluşturur. Barba ise ilkelere yaptığı vurguyla çalışmasını formun ötesine taşımayı amaçlar. Barba'nın arayışında oyuncunun öğrenme süreçleri, hedeflenecek mutlak bir model olmaması nedeniyle tekniklerin devralındığı kültürlerle oranla daha da karmaşık bir hale gelir. Doğu'da kültürün bizzat içinde birikerek ve oradan damıtılarak ortaya çıkan bu tekniklerin Batılı oyuncu için kalıcılığı ve aktarılabilirliği daha muğlak bir çizgide kalır. Doğulu oyuncu kültürün onun adına çoktan çözdüğü tekniklere sahiptir. Batılı oyuncu ise bu tür bedenleşmiş, somatik uygulamalardan yoksundur. Dolayısıyla bir anlamda her seferinde kendi kültürüyle bir savaşımı söz konusudur; çünkü kendi kültüründen gelen beden pratikleri çalışmasına dâhil ettiği ilkelerle çelişen formlara sahiptir.

Bir diğer yandan Barba'nın enerjisiyle ilgili teorik çıkarımları olarak bu evrensel ilkelerin, bu çıkarımlara kaynaklık eden Doğu tiyatrosu pratiğindeki karşılıklarına baktığımızda, pratiğin formdan teorik çıkarımlar kadar kolay ayrıştırılıp ayrıştırılamayacağı bir soru işareti olarak karşımızda belirir. Her oyunculuk formunun ya da stiline, bu ilkeleri pratiğe dökmenin, aktarılabilir kılmanın kendi özgül yolunu mu bulması gerekmektedir? Tüm bu sorular, oyunculuk sanatına yönelik oyunculuğun kültür öncesi ile kültürel özellikleri arasındaki ayrımın sınırları ya da koşulları üzerine sürmekte olan ve bugün çağdaş tiyatroyu ilgilendirmeye devam eden bir tartışma alanına kümelenmektedir.

Kaynakça

- Barba, E. ve Savarese, N. (2017). *Oyuncunun gizli sanatı: Tiyatro antropolojisi sözlüğü*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Barba, E. & Zarrilli, P.B. (1988). Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the visible and the invisible in the theatre and about ISTA in particular. *TDR*. Vol. 32, No. 3 (Autumn, 1988), 7-16.
- Berberich, J. S. (1984). Some observations on movement in Nō. *Asian Theatre Journal*, Vol. 1, No. 2, 207-216.
- Coomaraswamy, A. K. (1995). *Sanatın tabiatındaki başkalaşım*. İnsan Yayınları.
- Emmert, R. (1997). Expanding Nō's horizons: Considerations for a new Nō perspective. J. R. Brandon. (Ed.). *Nō and Kyōgen in the contemporary world* içinde (19-35). University of Hawai'i Press.
- Ergün, S. (1999). *Çağdaş tiyatronun oyunculuk tasarımında doğaçlama* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Fang, T. (2012). Yin Yang: A new perspective on culture. *Management and Organization Review*, Vol. 8, No. 1. 25-50. doi: 10.1111/j.1740-8784.2011.00221.x
- Fischer-Lichte, E. (2014). Interweaving performance cultures – Rethinking 'intercultural theatre'. E. Fischer-Lichte, T. Jost, S. I. Jain (Ed.). *The politics of interweaving performance culture* içinde (17-42). Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik*. Ayrıntı Yayınları.
- Halaçoğlu, B. (2019). *Çağdaş oyunculuk eğitiminde "mevcudiyet" kavramı ve bir uygulama* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Leder, D. (1990). *The Absent Body*. The University of Chicago Press.
- Narayanan, M. (2016). Body centric knowledge: traditions of performance and pedagogy in Kathakali. *Indian Journal of History of Science*. Vol. 51, No. 1. 131-142.
- Nisbett, R. E. (2018). *Düşüncenin coğrafyası-Doğular ve Batılılar nasıl ve neden birbirinden farklı düşünürler?* Varlık Yayınları.
- Oida, Y. & Marshall, L. (2013). *Görünmez oyuncu*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Pavis, P. (1999) *Sahneleme-Kültürler kavşağında tiyatro*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Prabhath, B. (2011). *A Comparative study of the contemporary actors training process in NOH and Kutiyattam* [doctoral thesis]. University of Hyderabad. <http://hdl.handle.net/10603/104468>
- Repetto, R. C. & Serra, X. (2016). Melodic transformation processes in the arrangements of Jingju Banshi. Fourth International Conference On Analytical Approaches To World Music. New York. 8-11.
- Repetto, R. C. & Serra, X. (2017). A collection of music scores for corpus based jingju singing research. 18th International Society for Music Information Retrieval Conference. Suzhou. 46-52.
- Ruru, L. (2010). *The soul of beijing opera- theatrical creativity and contunuity in the changing world*. Hong Kong University Press.
- Ruru, L. (2012). Singing, speaking, dance-acting, and combat; mouth, hands, eyes, body, and steps – from training to performance in beijing opera (jingju). *Theatre, Dance and Performance Training, Vol. 3*, No. 1, 4-26, DOI: 10.1080/19443927.2011.646293
- Serdar, B. (2020). *Tiyatro ve performans sanatlarında bilişsel kırılma: yeni beden fenomeni "soma" ve enaktif oyunculuk teorilerine doğru hareket odaklı bir eğitim önerisi olarak somatik yaklaşım* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Thorpe, A. (2015) Observations on the importance of the yao/koshi to the actor in Japanese no and Chinese jingju 'Beijing opera'. Watson, M., Yamanaka, R. (Ed.), *Expressions of The Invisible: a comparative study of noh and other theatrical traditions* (19-38). The Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute of Hosei University.
- Turner, J. (2004). *Eugenio Barba*. Routledge.
- Yung, B. (1993). Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera by Elizabeth Wichmann. *Notes, Second Series, Vol. 50, No. 1*, 77-80.
- Zarrilli, P. B. (2000). *Kathakali dance-drama: Where gods and demons come to play*. Routledge.
- Zarrilli, P. B. (2004). Toward a phenomenological model of the actor's embodied modes of experience. *Theatre Journal, Vol. 56, No. 4*, 653-666.
- Zarrilli, P. B. (2011). Psychophysical approaches and practices in India: Embodying processes and states of 'being-doing'. *New Theatre Quarterly, Vol. 27, Issue 03* 244 - 271 DOI: 10.1017/S0266464X11000455.

Türk Anıtlarında Bağlamın Biçim ile Kuruluşu

Sevda Duygu Kolbay¹

Öz

Biçim, uygarlık tarihinin her döneminde, nesnenin maddesel içeriğini üretmenin ötesinde, toplumlara ait varoluş değerlerinin aktarımı için yegâne araç olmuştur. Tarihin devingen işleyiş sürecinde her bir yeni sosyal-kültürel, toplumsal, ideolojik ve teknolojik gelişme önceki dönemlere ait biçim olasılıklarını tamamlar ve/veya değiştirir. Anadolu coğrafyasında, toplumsallığın yapısal tezahürleri Türk ulusal kimliğinin baskın izlerini taşımaktadır. Bu çalışmada, nesnenin yapısallığının özündeki imgesel referanslarla bütünleştirildiğinde okunaklı olabileceği argümanı üzerinden, Türk anıtlarında biçim ile tanımlanmış olan bağlamsal karşılığı araştırmak hedeflenmektedir. Bu amaçla, yazınsal ve görsel kaynaklardan toplanan verilerin tümel düzen içinde yorumlanıp, ortaya çıkan örüntüler üzerinden çeşitliliğinin irdelenmesine dayalı nitel bir çalışma yöntemi izlenmiştir. İçerik, Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti Dönemi anıtlarının meydana getirdiği çeşitlilik özelinde ele alınmıştır. Çalışmada, dizge aktarımı kronolojik olarak gelişim gösterse de Anadolu-Türk kimliğini yansıtan biçim özelliklerinin belirginleştiği veya kırılmalara uğradığı inşa edimleri, yanıtın arayışında geniş bir söz alanı oluşturmaktadır. Anlamı taşıyan ifade değerinin tasarlanarak veya zamanla çağrışımsal olarak ortaya çıkışındaki ontolojik çeşitlilik, Türk mimari eserleri ve Türk sanat yapıtları başlıkları altında toplanmıştır. Türk mimarisinde, yapısal öğelerin düzeni ve çeşitliliği ile inşa edimi biçimin kökenlerine dair referanslar içermektedir. Türk sanatında ise, anlam aktarımının biçimsel araçları, bezeme ve bağımsız plastik öğeler ile farklı anlamsal karşılıkları yakalamaktadır. Bu başlıklardan elde edilen çıkarımlar doğrultusunda ortaya çıkan kuram ve bulgular, biçim ile taşınan koşut değerlere dayalı örtük bilgi üzerinden kuramın dönüşümünde etkili önemli tartışma alanlarını görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anıt, Biçim, Bağlam, Türk Mimarisi, Türk Sanatı

Construction of Context with Form in Turkish Monuments

Abstract

Form has been the tool for the transfer of existence values of societies, beyond producing the material content of the object in every period of civilization history. In the continuity of history, each new social, cultural, and technological development completes and/or changes the form

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gedik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-7558-7385, duygu.kolbay@gedik.edu.tr

diversities of the previous periods. Within the borders of Anatolia, the structural aspect of sociality carries the dominant traces of Turkish national identity. This study aims to investigate the correspondence of the context attributed to the work of object with form through the argument that the structural nature of monuments -beyond their constructive connections- can be legible when integrated with the imaginative references. For this purpose, a qualitative study method based on the examination of the diversity of the data collected from literary and visual resources in the universal order and examining the diversity of the patterns has been observed. The content is discussed in the diversity of Seljuk, Ottoman and Republic of Turkey period. In the study, the constructions that reflect the Anatolian-Turkish identity, even though the system has developed chronologically, constitutes a wide field of promise in the search of responses, where the form features that reflect or change. The ontological diversity in the emergence of the expression value of the expression of expression, or over time, was gathered under the headings of Turkish architectural works and Turkish art works. In Turkish architecture, it contains references on the order and diversity of structural elements and the origins of the construction of the construction. In Turkish art, the formal tools of the transmission of meaning, decoration and independent plastic elements capture different semantic equivalents. The resulting findings obtained from these titles underline the important areas in the transformation of the theory through implicit knowledge based on the qualified values carried by form.

Keywords: Monument, Form, Context, Turkish Architecture, Turkish Art

Anıt kuruluşunda anlam, belli arayışlarla kurgulanmış olabileceği gibi bazen de dolaylı yollarla, istemsizce yapılandırılır. Gideon (1958), anıtları kolektif bilinç ve kültürün sağlandığı koşullarda şekillenen, toplumu birleştiren, kuşakları birbirine bağlayarak ortak kültür beklentilerini aktaran simgeler olarak nitelendirir (s. 48). Kolektif bilinçte nesneye yüklenen imgesel niteliğin tasviri sanat ve mimarlık ontolojisinin eylem alanlarında çeşitlenir. Materyal, teknoloji ve kültürel değerler sisteminin ara kesitinde biçimlenen sanat eserinin/mimari ürünün kolektif bilince katılmasıyla anıt ortaya çıkar (Kuban, 1973, s. 5). Anıtın yapısal içeriğinden faydalanarak ulusal kimliği tanımlayan ifadesel karşılığa yönelik referanslar yakalamak mümkündür. Heidegger (2011), nesnenin bir yapıt olarak biçimlendirilişini varlığın açığa çıkması olarak nitelendirir (s. 113). Bu noktada, bağlam anlamın oluşma koşullarını görünür kılar. Anıtların yapısal çözümlemesinde biçimin kuruluşu somut niteliklere gönderme yapıyor olsa da bağlam, tümelde kültürün ürettiği anlamla ilişkilidir. Dolayısıyla, bağlamın karşılığı en net haliyle örtülü ontolojik çerçeve içinde yakalanabilir. Koçyiğit (2022), bağlamı ontolojik açıdan kimi zaman fiziksel gerçeklik içinde, kimi zaman da sosyal gerçeklik içinde parça-bütün ilişkisi ile bağlantılı görür (s. 763). Bir yandan nesneyi konu edinen yargı, söylem veya bilginin anlam ve doğruluk koşullarına göndermede bulunan betimleyici ve analitik bir kavram olarak karşımıza çıkarken bir yandan da tasarımı yönlendirici normatif temelli, tasarımı keyfilikten uzaklaştıran kural koyucu bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Üretilmiş olanın, materyal ve biçim ile tanımlanan içeriğin yapısal, kuramsal çözümlenmesi sanat ve mimarlık ontolojisinin inşa edimi ile çeşitlenen eylem alanlarında görünür kılınabilir. Riegl (2015), anıtın temelinde yer alan bu çeşitliliği anımsatma değeri, tarihi değer, eskilik değeri, kullanım değeri ve görece sanat değeri nitelikleri aracılığıyla sınıflandırır. Bu açılamda, anıtın karşılığı, arkeolojik bir kalıntıda yakalanabileceği gibi geçmiş zamanın bir fasılasını yaşatma erkine sahip bir yapıda ve hatta bir plastik öğede tanımlı olabilir.

Tasarlanarak veya rastlantısal biçimde üretiminden bağımsız olarak, her koşulda imge strüktür ile nesnede cisimleştirilir böylece topluma mal olur.

Araştırmanın çıkış noktası, bu ontolojik çeşitlilik içerisinde, Anadolu coğrafyasında Türk ulus kimliğini taşıyan mimari eserler ve sanat yapıtları ayırımında biçimin kuramsal kökenlerini aramak üzerine kuruludur. Bu amaçla, Anadolu coğrafyası sınırları içerisinde Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Türk anıtlarına dair, yazınsal ve görsel kaynaklardan toplanan verilerin, bilginin daha soyut birimlerini elde etmek üzere, tümevarımsal düzende yorumlanıp, ortaya çıkan örüntüler ve kategoriler üzerinden çeşitliliğinin irdelenmesine dayalı nitel bir çalışma yöntemi izlenmektedir. Anadolu-Türk kimliğini yansıtan biçim özelliklerinin belirginleştiği veya kırılmalara uğradığı süreçler biçim ile tanımlanan özelliklerin bağlamdaki karşılığının ne şekilde olduğuna dair yanıtların arayışında geniş bir söz alanı oluşturmaktadır.

Türk Mimarisinde Anıt ve Anlamın Aktarım Araçları

Tarih içinde ne kadar geri gidilirse gidilsin, toplum tarafından kabul gören biçimleniş, bireysel üretimi çok aşan bir gelişmenin sonucu olarak ortaya çıkabilir. Yapı ve mimarlık kavramları nesnenin üretim sürecinde birbirlerini farklı açılardan tamamlar. Bu noktada, biçimlendirmenin öznel, salt faydayı aşan, estetik arayışı da içeren geniş kapsamlı nitelikleri ancak toplum kültürünün tümü içinde bir anlam taşır (Kuban, 2019, s. 18). Dolayısıyla, anıtın biçimsel niteliklerinin ifadesel açılımı kültür ve zaman arakesitinde yakalanabilir. 11. yüzyıldan günümüze Anadolu coğrafyasında etkin Türk toplumlarının beşerî kültür biçimleniş izleri, anlam arayışının gelişim/dönüşüm sürecini irdelemeyi sağlayan inşa edimi ile taşınmaz kültür varlıkları üzerinden takip edilebilmektedir.

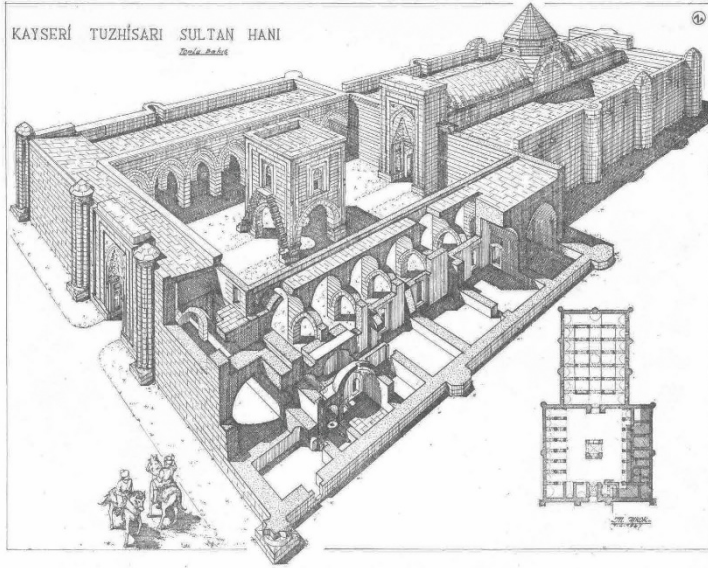
Arseven, (1984) Selçuk mimarisini Orta Asya Türk mimarisi ile Türk sanatının en gelişmiş devrini temsil eden Osmanlı mimarisi arasında bir aşama olarak yorumlayarak Anadolu'da mevcut mimari kimlik öğelerini biçimin kökenleri açısından ele alır; hücreli büyük cümle kapılarını ve sivri kemerleri Asya'dan gelen, Türk karakteri taşıyan yabancı unsurlar olarak nitelendirir (s. 57). Biçim, tüm duvarlar ile algılanabilir hacmi, nesnenin yapı çevrede kaplayacağı yeri tanımlar. Dolayısıyla, üç boyutlu uzamda biçimsel öğelerin düzeni, çeşitliliği ve orantısal dengesi üzerinden üslubun taşıdığı ifadesel arayışlara ulaşılabilmektedir. Ancak, yapısal öğeler tikeline olduğu kadar yapı bütününde de imgesel referanslar içerebilmektedir. Bu noktada, Ögel (1994), Selçuklu mimarisinde yapının analogik olarak evrenin karşılığını yakaladığını savunur:

Yapıyı evren imgesi olarak kabul etmek, Türklerde çadırın "evren" i temsil etmesine dayanır. Gök örtüsü ve içinde hareket eden güneş, ay ve yıldızlar, düzenin ilk habercileri olmuş, yüzyıllar boyunca sürecek olan "gök kubbe" tasarımı ilk ifadesini çadırdan bulmuştur. Anıtsal mimarideki evren düzeni tasarımı, geçici strüktür olan çadırdan daha organize ve "yerleşmiş" bir düzendir. Anadolu Türk mimarisinde yaşama amacıyla kullanılan tüm yapılarda evren imgesi okunaklıdır: Medresede, kervansarayda, hatta "ölü konutu" türbede. (s. 64)

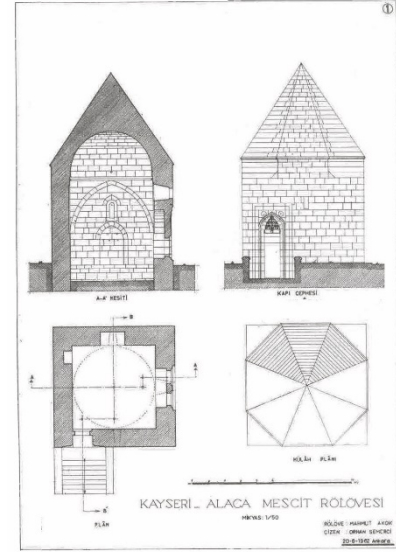
Varlığı ebedileştirme arayışıyla inşa edilmiş ilk andaç öge mezardır. Her uygarlık kendi ifade düzeni ve inşa geleneğine uygun olarak anıtmezar oluşturmuştur. Türk kültürünün

anıtmezarlara katkısı türbe ve kümbet uygulamalarına dayalıdır (Ahunbay, 1997, s. 101)². Kümbetlerde, kare, silindir veya çokgen gövdeli plan açıklığı üzeri konik veya piramidal örtü ile geçilmektedir. Ön plana çıkan baskın biçim zeminden tepe noktasına doğru daralan bir görünüm kazanır. Peker (1998), bu yapıların mevcut biçimsel düzeninden yola çıkarak, mezar yapılarında cennet sembolizminin çok belirgin olduğunu belirtir ve bağlamın kurgusunu Cennet'in doğrudan ifadesi veya oraya götüren merdiven ya da kozmik dağ (Kaf Dağı) ile özdeşleştirir (s. 36). Biçimi vurgulayarak nesneyi dikkat çekici ve dolayısıyla görünür kılabilen fiziksel nitelik rengin de nesnenin çevresine göre kütleli sınırlarını keskinleştirmesi bakımından kolektif hafızada görece baskın bir fenomen oluşturacak şekilde kullanılabildiği görülmektedir³.

Selçuklu Dönemi Türk yapı sanatında, cami, medrese ve kervansaraylardan oluşan kamusal yapıların çoğunda dış görünüşte elementer geometriden gelen plastik etki okunaklıdır. Portallar ve örtü elemanları, biçimsel açıdan ön plana çıkan yapısal öğelerdir (Görsel 1). Eğrisel biçim ve radyal referanslar, gözlemciyi istenilen odağa çekmenin, yönlendiren karşılayan bir eksen oluşturmanın aracıdır. Aslanapa'nın (1989) etraflıca ele aldığı üzere, kökeni diğer Türk medeniyetlerine dayanan kubbe-eyvan birleşmesi en başarılı şekli ile Selçuklular Dönemi'nde geliştirilmiştir (s. 67). Kübik bir blok üzerinde bir geçiş bölgesinden sonra hafifçe sivrilen kubbe silueti sağlam bir ifade kuvveti ile Selçuklu kubbesini sembolize eder (Görsel 2). Kubbe kütle içinde baskın bir görünüş kazanmıştır⁴.



Görsel 1. Selçuklu mimari kimliğini taşıyan biçimsel öğeler, Kayseri Tuzhisarı Sultan Han, 1232 (Akok, 1968, s.26)



Görsel 2. Piramidal külah örtü, Kayseri Alaca Mescit, 1190 (Akok, 1968, s.39)

² Kayseri Döner Kümbet (1276), Niğde Hüdavend Hatun Kümbeti (1253) önde gelen görkemli anıtmezarlar arasındadır.

³ Konya Mevlâna Türbesi'nde (1273) turkuaz tonlarda konik bir külah diğer mimari öğelerden sıyrılarak gökyüzünü işaret etmektedir (Peker, 2007, s. 26). Rengin tanımladığı inanç ve ebediyete dair sembolik anlam Mesnevi'nin özüne gönderme yaparken, yükselme eğilimindeki örtü kimlik öğesi olarak ön plana çıkar.

⁴ Eyvanların ve yarım kubbelerin arkadan görünüşü ahenksiz olsa da Niğde Alâeddin Camii (1223), Kayseri Tuzhisarı Sultan Han (1232), Afyon Çay Medresesi (1278) ve daha birçok yapıda görülebildiği üzere Selçuklular birbiriyle güç kaynaşan unsurları bir araya getirerek abidevi mimari kimlik ortaya çıkarmıştır.

Başlangıçta, Anadolu'da mevcut olan Türk yapı gelenekleri Osmanlı Dönemi'nde rasyonel arayışlarla sadeleşir ve yabancı bütün unsurlardan sıyrılır. Cami, medrese, han, hamam, kervansaray gibi önceki dönemlere ait simgesel statüsünü koruyan yapı tipolojisinde biçimsel karakter farklılıkları belirginleşir. Cami medreseye hiç benzemediği gibi, konutun da kervansarayla biçimsel açıdan hiç ilgisi yoktur. Her abide türüne has, ayırt edici biçimsel unsurları ile ön plana çıkar (Arseven, 1984, s. 83, 85). Osmanlı mimarisinde, biçimin yanı sıra malzeme kararları, mekân çözümleriyle ortaya koyulan üslup ve dil birliği anıtsal etkiyi yapı ölçeğinden kent bütününe taşımaktadır. Hasol (2011), strüktürün bağlamda yakaladığı karşılığın yapı ile sınırlı kalmayıp kentlerin görünümüne ve kimliğine de yansıdığına altını çizer. Osmanlı mimarisinde ahşap evleri geçici, taş dinsel yapıları ise kalıcı olarak nitelendirerek, kent dokusunda oluşan bu çeşitliliği *fanilik* ve *sonsuzluk* temsili arayışları ile özdeşleştirir. Biçim ve malzeme seçimleri ile soyutlamaya dayalı bir anıt dili oluşturulmuştur. Necipoğlu, (2013) kent silüetinde okunaklı olan bu baskın anlam arayışına ortaya çıkan odak yapılar açısından açıklık getirir:

İstanbul kent panoramasını damgalayan nirengi noktaları, Selâtin camiler surlarla çevrili yarımada'nın, önde gelen mertebesini vurguluyordu. Bu yapılar zafer, şan ve ahiret kaygısının vakfı olarak nitelendirilebilir. Bu külliyele başarılı askeri seferleri bizzat kumanda etmiş padişahlar tarafından, savaş ganimetlerinden elde edilen meşru gelirlerle yaptırılan zafer anıtlarıdır. Dizi halinde bir bütün olarak okunması amaçlanan bu yapılar, geçit alaylarında seri olarak birbirine bağlanmaktadır ve padişahlar atalarının mezarlarını törenlerde maiyetleri eşliğinde peş peşe ziyaret eder. Ziyaret zinciri, hanedanın sürekliliğini ve kazandığı zaferler silsilesinin mesajını şehir panoramasında sahneliyordu (s. 84).

Yapı öğeleri açılımında bakıldığında, biçim, Osmanlı Dönemi Türk mimarisinde örtünün getirdiği geometrik düzen ile baskın mimari kimliğini kazanır. Anıtsal yapılarda boşluğun, uzamın, bir merkeze yönelen örtü çözümlerinin tanımladığı bir kütle etkisi oluşur. Kubbe ve kubbeye geçiş elemanları tümel düzende bütünleşir. Kuban'a göre (2007), Osmanlı mimari üslubunun birincil özelliği, merkezî tümel mekân olgusudur. 14. yüzyılda geleneksel imgeleri pratik geometrik şemalara indirgeyen pragmatizm, bütün tasarıma modüler bir boyut kazandırmış, başka hiçbir mimari üslupta bulunmayan ve saf geometrisi bozulmayan kubbe çözümleri, boyutsal varyasyonlarla zengin bir mekân ve kütle biçimlendirme olanağı sağlamıştır (s. 460). Anıtsal üslubu taşıyan öğeler kubbe kuruluşunda ön plana çıkar. Merkezî örtünün geometrik yapısı ve oranları, kubbeye geçiş elemanlarının varlığı ve kubbeyi destekleyen çevresel öğelerin düzeni, taşıyıcı ayakların çevre duvarlardan bağımsız işleyişi döneme ait tasarım özelliklerini oluşturur⁵. Bu bağlamda, Sinan Çağı mimari eserlerinde Osmanlı yapı sanatının baskın biçimsel özelliklerini yakalamak mümkündür. Sözen (1975), Mimar Sinan'ı fonksiyonel gereklere verdiği ağırlığın da üstüne basan soyut biçimler düzenleyicisi olarak görür (s. 159). Yapılarında, Osmanlı İmparatorluğu'nun doruktaki bir döneminin sağladıklarıyla çağının uzun süredir yoğrulan sınırlı malzeme ve teknolojik olanaklarını bir kez daha elden geçirmiştir. Necipoğlu (2013) ise Sinan'ın mimari üretimini dönemde etkin sosyo-kültürel göstergeler üzerinden ele alarak döneme ait biçimsel betimlemenin bu doğrultuda

⁵ Edirne Selimiye Camii (1575), söz konusu biçim özellikleri ile Osmanlı Dönemi yapı sanatının ulaştığı en üst düzeyi yansıtır.

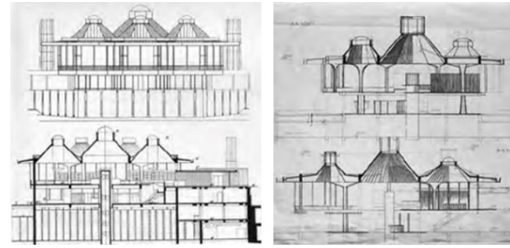
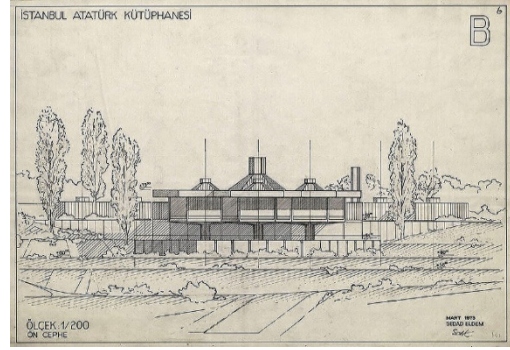
oluşturduğunun altını çizer. Bu noktada, yaşantısal pratikler, vakfiyeler, baniler, mimari işlev ve program analizleri üslup evrimini görünür kılar. Ortaya çıkan çeşitlilik ile biçim ve üslubun sadece kronoloji meselesi olmadığını doğrular (s. 19).

Tüm bunlara ek olarak, Osmanlı mimarisinde gelişme sürecini takiben duraklama ve ardından gerileme dönemlerine ait arayışlarda ortaya çıkan keskin kırılmalar, biçimin dönüşüm sürecinde etkin göstergeleri içerir. Biçimin değişimi her daim olumlu bir ivmeye işaret etmeyebilir. Tansuğ (2012), Batılılaşma girişimlerinin mimariye yansımalarıyla birlikte, yoğun bir tür seçmeciliğinin belirdiğine, Avrupa mimari üsluplarının, geleneksel biçim kalıpları ile karıştırılarak, Osmanlı klâsik mimarisinin gözlemlerinden edinilen bazı biçim değerleriyle, yapılara yerel bir hava verilmeye çalışıldığına dikkat çeker (s. 141). Bu noktada, değişen beklentiler ve biçim arayışları farklı işlevler yansıtan bir mimarlık faaliyetine gereksinim duyulduğunu ortaya koyar.

20. yüzyılda dünyanın sınırları genişleyen etkileşim ağında, Aydınlanma Çağı ve Endüstri Devrimi etkilerinin Türk mimarisine sirayetiyle birlikte sanatsal ve kültürel üretimde mevcut normatif düzenin yıkılması sonucu anıtın kuramsal ve kavramsal karşılığının değiştiği görülür. Aydınlanma Çağı öncesinde, ilaha ve güce atfedilen kültürel nitelik, modern dünyada düşüncenin kendisi aracılığıyla temsil edilir. Dolayısıyla, anıt niteliğindeki yapı türleri Osmanlı mimarisinde çoğunlukla dini yapılarla sınırlı kalırken, bu dönemde farklı işlevlerde uygulamalarla çeşitlenir. Ayrıca, düşüncenin manifestolar aracılığıyla nesneye aktarımı, tüm dünyada düşünce ve üretimde kırılma/sıçrama noktalarını görünür kılmaktadır. Modern fiziğin statüğü ile strüktür maddenin tüm niteliklerinden faydalanacak şekilde biçimlendirilirken, sanat ve mimarlık ontolojisinin sınırları belirginleşen ayrımında öğeler manifestolar etkisinde gelişim gösterir. Endüstri devrimi sonrasında, modern bilimin temelleri üzerinden, nesnenin üretim tekniklerinin çeşitlenmesi biçimin üretiminde *plastik çağ* ortaya çıkarır. Nervi'ye göre (1965), teknoloji ve statüğe dayalı nesnel bilgi ampirik veya bilimsel yollarla kararlı sistem ve bağlantı çözümleri sunar (s. 10). Ortaya çıkan mimari akımlarda, biçimin karşılığına geometrik düzenden öte, metaforun örgütlenme yöntemi ile ulaşılır. Manifestolarla yapılandırılan içerik, biçim ile bir bağlama tutunur. İlk kez bir heykeltıraş tarafından ileri sürülen *biçim işlevi izler* metaforu (Greenough, 1947), modern mimaride bir manifesto haline getirilir (s. 13). Buna göre, Endüstri Devrimi'nin gerektirdiği sade yaşam koşulları içerisinde ortaya çıkan bir ürünün süslemeyle ilgisi olmamalıdır (Loos, 2016, s. 11). Biçimin amaç olduğu estetik tutum reddedilirken, içeriğin sadeleşmesi ve soyutlanması ile üretilen kuramsal karşılık anlamı yakalar.

Modernizm, Cumhuriyetin ilanından sonra Türk mimarisinde bir *çeşit kültür öncüsü, uygarlık temsilcisi* konumu kazanırken bir dogmaya dönüşmüş, modern hareket *uluslararası üslup* adı altında biçimsel bir yönelim -yalın formlar, betonarme ve cam kutular- olarak sunulup modern çağın bilimsel ve rasyonel beklentilerini karşılama iddiasıyla ortaya çıkmıştır. Dönem tasarımları ülkemizde yabancı bir topluma ait yapılanmanın karşılığı sayılıp reddedilmiştir. Öte yandan, S. Hakkı Eldem öncülüğünde geleneksel Türk evlerinden yola çıkarak üretilen biçimler lehine *kübik* anlayış temelinde *ulusal üslup* arayışına gidilmiş ve ortaya çıkan ürünler toplum tarafından kabul görmüştür.

Bu durum, geleneksele çağdaş bir perspektiften bakılabileceğini, modernizmin bir biçim veya üslup sorunu olmadığını kanıtlamaktadır (Bozdoğan, 2005, s. 123). S. Hakkı Eldem (1974), Türk ulusal mimari kimliğini oluşturabilmek için strüktürde taş uygulamasının zorunluluğuna değinir ve biçim ve malzeme kullanımının sembolik yönünü vurgular. Bu konuda Yücel (1982), ulusal üslubun arayışlarından yola çıkarak, tasarım süreçlerinde eski biçimi yeni bağlam içinde kullanmanın bir olanağını eski örnekten yola çıkan yeni tektonikler üretmek olarak yorumlar (s. 5). Her ne kadar plan şeması tipoloji ve tektonik geleneğin indirgenebileceği tek temel değilse bile, bağlam, bu ana şemadan hareketle gelişen yeni bir tektonik disipline dayalı olabilir (Görsel 3-6). Biçim ve malzemenin ön planda olduğu dönem üretimlerinde, mimarlıkta anıtsallığın sağlanmasına yönelik ulusal kimlik arayışları dikkat çeker⁶. Ulusal üslup temelinde değerlendirilen eserler, çağının yalın, modüler arayışlarını, soyutlama tekniklerinin milli ve yerel, geleneksel değerlerle birleşimi ile kolektif bilinçte yer edindir. Üslubun toplum tarafından kabulü, tüm açıklığıyla strüktüre yüklenen anlamın ancak toplum tarafından benimsenmesiyle mümkün olabileceğini bir kez daha doğrular. Eco (2019), algının doğasında yer alan bu kolektif işleyişe göstergebilim çerçevesinde açıklık getirir. Buna göre, biçim yalnızca işlevi sağlamamalıdır ve bu işleve öylesine açık bir gönderme yapmalıdır ki, mimar ya da tasarımcının yarattığı yeni biçim daha önceden mevcut olan şifreleme süreçlerine dayanarak o biçimi işlevsel kılmalıdır.



Görsel 3 (Sol üst köşe). Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanan, altıgen birimlerin kompozisyonundan oluşan Atatürk Kitaplığı (1973). Türk mimari kimliği biçimsel öğelerde okunur. Çokgen yüzeyler cephede çıkma etkisi sağlar. Her bir altıgen modülün üzerinde fener çözümlenmiş, çatı kurşun ile örtülürken, geniş saçaklar ahşap ile kaplanmış ve alışılagelmiş geleneksel etki oluşturulmuştur (İBB)

Görsel 4 (Sol alt köşe). Öğelerin ön cephe yaklaşımındaki etkisi (İBB)

Görsel 5-6 (Sağ). Sedat Hakkı Eldem'in biçim arayışı ile ürettiği eskizleri ve ön cephe çizimi (İBB)

⁶ Bu yaklaşımla söylemin gelişimine verilen önemi Anıtkabir/1941 ve Çanakkale Şehitler Abidesi/1954 (Sözen, 1973, s. 12) fikir projelerinin milli kimlik değerlerinin arayışındaki yarışmalar aracılığıyla elde edilmiş olması ortaya koyar.

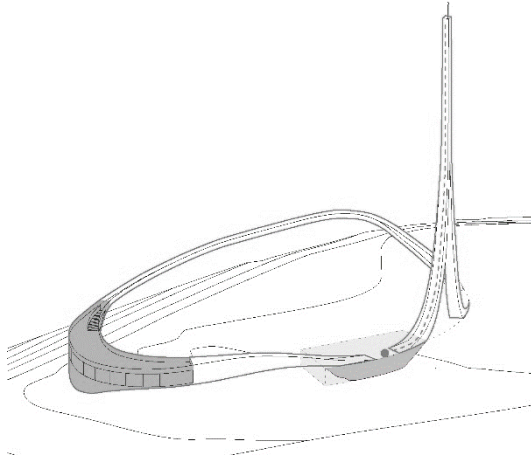
Ancak, bu noktada ortaya çıkan tekdüzeliğe karşı artan tepkiler sonucu, mimarlıkta serbest biçimlerle çözümlerin aranması düşüncesi ise, milli kimlik arayışında sunulan biçimin dogmacı tutumunun oluşturduğu sınırları zorlar. Gelişen yapı teknolojisi, yapıların yatay/düşey yönde gelişimini ve kabuk kuruluşunda şeffaflık arayışını destekleyecek şekilde kullanımına olanak tanımıştır⁷. Daha kişisel yorumlar içinde, yeni malzemeler, konstrüksiyonlar, teknik olanaklar kullanılmaya, yeni biçim dilleri aranmaya başlamıştır. Türk mimarisinde *rasyonel-prizmatik*ten, *duyusal-organik* biçimlere uzanan geniş düşünce ve yeni biçimlendirme çeşitliliğinden yararlanıldığı görülmektedir (Alsaç, 1973, s. 18). Yapılarda yansıtılan yeni/güncel teknolojiler, kimlik ve imgelem oluşturma potansiyeli bakımından imaj değerini ön plana çıkarır. Bu niteliğinden ötürü yapıların prestij unsuru olarak görülmesi biçimi, her çağda teknolojinin ve dolayısıyla kapitalin aracı haline getirebilmektedir. Ortaya çıkan ürün, andaç öge niteliğinin toplum tarafında kabulüyle birlikte anıtsal bir değer kazanabilmekte veya tam aksine geri dönüşü zor bir kent kusuru olarak kent hafızasında yer edinebilmektedir. Serbest biçimler arayışındaki mimari eserlerde, strüktür, biçim tekelinde ön plana çıkarılabildiği gibi kimi zaman içeriğin örgütlenişindeki çeşitlilik ile bir bağlama tutunur⁸. Yapısalcı arayışlarda strüktür vurgulanırken, biçim nesnenin sistemine, öğelerin işlevlerine bağlı olarak eşzamanlı bir okumayla çözümlenmiştir. Bir yapı öğesinin zaman içinde geçirdiği değişimin eşsüremlilik düzleminde, kültürel, sosyal, düşünsel gelişmeler ile tasarım ve bileşenleri arasındaki ilişki belirginleşmiştir (Sağocak, 1999, s. 42).

Malzeme ve yapı teknolojilerinin gelişimi, biçimin üretim olanaklarının çeşitlendiği bir örgütlenme düzenini ortaya çıkarır. Ancak bir noktada, strüktür inşa ediminde sınırlardan kurtulurken dünyanın tükenen kaynakları kaçınılmaz olarak yeni sınırlar tanımlayarak, sürdürülebilir gelecek arayışını beraberinde getirir. 20. yüzyıl sonunda ortaya atılan *biçim akışı izler* metaforu ile, kaynakların etkin kullanımına dayalı yeni bir çağ açılır (Ryn ve Pena, 2003). Bu yaklaşımda, strüktür, morfolojik olduğu kadar ekolojik gelişimin de bir parçası olarak görülür. Nesnenin, metabolizması olan bir organizma temsilinde tutulduğu bilinç düzeyinde, artık, strüktürden beklenen anlam ve yük aktarım görevlerinin yanı sıra iklimlendirme, aydınlatma, haberleşme gibi donanımsal ihtiyaçlara düşük ekolojik ayak izi ile cevap vermesidir. Ekolojik etkinliği ön plana çıkararak, bu özü temsil eden biçimler

⁷ Biçimin imgeye dönüşümü Atatürk Kültür Merkezi'nde (1960) oldukça okunaklıdır, meydana dönük şeffaf cephe kolektif bilinçte Taksim Meydanı'nın ve buradaki toplumsal hareketin bir uzantısı olarak yer edinir. Serbest biçimlerin toplum tarafından kabulü, anlamı nesneye yükleyen niteliğin teknolojik açıdan bir yeniliği temsil etmesine bağlı olarak da gelişebilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde inşa edilmiş ilk yüksek yapı, etrafa yayılan prizmatik bir taban üzerinde yükselen Kızılay Emek Gökdeleni'dir (1965). Hasol (2017) bu yapının yüksekliğinin yanı sıra, uluslararası üslup ve rasyonalizmin dikkate değer örneklerinden birini oluşturması bakımından önem kazandığının altını çizer.

⁸ Yücel (1982, s. 5) ifade dili ile bağlamı kurmanın etkin çözümlerinden biri olarak çağrışımlara dayalı, belirsiz ya da örtük referanslar veren paradigmatik/alegorik biçimsel çeşitlemelerin bir yol sunduğunu düşünür. Bu tutumun çarpıcı örneği olarak Behruz Çinici yapılarına işaret eder. Türk modern yapı kültürünü yansıtan bir uygulaması, TBMM Camii (1990) için Balamir (2003, s. 3), esinlenen kaynaklardan özgün bir harman yaratılarak, sadece cami stereotiplerinden değil, kültürel ikilemler ve kutuplaşmalardan da arındığını vurgular. Yerleşik referanslardan kurtulmuş bu ibadet mekânında, yalnızca kubbe ve minarenin geleneksel ifadelerinden kaçınılmamış, içe dönük merkezi mekân organizasyonu da tümüyle bir yana bırakılmış, iç mekân biçimsel karşılığında kaide biçimli bir kirişlemeyle göğe açılmıştır. İşlevi sağlayan biçim, üretim olanakları paralelinde genişirken, bağlamın aktarım yolu biçimden kopuk değildir.

üretir⁹ (Görsel 7-8). Ekim'e göre (2006), sürdürülebilir mimarinin estetiği kendiliğinden gelişir ve gereklidir. Tıpkı, canlılar dünyasındaki formlar gibi çeşitlilik içerir. Bu durum, Hagan'ın (2001) tanımında değindiği üzere yaşamın bir karakteristiğidir, açık bir izlenim ise onların aşkınlık gösterebilmesidir. *Aşkınlık*, kendi yararını ve kendi özünü temsil eden formudur. Sürdürülebilir mimaride bir estetik alanının yaratılması bir gereklilik ve bir sonuçtur.



Görsel 7 (sol). Çanakkale Karasal-Sayısal Yayın Kulesi (2013) teknik hacimlerinin dağılımı (Arkiv)

Görsel 8 (sağ). Çanakkale Karasal-Sayısal Yayın Kulesi (2013) peyzaj içindeki konumu (Arkitektüel)



Bu noktada, üretilen güncel mimari eserler üzerinden baktığımızda, bu yapılardan hangilerine kolektif bilinçte anıt niteliği yükleneceğini zaman gösterecek olsa da gelecekte anlamı ve mekanik işleyişi sağlayan teknolojik örgütlenmenin içinde yer alınan çağı temsil eden değer olarak ön plana çıkması kaçınılmazdır. Kuban'a göre (1973) anıta simge olma olanağı kazandıran zaman boyutudur. Anıt, üretildiği döneme ait değerleri, yapı teknolojisini ve tasarım yaklaşımlarını yansıtır. Strüktürü, evren ve insan ilişkilerinin kozmojenik bir yansıması olarak gören Jencks'in (1997) *biçim dünya görüşümüzü izler* metaforu bu bağlamda geçerliliğini korumaktadır (Flemming, 2013) ve gelecekte de koruyacağı öngörülebilir. Bu yaklaşım, kuramın nesnesi olarak strüktürün, devingen yeni dünya görüşü ekseninde sürekli yeniden *inşa edilen* bir anlamı olduğu iddiasındadır.

Türk Plastik Sanatlarında Anıt ve Anlamın Aktarım Araçları

Türk kültür tarihinde plastik sanat yapıtı niteliğindeki anıt kuruluşuna ilk olarak Göktürkler Dönemi'nde rastlanılır. Dinsel inançları şamanizme bağlı olan Göktürkler Türk dili, tarihi ve sanatının ilksel izlerini üzerindeki yazıtlar ile yansıtan balbalları bir olayı

⁹ Çanakkale Zaferine atfedilmek üzere, 100. yılında tamamlanması planlanmış olan Çanakkale Karasal-Sayısal Yayın Kulesi yarışmasında (2013) 1.lık ödülü olarak uygulanan çözüm önerisinin kent imajında malzeme ve biçim ile baskın düşey etkiler bırakmanın yanı sıra ekolojik sürdürülebilir arayışları ile ön plana çıkışı, çağımız mimarisinde anıt ve anıtsal olandan güncel beklentileri yansıtır. Kule ile bütünleşen patika döngüsünün yer kotundan koparılmasıyla mevcut ekolojik çevrenin mümkün olduğunca korunması, strüktürün oturma alanındaki ormanın doğallığına müdahale etmemesi amaçlanmıştır. Ayrıca, kulenin bu seviyeye yükseltilmesiyle birlikte hem ziyaretçilerin hem de merkezde çalışan insanların kulenin yaydığı radyasyondan etkilenmeleri engellenmiştir (Arkitektüel).

veya önemli bir kişiyi simgeleştirmek amacıyla kullanmıştır. Bir diğer Türk devleti Uygurlar Dönemi'nde Budizm etkisinde Hint, Çin ve Yunan sanatından beslenerek gerçekçi bir resim ve heykel ifade biçimi yakalanmıştır. Gündelik konulardan, dini ritüellerin aktarımına kadar çeşitli amaçlar için anıtlar üretilmiştir (Sözen, 1973, s. 8). Ancak, İslam öncesi göçebe toplulukların hareketli yaşam düzeninde yer bulamayan figüratif ifade, Anadolu'da yerleşik hayata geçişe bağlı olarak bağımsız kütleli plastik öğelerde ve cephe süslemeciliğinde insan ve hayvan figürleri içeren yontu ve kabartmalarla ortaya çıkar. Orta Asya'da insan ve hayvan tasvirleri daima sembolik gayelerle işlenmiştir. Avrasya göçebe kültürünün sentezi olan hayvan stili, Selçuklularda hâlen yaşayan göçebe ruha hitap etmiştir. Figürlerde aşırı stilizasyona gidiş, spiraller ve velutlarla süsleme, S şeklinde kıvrılmalar ve uzuvları geometrik öğelerle tanımlama gibi biçimsel kararlarla hayvanlar gerçeklikten uzaklaşarak dekoratif bir karakter kazanırlar (Öney, 1970, s. 189). Malzeme ve biçim bir bütün olarak, anlamı taşımaya aracılık eder. Erken Türk-İslam Dönemi'nde Anadolu'da Türk taş plastiğinin kuvvetini ortaya koyan varlıklar tasvirli mezar taşlarında şahideler, sandukalar, lâhitler, sofaları ve süslemeleri muhtelif hayvan figürlerinin ve rozet gibi bazı sembollerin temsili anlamları bulunur. Karamağaralı'nın (1972) etraflıca ele aldığı üzere, dönem uygulamaları benzer çağrışımlar uyandıran figüratif biçimsel özellikler içermektedir. Arseven ise (1984, s. 76), Selçukluların anıtlarını süslemekte kullandıkları motiflere, en başta, halılara ve dokumalara özgü süsleme karakterlerine dikkati çeker. Kordon şeritler, örgüler, bükülmüş zırhlar, yuvarlaklar bu sanatın karakteristik özellikleridir. Bu motifler arasında, hayvan şekillerinin stilize edilmesinden gelmiş gibi görünen başka bir süsleme kategorisine daha rastlanılmaktadır. Mimari cephelerin tamamlayıcısı rölyefler içerisinde ön plana çıkan figür kompozisyonu, Asya geleneklerinin farklılaşmış biçim anlayışı sonucudur. Portal düzeninde taç kapının kütle olarak ön plana çıkışının yanı sıra, bezemenin yoğunluğu yönlendiren/karşılıyan bir nitelik kazandırır¹⁰. Birçok yapıda kullanılmış olan bu bütünleşik biçimsel düzen bağlamının kurgusunu belirgin olarak yansıtır.

Selçuklu sanatında karşılaşılan figüratif unsurlar içeren bu arayışlar, Osmanlı Dönemi'nde tamamıyla terk edilmiştir. Osmanlı sanatında, süsleme işçiliğine dayalı ifade dili, geometrik öge ve bitkisel motiflerin bağımsız olarak uygulandığı veya bir bütün içinde yer aldığı ve alçak/baskın olmayan kabartma tekniği ile yer bulur. Biçimsel kütle plastiği, mezar taşları, çeşme ve saat kulesi gibi yapılarda ön plana çıkmıştır. Başoğlu (1983), Türk-İslam sanatında görkem ve ihtişamın, gerçeküstü ve hatta soyut diyebileceğimiz üslubun geliştiğini, taş, ahşap, demir ve bronz uygulamalarda teknik ve sanat yönünden üst düzeye ulaşıldığını belirtir (s. 896). Bu noktada, figüratif içerikten uzaklaşan serbest plastik öge mezar taşlarını ait olduğu kişilerin toplumdaki yerini ve görevini temsil etmesi sebebiyle başlı başına soyutlanmış heykel olarak nitelendirir. Osmanlı Duraklama ve Gerileme Dönemi uygulamalarında, tezyinatta mevcut bu özgün soyut stilizasyonun bozulması anlamına gelen biçimsel değişme, kütle plâstiğine uygulanan süsleyici motifler rokoko üslubunu yansıtan görünümle oluşturmuştur. Bu değişme, soyut şematik nitelikte olan kübik heykel plâstiğinin bozulması ile sonuçlanmıştır (Tansuğ, 2012, s. 73). Altı çizilmesi

¹⁰ Bezeme kompozisyonu çoğunlukla simgesel öğeler içerir. Divriği Ulu Camii'nin kuzey (kible) taç kapısı (1228), *cennet kapısı* imgesi temsilinde bir örnektir. Kompozisyondaki anlamsal içeriği karşılamak için kullanılan düzen ve motifler ile kapıya bir yontu ağırlığı getirilmiştir (Kuban, 2010, s. 57).

gereken bir diğ er konu, 19. yüzyıla kadar bezeme işlevinden bağımsız herhangi bir üç boyutlu plastik ögenin kabul görmeyişidir. Meydanın tamamlayıcı donatısı anıtsal heykeller değı l, sadece alan ile bütünleş en kamusal yapılardır.¹¹ Çağdaş sanatın plastik öğelerle dışavurumu, ancak figüratif ifadeden kaçınan bir eğ ilimle, geometrik arayışların okunaklı oldu ğ u, grafik simgelerin kullanımı ile mümkün olabilmış tir.¹² Bu durum yeni arayışların yanı sıra, yeni toplumsal kabullere de işaret eder.

Cumhuriyet Dönemi'nde, Atatürk Yeni Türkiye'nin ulusal çağdaş kültür düzeyine erişmesinde sanatın büyük düşünsel-itici gücünü kullanmış, Arap ve Acem kültürü izlerini taşıyan, Tanzimat'la Batı'ya yönelen sanatımızın, Do ğ u ya da Batı'ya özenen değı l, kendine özgü biçimini alması, Türkiyeli sanatçının sentezi olması için sanata devrimlerinin en başlarında yer vermiş tir (Hızal, 1983, s. 894). Savaş sonrası bu dönemde yerel sanatçının donanımı üretim için yeterli olmadığı gibi, heykel ile bütünleşebilecek kamusal alanlar da henüz tanımlanmamış tir. Heykellerin yanı sıra, meydan ve bulvarların inşası da anlam bakımından çağdaş yaşam alanı oluşturma idealini taşır. Amaç, öncelikle, Türkiye Cumhuriyeti'nin Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndaki zaferini anıtlılaştırmak ve Cumhuriyet'in ilkelerini topluma tanıtmaktır. Bu noktada, yabancı heykeltıraşların üretimi ile arzu edilen sonuç elde edilememiş, kullanılan plastik dil ile temsil edilmesi amaçlanan olgular arasında uyumsuzluk ortaya çıkmış tir. Kullanılan heykel dili, yayılmacı anlayışlar benimseyen devletlerin zaferlerini anıtlılaştırırken kullandıkları ifade biçimleridir (Akyürek, 2010, s. 56)¹³. Bu noktada, anma eylemini yansıtan biçimin, ancak ulusal kimlikle bütünleştiğinde anlamın okunaklı olabileceğı bir kez daha doğrulanmış olur.

Sanat üretimi ve sanat eğitime kazandırılan ivmeyle, biçimsel/formel olmanın ötesinde, çağdaş sanatta ülkelerarası ve hatta sanatlar arası sınırlar kaybolmaya başlamış uzay çağına ait her türlü malzeme ve kavram sanata, buna bağılı olarak heykele yansımış tir (Hızal, 1983, s. 894). Dönemde yetişen heykeltıraşlar Anadolu'dan aldıkları geleneksel mirası yenilikçi yaklaşımlarla yorumlamışlardır¹⁴. Üretim teknolojilerinin gelişimiyle

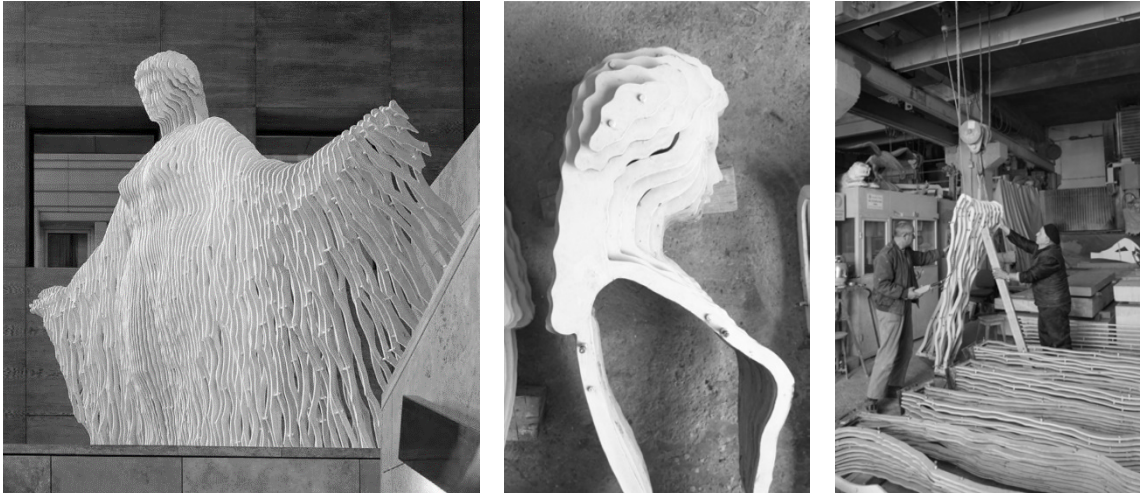
¹¹ Akyürek (2010) Osmanlı Dönemi'ndeki heykel uygulama denemelerini etraflıca ele alır (s. 54). İlk olarak 16. yüzyılda Mohaç Zaferi sonrasında Sultanahmet Meydanı'na yerleştiren figüratif biçim öğeleri içeren heykeller gelen tepkiler sonucu kaldırılmış tir. Önemli olayları anıtlılaştırma isteğıyle Gülhane Parkı'na Adalet Taşı dikilmesi, Beyazıt Meydanı'na Tanzimat Anıtı yapılması tasarlanmış, ancak uygulamaya geçirilememiş tir. Bu durum, kamusal alan heykelinin anlam bütünlüğünü, siyasal ve ekonomik, felsefi dayanakları gibi onu oluşturan değerlerden soyutlandığında benimsenmediğı çıkarımına ulaştırır.

¹² Tayyare Şehitleri Anıtı/1909 ve Abide-i Hürriyet Anıtı (1911) (Koçu, 1963), kamusal alanda, ilk defa, yerel değerlere gönderme yapan, işlevlerden bağımsız olarak üretilmiş anıt uygulamalarıdır. Silindir kesitte, taşın rölyef ve madalyayla donatılması yoluyla betimleyici kurgu oluşturulmuştur. Bu uygulamalar, Türk heykelinin işlevden kopuşunun ilksel denemeleri olarak kabul edilebilir.

¹³ Ankara Güven Anıtı (1935) ve Afyonkarahisar Zafer Anıtı (1936) uygulamalarından görüldüğü üzere, ulusal kimlikten kopuk olarak biçim anlamı karşılayamaz. Bu noktada, ünlü şair Ahmet Haşim'in büyük anıt ve heykel dikecek yere bir külçe bronz koyarak altına, "Türk sanatçısı yetişinceye kadar" yazma görüş önerisi toplumun her kesimi tarafından desteklenmiş tir. Ardından, yerel sanatçıların, Atatürk ve Cumhuriyet temalı heykeller üretmesiyle başlayan hareket gittikçe, genişleyerek, çeşitlenerek yayılmış tir. Bu bağlamda, ilk uygulama, devrimleri korumak adına can veren Şehit Kubilay'a atfedilen Menemen Kubilay Anıtı'dır (1934) (Berk ve Gezer, 1973, s. 15). Heykel ve çokgen kaidesi, soyut ve doğrudan aktarım ile bağlamı karşılar.

¹⁴ Biçimi karşılayan malzeme olanakları açısından dönem üretimlerine bakıldığında, Hadi Bara bu dönemdeki işlerinde espas sorununu geleneksel anlamları dışında yorumlayarak, boşluğun sınırlanması, boşlukta sürekli devrim, çevre-biçim ilişkileri gibi problemleri ele almış tir. Dönemin yeni ve gözde malzemesi metaldir. Şadi Çalık 2 m. boyunda, 5 mm. kalınlığında dikey bir metal çubuğu sergileyerek biçim kuruluşunda malzemenin yerini vurgular. Zühtü Müritoğ lu çalışmalarında ahşaptan faydalanarak soyut değerleri kurgulamış tir. Modern sanatın çağdaş yönelimleri içinde yer alan önermeler yeni bir düşünsel düzlem oluşturmuş, heykel

birlikte strüktür düzeninde yapısalcı arayışlar belirginleşmiş, çeşitli biçim olasılıklarından faydalanmak mümkün olmuştur. Yapı teknolojisindeki dönüşüm mimari ile sınırlı kalmamış, eşzamanlı olarak sanat yapıtlarında biçimsel arayışlarla dışavurmuştur¹⁵. Strüktürel öğelerin iskelet, kafes sistem ve katlanmış plak yapı teknolojileri ile örgütlenebilmesi yapısalcılığın plastik sanatlardaki karşılığını ortaya çıkarır (Görsel 9 a-c). Birçok yapıtta, strüktür biçim tekelinde okunaklı hal almaya başlar¹⁶. Dolayısıyla, nesne düşüncenin anlatım aracı olarak değil, farklı kişilerce farklı okunuşlarıyla çeşitlenerek biçim bulur. Bilgisayar ortamında üç boyutlu tasarım olanakları ve ileri teknoloji yapımların seçenekleri yeni form olasılıklarının denenmesini sağlar.



Görsel 9 a-c. Akdeniz Heykeli (1980) ve konstrüksiyon kuruluşu (Kütükçüoğlu, 2019)

Anıtın inşa amacı ulusal değerleri yansıtmakla sınırlı tutulmayıp oldukça çeşitlenmiş, ancak yine bu duyguları dışavurmak gayesiyle sanat yapıtları oluşturulmaya devam edilmiştir. Diğer taraftan bu noktada, Ergin (2010), birçok heykeltıraşın açık alanlara Atatürk ya da Türk büyükleri temalı heykelleri uygularken, özgün anlatım dillerinden vazgeçerek, ortak sayılabilecek bir üslup oluşturup, hangi heykelin hangi heykeltıraşa ait olduğu ayırt edilemeyen anonim zincirin bir parçası olmalarını eleştirmektedir (s. 61)¹⁷. Biçimin bağlamı yakalama yolunda oluşabilecek tekrarlar, mimaride bir üslup tanımlıyor olsa da sanat alanında ürünün kabulünü engellemektedir.

21. yüzyılda anıtı üretmenin yanı sıra, düzenlenen anıt ve anma temalı tasarım yarışmalarıyla gerek çağrı sürecinin oluşturduğu farkındalık gerekse içerik ve sunulan öneriler kapsamında düşüncenin yapısal öğeler ile somutlaştırılmasına yönelik arayışlar belirginleşir. Belleğin işleyişi, dolayısıyla anıtın düşünsel odağı, unutma ve hatırlama

sanatçılarına çağın sanatının sorgulama alanı içinde tümüyle bireysel cevaplar oluşturmaları ve bunları yapıtlarına taşıyabilmesinin kapılarını açmışlardır (Akyürek, 2010, s. 57).

¹⁵ İlhan Koman Akdeniz Heykeli'nde (1980) figürün kendisinden vazgeçmeyerek, strüktürü düşey ve yatay bileşenlere parçalayarak kurguladığı, dinamik bir figüratif soyutlama düzeni içinde yorumlar.

¹⁶ ODTÜ Bilim Ağacı Heykeli (1965), Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtı (1972), Ankara Polis Şehitleri Anıtı (1982), Ankara Mehmetçik Anıtı (1986), Bakırköy Atatürk Anıtı (1988), İzmir İnsan Hakları Anıtı (1992) (Başoğlu, 1983) uygulamalarında strüktür ön plana çıkmaktadır.

¹⁷ Bu bağlamda Ergin (2010), Mehmet Aksoy-Kurtuluş Yolu Anıtı (1998) ve Rahmi Aksungur- Cumhuriyet Tarih Yolu (2001) örneklerini, özgün üsluplarıyla konuya yaklaşımları, yorumları ve izleyiciyi katılımcıya dönüştüren mekân kurguları açısından bu büyük bütünden ayrı tutar (s. 61).

eylemlerine dayalıdır. Yarışmalar içerik olarak ulusun varoluş değer ve sevinç, kaygı ve beklentilerini içeren girişimlerdir. Yarışmalarla, mekân, yapı veya plastik öge düzeyinde metaforun ürüne dönüştürülmesi denenmektedir. Bu noktada, yarışmaların temaları anıt ve varlık sebebine dair arayışları içerir (Tablo 1).

Tablo 1. Görece sanat üretimi arayışında düzenlenen anıt tasarım yarışmalar (yarismo).

Amaç	Anıt ve Anma Temalı Tasarım Yarışmaları
Ulusal egemenlik ve kurtuluş temasıyla zafer ve muzafferlik duygularını pekiştirme	Sarıkamış Harekâtı Anma Alanları Fikir Yarışması (2008) Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı Fikir Projesi Yarışması (2009) Kaş'ın Kahramanları Anıtı Tasarım Yarışması (2021) Gaziantep'in Kurtuluşunun 100. Yıl Anıtı Proje Yarışması (2022) Cumhuriyet'in 100. Yılı Anıtı Fikir Projesi Yarışması (2022) Edirne'nin Kurtuluşunun 100. Yılı Anıtı Fikir Projesi Yarışması (2022)
Varoluşuyla iz bırakan kadim şahsiyetleri anma, ölüm ile yaşam arasındaki bağı vurgulama	Rauf Raif Denктаş Anıt Mezarı ve Müzesi Proje Yarışması (2012) Kemal Kurdaş Anıt Mezarı Mimari Proje Yarışması (2013) Börklüce Mustafa Heykeli ve Alanı Tasarım Yarışması (2016) Şehit Polis Fethi Sekin Anıt Heykel Yarışması (2017) İstanbul'un Mezarları Tasarım Yarışması (2020) Sanat Yapıtları Tasarımı Yarışması (2022)
Kolektif bilinçte yaşanan zorlukların ve kayıpların unutulmamasını sağlama	10 Ekim Anıtı ve Anma Yeri Proje Yarışması (2020) Emek, Barış, Demokrasi Anıt Meydanı ve Anma Yeri Yarışması (2020) Sağlık Çalışanlarına Şükran ve Anma Mekânı Proje Yarışması (2021) Salgınlar ve Sağlık Emekçilerini Anma Mekânı Tasarım Yarışması (2021) Sağlık Çalışanlarına Adanmış Bir Yapıt Yarışması (2022)

Tüm bu yarışmalara sunulmuş olan öneri fikirler iletişim çağının küresel dünyayı birbirine bağlayan erişim olanakları sayesinde, -uygulanmış olmalarından bağımsız olarak- gerek ulusun gerekse sanatçı ve tasarımcıların belleğinde anıt imgesini tekrar yapılandırmaktadır. Biçimin bağlam içindeki yerini tanımlarken, bireyin çevreyle doğrudan ilişkisi sonucu meydana gelen anlamlandırma sürecine ek olarak, düşünce ve manifestoları aracılığıyla etkileşim düzeni bu noktada bir alan tanımlamaktadır. Dolayısıyla, her bir toplumsal hareket kadar, her bir fikir ürününün ortaya çıkışı sonrasında anıtın kolektif bilinçteki görüntüsü yeniden yapılandırılmaktadır. Bu süreçte, çağın ürün ve üretim teknolojileri kadar duygu ve düşüncelerin dışavurum ifadesi de değişime uğramaktadır. Dolayısıyla her defasında yeniden şekillenen strüktür, materyal ile kuramın biçim arayışında birbirine eklenmesiyle kurulur.

Biçim ve Bağlam Kurgusunun Bağlantılı Gelişim ve Dönüşümü

Biçimlerle tarih arasında, strüktürlerle olaylar arasında sürekli değişken bir bağlantı söz konusudur. Zamanla algıda gelişen biçimlerin aşınması olgusu bu düzenin bir sonucudur. İletişim süreçlerinin doğasından kaynaklanan bu durum, tarih boyunca hep var olmuştur. Aşınma koşullarıyla, yeniden elde etme ya da anlamlandırma koşulları paralel işleyişe sahiptir. Biçimlerin çağrışımsal karşılığı, çağın retorik ve ideolojileriyle yeniden yapılandırılır (Eco, 2019, s. 40). Bu noktada, manifesto, yapım ve yıkım eylemleriyle mevcut kültürleri dönüştürür, yeniden üretir. Manifesto, bu kültürün içinden doğmuş ve aynı zamanda bu kültürü doğurmuş olur (Bora, 2016, s. 74). Tarihin devingen işleyiş sürecinde

her bir yeni sosyal, kültürel ve teknolojik gelişim önceki dönemlere ait biçim olasılıklarını tamamlar ve/veya değiştirir. Sonuç, anlam, zaman ve nesnenin bütünleştiği devingen bir dönüşüm sürecidir. Anıtlar, toplumların varoluşunun simgeleridir. Anıt ve kolektif bilinçte edindiği yer, ulus ve kimlik kavramlarıyla iç içedir (Mitter, 2013, s. 159). Türk anıtı açılımında, bağlamın gelişimi ve dönüşümü kuramı destekleyen çıkarımlar ile doğrulanabilmektedir.

Tarihteki tüm tasarım süreçlerinde, benzer biçim özellikleri eşdeğer anlamlar taşıyabildiği gibi toplumlar ve dönemler arası aktarımda öğelere farklı anlamlar da yüklenebildiği görülür. Türk mimarisinde bulunan göstergebilimsel kodlar, Orta Asya'dan Batı'ya yönelen bir yarı göçebe ve geç göçebe toplumun, yerleşik kültürlerle karşılaşmasında oluşan yeni kültürel bileşimler ve biçimsel sentezlerin gelenek ve yenilik boyutları şeklinde sürekli olarak yer alır (Yücel, 1982). Türk ulusunun gerek sanat ve gerekse mimarlık alanında ortaya koyduğu sentez yenilikler büyük bir kültür değişiminin çerçevesi içinde sayılır. Orta Asya'daki yerleşik kültürel değerlerini yeni yurtlarına taşıırken, Anadolu topraklarında bulunan kültürlerin mirasını özümseyerek değerlendirdikleri görülür. Başlangıçtaki göçebe yaşam düzenine karşın, merkezi devlet örgütlenmesinin bir gereği olan kentsel yerleşim alanları başarıyla kurulmuştur. Türk sanatı açısından bakıldığında, varlığı binlerce yıl öncesine dayanan figüratif arayışların Türklerin Anadolu'ya yerleşmeleri sonrasında inanç ve kabulleriyle birlikte kesintiye uğradığı görülür. Ancak, diğer taraftan, Türk sanatının hiçbir evresi, soyut taş plastiğinin serbest kütle ya da rölyef niteliğindeki uygulamaları sayesinde heykelden yoksun sayılamaz. Türk sanatı, ulusal ve yerel geleneklerin özünü içeren, figüratif yönü yüzyıllar boyunca saklı kalmış bir ihtiyaçtır. Türk mimarisini etkileyen ikinci büyük kültürel değişim ise küresel kültür izlerinin yoğunlaştığı yakın dönemleri kapsayan süreç içinde gerçekleşmiştir. Yapı teknolojisinin gelişimiyle birlikte biçimsel çeşitlilik artmış olsa da ortaya çıkan ürünün toplum tarafından kabulü ancak toplumsal değer ve beklentiler ile uyumlu olması halinde mümkün olmuştur. Türk sanatında ise, çağdaşlaşma sürecinin başlangıcını Tansuğ'un (2012), altını çizerek dile getirdiği üzere kesin bir tarihle belirtme olanağı yoktur (s. 11). Yenilenme olgularında, Batı'da kullanılan malzeme, teknik ve biçim özelliklerini içeren veriler değişimi belirlemiş izlenimini oluşturuyor olsa da kendi gelenekleriyle bağlantısının korunduğu bir iç dinamizmden koparak çağdaş gelişmeler içine girildiği söylenemez. Tarihsel örneklerinden farklılaşmış, o örneklerin biçimsel yöneliş zincirinden kopmuş görümleri, belirli bir iç gelişim dinamiğinden ayrı düşmüş oldukları anlamına gelmemektedir. Cumhuriyet Dönemi'nde ulus-kimlik bilinciyle yetişen Türk sanatçılar Anadolu'dan aldıkları geleneksel mirası modern öze, özgün yaklaşımlarla yorumlayarak aktarmışlardır. Gelişim-dönüşüm sürecinde, bağlamın kurgusunda etkin tüm bu kült değerler, metafor veya manifestolar ile elementer geometrinin düzeni arasındaki bağ, içeriği varsayımlar düzeyinde nesnelleştirebilmek için bir yol sunmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, Anadolu'daki Türk anıtlarında biçim ile taşınan imgesel referansların karşılığı araştırılmıştır. Maddesel özün cisimleştirilmesi anlamın ontolojik açıdan inşasına temel oluşturur. Nesnenin fiili görünümünün çıkarımı arayışında, biçimin çeşitli göstergebilimsel kodlara sahip olduğu görülür. Toplumsallığın yapısal tezahürleri,

strüktürün -materyal, teknoloji ve toplum etkisiyle biçimlenmiş olanın- ifade diline ulaşma yolunda geniş bir söz alanı oluşturmaktadır. Türk mimari eserlerinden ve Türk plastik sanat yapıtlarından oluşan ontolojik ayırmda, Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti Dönemi anıtlarının biçim özelliklerindeki çeşitlilik üzerinden bağıntılı çıkarımlar elde edilmiştir. Türk mimarisinde anıt ve anlamın aktarım değerlerini ararken, toplumun göçebe yaşam düzeninin yerleşik düzene evrilişi, inanç değerleri ve inşa edim olanakları anlam arayışının gelişim/dönüşüm sürecini irdelemeyi sağlamıştır. Türk plastik sanatlarında anıt ve anlamın arayışında ise, tezyinat açısından başlangıçta varlığı binlerce yıl öncesine dayanan figüratif ifade dilinin kullanımı ardından terk edilip sonra sanat üretimine dahil edilişi bağlama ulaşmak için bir yol oluşturmuştur. Görüldüğü üzere, anlamın üretim ve aktarım yolu, dünyanın devingen işleyiş düzeninde sürekli bir evrim içerisinde. Nesne, biçim ile soyut anlamlara kavuşan mesajlar içerebilir. Neticede, bağlamı kuran niteliğin tek bir başat öge ile sınırlı kalmadığı, her çağda farklı değerlerle ifadesel karşılığının yakalanabildiği ortaya çıkmaktadır. Bu düzenin öğretisi, biçimin tanımladığı biçimsel ve düşünsel değerlerin örtük anlamlar kazanarak, toplumun beklentilerini yansıttığı ve ortaya çıkan andaç öğelerin toplumun ortak kültür hafızasında yer edinebildiği üzerinedir.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (1997). Anıtmezar. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 1, YEM.
- Akok, M. (1968). Kayseri'de Tuzhisarı, Sultan Hanı, Köşk Medrese ve Alaca Mescid diye tanılan üç Selçuklu eserinin rölövesi. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 17, 5-41.
- Akyürek, F. (2010). Türkiye'de heykel sanatı. *Mimarist*, 35, 53-59.
- Alsaç Ü. (1973). Türk mimarlık düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki evrimi. *Mimarlık*, 121, 12-25.
- arkitektuel (1 Şubat 2023). *Çanakkale karasal sayısal yayın kulesi yarışması*, *Arkitektuel*. <https://www.arkitektuel.com/canakkale-anten-kulesi/>
- arkiv (1 Haziran 2023). <https://www.arkiv.com.tr/proje/1-odul-canakkale-karasal-sayisal-yayin-kulesi-proje-yarismasi-/3014>
- Arseven, C.E. (1984). *Türk sanatı*. Cem Yayınevi.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk sanatı*. Remzi Kitapevi.
- Balamir, A. (2003). Mimari kimlik temrinleri-II: Türkiye'de modern yapı kültürünün bir profili. *Mimarlık*, 324, 1-5.
- Baçoğlu, T. (1983). Türk heykel sanatı. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (896-906). İletişim Yayınları.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bora, E. S. (2016). *Yapım ve yıkım eylemi olarak mimari manifestolar*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Bozdoğan, S. (2005). Türk mimari kültüründe modernizm: Genel bir bakış. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Ed.), *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik* içinde (118-136). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Eco, U. (2019). *Mimarlık göstergelimi* (F. Akerson Çev.). Daimon Yayınları.
- Ekim, D. (2006). Sürdürülebilirlik kavramı sürdürülebilir mi? *Arredamento*, 187, 122-127.
- Eldem, S.H. (1974). 50 yılda Cumhuriyet mimarlığı. *IDGSA*, 8, 10.
- Ergin, N. (2010). Kentin heykeli üzerine bir analiz. *Mimarist*, 35, 60-63.
- Flemming, R. (2013). *Design education for a sustainable future*. Routledge.
- Giedion, L. S. (1958). Nine points on monumentality. L. S. Giedion (Ed.), *Architecture: the diary of a development* içinde (48-51). Harvard University Press.
- Greenough, H. (1947). *Form and function remarks on art, design and architecture*. University of California Press.
- Hagan (2001), *Taking shape: A new contract between architecture and nature*. Architectural Press.

- Hasol, D. (2011). Mimarlık ve Strüktür. M. Ş. Küçükdoğru (Ed.), *Mimarlıkta Taşıyıcı Sistemler Sempozyumu* (s. 15-21). İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Hasol, D. (2017). *20. yüzyıl Türkiye mimarlığı*. YEM Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşı Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Hızal, M. (1983). Cumhuriyet Döneminde heykelcilik. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (891-892). İletişim Yayınları.
- İBB (1 Haziran 2023). <https://aturkkitapligi.ibt.gov.tr/tr/Kitaplik/Hakkinda/Kitaplik-Hakkinda/100>
- Jenks, C. (1997). *The architecture of the jumping universe a polemic: How complexity science is changing architecture and culture*. Academy Editions.
- Karamağralı, B. (1972). *Ahlat mezar taşları*. Selçuk Tarih ve Medeniyet Enstitüsü.
- Koçu, R.E. (1963). Abide-i Hürriyet. R. E. Koçu (Ed.), *İstanbul Ansiklopedisi* içinde (169-171). Neşriyat Kollektif Şirketi.
- Koçyiğit, G. (2022). Mimarlıkta çoklu bağlamsallıklar sorunsalı. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları*, 7, 763-780.
- Kuban, D. (1973). Anıt kavramı üzerine düşünceler. *Mimarlık Dergisi*, 7, 5-6.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı mimarlığı*. İstanbul: YEM.
- Kuban, D. (2010). *Cennetin Kapıları/Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın yontu sanatı*. YEM.
- Kuban, D. (2019). *Mimarlık kavramları*. YEM.
- Kütükçüoğlu, B. (2019). İki heykel. M. Haydaroğlu (Ed.), *Kente bir açılım* içinde (107-113). Yapı Kredi Yayınları.
- Loos, A. (2016). *Adolf Loos: Mimarlık üzerine* (A. Tümertekin ve N. Ülner Çev.). Janus Yayıncılık.
- Mitter, P. (2013). Monuments and memory for our times. *South Asian Studies*, 29, 159-167.
- Necipoğlu, G. (2013). *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda mimari kültür*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Nervi, P. L. (1965). *Aesthetics and technology in building*. Harvard University Press.
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu çehresi*. Akbank Yayınları.
- Öney, G. (1970). Anadolu Selçuklularında heykel figürlü kabartma ve kaynakları hakkında notlar. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 1, 187-191.
- Peker, A.U. (1998). Ortaçağ Anadolu mimarisinde anlam. *Arkeoloji ve Sanat*, 85, 29-39.
- Peker, A.U. (2007). Konya Mevlâna Külliyesi. *Tasarım Merkezi Dergisi*, 6, 24-32.
- Riegl, A. (2015). *Modern anıt kültü* (E. Ceylan Çev.). Daimon Yayınları.
- Ryn, S.V. & Pena R. (2003). Ecologic analogues and architecture. C.J. Kibert and J. Sendzimir (Ed.), *Construction Ecology* içinde (234-251). Routledge.
- Sağocak, A. M. (1999). *Mimarlığı anlama ve yorumlama bağlamında kavramsal bir model*. [Yayınlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Sözen, M. (1973). Türklerde anıt. *Mimarlık Dergisi*, 7, 7-20.
- Sözen, M. (1975). *Türk mimarisinin gelişimi ve Mimar Sinan*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- yarismo (1 Ekim 2022). *Türkiye'de düzenlenen anıt ve anma temalı yarışmalar*, TMMOB. <https://www.yarismo.org/ara.php?q=an%C4%B1t>
- Yücel, A. (1982). Çevre, anlam ve mimarlığımız üzerine. *Mimarlık*, 11, 3-5.

Bruce Gilden Fotoğrafında Grotesk ve Karnavalesk Unsurlar: Bakhtinci Bir Yaklaşım¹

Savaş Onur Şen²

Öz

Mikhail Bakhtin'in karnaval ve grotesk üzerine düşünceleri onun halk kültürüne ve özellikle de bu kültür içerisindeki gülme unsuruna gösterdiği önemden kaynaklanmaktadır. Kompleks bir yapı barındıran karnaval gülüşü, belirli bir dönem için hiyerarşilerin yerle bir edildiği halk için gülmenin oluşturduğu ikinci bir dünya anlamına gelir. Sıradan bir eğlence ya da kutlamanın çok ötesinde önem taşıyan bu yeni düzlem toplumsal açıdan çok farklı yansımaları da içerisinde barındırır. Bakhtin açısından karnaval bu noktada, bütün hiyerarşilerin yerle bir edildiği ikinci bir dünya olarak karşımıza çıkmakta, grotesk gerçeklik ise bu yerle bir edilişin temsillerini belirleyen imgesel dokuyu oluşturmaktadır. Grotesk, karnavalın imgesel düzeydeki temsili ya da yansıması olarak karşımıza çıkarken, karnavalla ilişki içerisinde anlaşılabilir. Bakhtin'in bu noktada groteske ilişkin temel kriteri onun tamamlanmamış devinim ve dönüşüm halinde olmasıdır. Oluş halindeki grotesk beden bir topografya olarak tıpkı karnavalda olduğu gibi alt üst edilmiştir. Bu çalışmada Bruce Gilden'in fotoğrafları Bakhtinci anlamda karnaval ve grotesk kavramları çerçevesinde incelenecektir. Gilden'in fotoğraf üretim stratejisinin, çalışmak için seçtiği konuların ve üslubunun onun fotoğrafında karnavalesk ve grotesk unsurların güçlenmesine yaptığı katkı ve sonuçları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mikhail Bakhtin, Bruce Gilden, Fotoğraf, Grotesk, Karnaval

Grotesque and Carnavalesque Elements in Bruce Gilden Photography: A Bakhtinian Approach

Abstract

Mikhail Bakhtin's ideas about carnival and grotesque probably stem from his emphasis on folk culture, particularly the element of laughter in this culture. Carnival laughter, which has a complex structure, refers to a second world created by laughter for the people, in which hierarchies have been destroyed for a specific period. This new level, more significant than ordinary entertainment or celebration, also includes a wide range of social reflections. Carnival, according to Bakhtin,

¹ Bu çalışma, *II. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu*'nda sunulan ve özet olarak yayımlanan "Bruce Gilden Fotoğrafına Bakhtinci Bir Yaklaşım" başlıklı bildirinin genişletilmiş halidir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, ORCID: 0000-0001-6166-0588, savasosen@yyu.edu.tr

appears at this point as a second world in which all hierarchies are destroyed, and grotesque reality is the imaginary fabric that determines the representations of this destruction. The grotesque can be considered in relation to the carnival, even though it appears to be a depiction or reflection of the carnival on an imaginative level. At this point, Bakhtin's primary criteria for the grotesque are incomplete, in motion, and undergoing alteration. The grotesque body in the making is turned upside down as a topography, just like in the carnival. In this study, Bruce Gilden's photographs will be analyzed from the Bakhtinian point of view within the framework of the concepts of carnival and grotesque. The contribution and consequences of Gilden's photography production strategy, the subjects he chose to work with, and his style to strengthen the carnivalesque and grotesque elements in his photography will be discussed.

Keywords: Mikhail Bakhtin, Bruce Gilden, Photography, Carnival, Grotesque

Bakhtinci grotesk gerçeklik kavramı temellerini gülme pratiğinde, dolayısıyla halk mizah kültüründe bulmaktadır. Halk mizahının Ortaçağ kilise ve feodal kültürünün baskın havasına karşı koymak adına önemli bir araç olduğu görüşünü savunan Bakhtin, karnaval ve karnavala özgü özel biçimleri değerlendirirken gülme unsurunun halk kültürü içerisinde yeterince ele alınmadığını vurgulamaktadır. Böylelikle halk mizah kültürünün özgünlüğü bugüne kadar keşfedilememiştir. Bakhtin, halk mizah kültürünün anlaşılması adına, Rabelais'nin eserini anahtar olarak görür. *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde karnaval ve grotesk gerçeklik kavramlarını ele alan Bakhtin (2005), doğru anlaşıldığında bin yıllık halk mizah kültürünün gelişimine dönük ışık tutacağını savunmaktadır (s. 30). Rabelais'nin eserlerinde önemli bir rolü olduğu belirtilen bedensellik ilkesine ait imgelerin kaynağı halk mizah kültürüdür. Bu ilke, karnavalesk ve grotesk gerçekliği yansıtan beden temsillerini biçimlendirmektedir. Maddi bedensellik ilkesi gereğince insan yeme, içme, cinsellik ve boşaltıma ilişkin imgelerle temsil edilirken grotesk gerçekliğin temel ilkesi bu kapsamda, itibarsızlaştırmak yani yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir; yukarıdakileri maddi düzeye, çözülmez bütünlükleri içinde dünya ve beden alanlarına aktarmaktır (Bakhtin, 2005, s. 47).

Karnaval gülüşünün temelinde yatan imgesel düzlemi oluşturan yapı grotesk gerçekliktir. Grotesk, kelime anlamı ile tuhaf, kaba ve gülünç olana karşılık gelmektedir. Ancak terimin edebiyatta ve genel olarak sanatta kullanımında müphemliğin ağır bastığı gözlemlenmektedir. Buna göre grotesk en başta alışılmış olanın dışında ve tamamlanmamış olana karşılık gelir. Bu devingenlik, içerisinde tekinsiz, korkunç, absürt, iğrenç ve komik olanı da barındırmaktadır. Aynı zamanda bütünden kopuk olan parçalar, alışılmışın dışında ve abartılmış organ ve uzuvlar grotesk kavramı altında ele alınabilir. Grotesk gerçekliğin; insanları denetleyen ve baskılayan, kendi gerçekliğinden uzaklaştıran yüce, ruhani, ideal olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirerek itibarsızlaştırdığının altını çizen Bakhtin, Ortaçağ karnavallarındaki ritüeller gibi yukarıda olan maddi düzeye yani ikilikler içindeki dünyanın ve beden alanlarına (topografik olarak alt alanlarına) aktarıldığını savunur. Bu alt alanlarda gerçeklik, dünya ve insanlar yeniden üretilir. Bu yeniden üretim sürecinde karnaval ruhu özgürleştirici baskıyı azaltıcı ve tahakkümün alt edilmesini sağlayan bir rol oynar (Tatar, 2018, s. 975).

Grotesk imgeler yalnızca edebiyatta değil birçok sanat dalında yer bulmaktadır. Fotoğrafçı Bruce Gilden'in çalışmalarında da grotesk öğelerin yoğunluğu dikkat çekici boyuttadır. Dünyanın en

prestijli fotoğraf ajanslarından biri olan Magnum Photos üyelerinden biri olan Gilden aynı zamanda efsanevi sokak fotoğrafçısı olarak da anılmaktadır. Gilden hem fotoğraf oluşturma yöntemi hem de ortaya koyduğu fotoğraflar açısından baskın bir üsluba sahiptir. Onun sokak fotoğrafları, insanların elinde flaşla bir anda karşılına çıkan fotoğrafçı ile karşılaşmanın yarattığı şok anının fotoğraflarıdır. Portre fotoğrafları ise saldırgan ve hatta işgalci bir flaş ışığına maruz kalan insan yüzlerinin kusurlarının ortaya koyulduğu, başlı başına grotesk imgelerdir. Gilden fotoğrafında grotesk öğeleri ortaya koymak adına bu çalışmada Gilden'in üç ayrı çalışmasından birer örnek fotoğraf Bakhtin'in grotesk ve karnavalesk kavramları çerçevesinde incelenecektir.

Bakhtin'de Karnaval ve Grotesk

Bakhtin, groteskin her zaman tamamen farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka bir yaşam tarzının potansiyelini ifşa ettiğini ileri sürmüştür (McElroy ve Delay, 1989, s. 76). O, halk kültürüne ve özellikle de bu kültür içerisindeki gülme unsuruna büyük önem atfeder. Bu önem onun, karnaval ve grotesk üzerine düşüncelerinin biçimlenmesini sağlamıştır. Bu kapsamda karnaval, bütün hiyerarşilerin yerle bir edildiği ikinci bir dünya olarak karşımıza çıkmakta, grotesk gerçeklik ise bu yerle bir edilmişin temsillerini belirleyen imgesel dokuyu oluşturmaktadır. Bakhtin'de grotesk, karnavalla ilişkisi içerisinde anlaşılabilir. Grotesk, karnavalın imgesel düzeydeki temsili ya da yansıması olarak karşımıza çıkar. Grotesk gerçeklik aracılığıyla gülmenin toplumsal boyuttaki yansımaları, edebiyat ve sanattaki yerini almaktadır. Karnavala özgü imgeler, bütün bu kavramlarla ilişkili bir biçimde grotesk gerçeklik olarak adlandırılır. Bakhtin'de (2005), her şeyin kökeninde yatan karnaval gülüşü kompleks bir yapı barındırmaktadır. Karnaval gülüşü öncelikle şenliğe özgü bir gülüştür ve tek bir olaya ya da komik olaya verilen bireysel bir tepki değildir. İkinci olarak karnaval gülüşü, karnavala katılan ya da katılmayan herkese yöneltilen bir gülüştür ve bu yönüyle tüm dünya neşeli ve gülünç yüzüyle görülür. Üçüncü olarak ise, bu gülüş müphemdir; hem neşeli ve zafer dolu hem alaycı ve taklitçidir. Söyler ve inkâr eder, gömer ve hayat verir (s. 38). McElroy ve Delay'e göre (1989), grotesk, resmi dünya görüşünün sloganlarını tahtından indiren ve onların yerine karnavalı koyan, halkların muzaffer kahkahasıdır (s. 14). Anlaşılacağı üzere, Bakhtin'de grotesk kavramını ortaya koyabilmek adına öncelikle karnavala dair bir çerçeve çizilmesi gerekmektedir. Halk mizah kültürü tarafından belirlenen bu çerçeve, gülme pratiğinin oluşturduğu ikinci bir dünyanın ya da mevcut dünyanın ikinci boyutunun sınırları içerisinde anlam kazanır. Ortaçağ, kilise ya da feodal kültürün belirlediği resmi, ciddi ve baskın atmosferde, bu ikinci dünya karnaval tarafından oluşturulmuştur. Bu iki boyutluluğa büyük değer atfeden Bakhtin (2005), karnavalı, şenlikli bir hayat olarak, halkın gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayatı olarak tanımlar. Bu hayat aynı zamanda Ortaçağ'ın tüm komik ritüel ve gösterilerinin kendine has bir niteliğidir (s. 46-47). Karnavalda ideal, soyut ve manevi olan dünyevileştirilerek halk gülüşünün bir nesnesi düzeyine indirilirken, imgesel boyutta bu yerinden etmenin aracı grotesk gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bakhtin'de (2001) karnaval, sıradan bir eğlence ya da bir kutlama değil bilakis kendince bir zamansal döngüde ortaya çıkan derinlikli ve çok boyutlu bir kültürel fenomendir. Temel olarak kitleler tarafından belirli bir döngüde gerçekleştirilen ritüeller bütünü olarak ele alınabilir ancak karnavalın toplumsal yansımaları farklı boyutlar taşır. Karnaval sorunu (tüm farklı şenlikler, eğlenceler, ritüeller ve karnavalesk biçimlerin toplamı anlamında) -karnavalın

özü, ezeli düzen ve insanın ezeli düşüncesindeki derin kökenleri, sınıflı toplum koşulları altında geçirdiği gelişim süreci, olağandışı yaşama gücü ve ölümsüz cazibesi- kültür tarihindeki en karmaşık ve en ilginç sorunlardan biridir (s. 237). Hayatın ters yüz edilmiş hali olarak, karnaval en başta karnaval süresince karnavala ait olmayan yaşamla araya mesafe koyar. Bu zaman diliminde, yasa ve yasaklar askıya alınarak, hiyerarşiler yerle bir edilir, kutsal olan yer yüzüne indirilir ve adabımuâşeret karnaval süresince yok sayılır. Karnaval ikinci olarak karnaval süresince bütün bu hiyerarşi ve adabımuâşeretten kısa süreyle de olsa kurtulan insanların davranışı yeni ilişki biçimlerinin geliştiği ve insan doğasının gizli yönlerinin açığa vurulduğu bir zaman dilimi olarak karşımıza çıkar. Üçüncü olarak, karnavalda karşıtların ya da uyumsuzların birleşimi söz konusudur. Hiyerarşik olarak üstte olanla altta yer alan karnaval süresince bir araya gelir ve aynı seviyede eşitlenir. Kutsal olanla cismani olan, yüceyle aşağılık, bilgelikle aptallık birleşir. Dördüncü olarak ise karnaval küçük düşürücü, aşağılayıcı ve saygısız bir dile sahiptir. Kutsal olan yer yüzüne bu dil vasıtasıyla indirilir (Bakhtin, 2001, s. 238). Bu ikinci yaşam, karnaval gülüşü, hiyerarşilerin alt üst edilmesi ve itibarsızlaştırma gibi durumlarla karakterize edilir. Bakhtin'in tanımladığı biçimiyle, hiyerarşiler karnaval bir dünya görüşüyle yıkılır. Karnaval ile ölüm karşısında ast ve üstler eşittir anlayışı yerleşir. Ast ve üst arasında ayırım gözetmeyen ölüm, trajik olduğu kadar gülünç bir olgu olarak algılanır. Ölümün bu biçimde (trajik ve gülünç) temsili groteskin bir özelliği sayılır (Aktulum, 2020, s. 16).

Bakhtin'e göre, grotesk beden, sınırların en kutsalını aşan ve ihlal eden bir aşırılık bedenidir. Groteskin estetiğinde, vücudun içi ve işleyişi çıplak bırakılır. Normalde yüceltilen ve saygı duyulan şey alçaltılır ve klasik yapının hor gördüğü şeyler yüceltilir. Bakhtin için, bu ters çevirmelerin altüst olmuş gövdesi politik bir alegoridir (Siddique ve Raphael, 2017, s. 4). Bakhtin'in groteski ise karnavaldan ayrı düşünülemez ve karnavalın içinde biçimlenen bir kavramdır. Grotesk Bakhtin için en başta tamamlanmamış ve dönüşüm halinde olanı temsil eder. Bakhtin'in groteski devinim ve dönüşüm halinde bir varoluş sürecidir ve tam da bu nedenle ideal ve klasik olanla arasında bir hayli mesafe bulunmaktadır. Grotesk beden, oluş halindeki bir bedendir. Asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir, kendi de sürekli başka bir beden inşa eder, yaratır (Bakhtin, 2001, s. 347). Grotesk beden dünyanın geri kalanından ayrılmaz. O ucu kapanmış, tamamlanmış bir birim değildir; o henüz bitmemiş bir şeydir, kendine büyük gelir, kendi sınırlarını ihlal eder (Koç, 2017, s. 137). Grotesk beden devingen ve üretkendir. Bu devingen karakterin varlığını, grotesk bedenlerin birbiri arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşarak varoluşun döngüsel bir biçimde devamını sağlayan bedendeki dışbükeylik ve deliklerdir. Grotesk beden temelde güdüleri yeme, içme, dışkılama vb. madde atımı işlerinin yanı sıra çiftleşme, hamilelik, uzuvların kopması, başka bir beden tarafından yenilip yutulma gibi bütün edimler bedeninin sınır bölgelerinde ya da başka bir deyişle eski ve yeni beden arasındaki sınırdır sergilenir. Bütün bu olaylar sırasında hayatın başlangıcı ve sonu birbirine sıkıca bağlantılıdır, iç içe geçmişlerdir (Bakhtin, 2001, s. 348). Devinim halindeki grotesk beden daima bir başka bedeni yaratır böylece Bakhtin'de grotesk, yeni bir anlam ve hakikat merkezi olarak ötekiliğin teşhirini kurar (Lübker, 2012, s. 172). Tanımı gibi grotesk beden de sınırlanabilir değildir bilakis sınırların aşılmasıyla tanımlanabilir olandan uzaklaşmak groteskin karakterini oluşturur. Grotesk beden bir bütünlüğe ulaşmaz.

Bruce Gilden Fotoğrafında Karnaval ve Grotesk

Amerikalı fotoğrafçı Bruce Gilden, kendine özgü tarzı ile günümüzde yaşayan önemli fotoğrafçılardan biridir. Gilden ismi, özellikle sokak fotoğraflarında kullanmış olduğu yöntemle öne çıkmış olsa da kendisinin portrelerinde kullandığı üslup da aynı ölçüde çarpıcıdır. 1946 yılında New York'ta doğan fotoğrafçı, çoğunlukla New York şehrini fotoğraflamış, diğer taraftan Haiti, Japonya, Fransa, Rusya, İrlanda ve Hindistan gibi ülkelerde de önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Herhangi bir fotoğraf okulundan mezun olmayan fotoğrafçı, kariyeri boyunca birçok prestijli marka, birçok kurum ve yayın için çalışmış, diğer taraftan önemli sanatçı bursları ve hibeler kazanmıştır (Magnum Photos, t.y. a). Gilden'in fotoğrafları dünyanın dört bir yanında müze ve galerilerde sergilenmektedir. Fotoğrafçı, ayrıca 1998 yılından bu yana dünyanın en prestijli fotoğraf ajanslarından olan Magnum Photos üyesidir. Gilden fotoğraflarının en özgün taraflarından biri onun fotoğrafını çektiği insanlarla olan mesafesinin yakınlığıdır. Fotoğraf tarihinde bir efsane olarak yer alan Robert Capa'nın, "Fotoğrafın iyi değilse konuya yeterince yakın değildir." (Polka Galerie) sözünü kendisine düstur edinen Gilden, çok yakından fotoğraf çekmekle ünlü olduğunu ve yaşlandıkça insanlara daha da yaklaştığını ifade etmektedir (Magnum Photos, t.y. a).

Bruce Gilden'in fotoğraflarındaki rastlantısallık, absürtlük ve fotoğraflanan insanların çılginca hallerinin kökeni Gilden'in saldırgan ve kaotik çalışma biçiminden kaynaklanmaktadır. Bu çalışma biçiminin temel aygıtı ise flaştır. Gilden kalabalığın içinden bir anda fotoğrafladığı insanların karşısına çıkar ve onları flaş ışığının yardımıyla fotoğraflar. Bu şok anını üslubunun temel dayanağı olarak izleyiciye sunan fotoğrafçı tarafından flaş, yalnızca fotoğraf çekme değil, adeta bir işgal etme ve ele geçirme aracı olarak kullanılmaktadır. Onun özgün tarzının en başat özelliği cüretkarlığıdır. Bir işgalci ya da bir gaspçı gibi, adeta fotoğrafını çektiği kişinin o anına el koyar. Bu da onu, fotoğrafı çekilen, fotoğrafı çeken ve fotoğrafa bakan arasındaki dengede tamamen dominant hale getirerek Bruce Gilden yapar. Gilden çok yakından ve flaş ışığı kullanarak fotoğrafladığı insanları adeta teslim alarak onları izleyiciye kendi gördüğü şekilde görmeyi dayatır. Gilden'in baskın ve adeta zorbaca fotoğraf üretim tarzı yalnızca fotoğrafı çekilen insanları değil, ona bakanları da zapturapt altına alır. Gilden fotoğraflarında sözünü, katı bir şekilde söyler ve fotoğrafların alıcılarıyla kurduğu ilişkiyi şu sözlerle özetler: "Herkesten benim nasıl gördüğümü görmesini istemem ama görmezlerse bu onların eksikliğidir" (Magnum Photos, t.y. b).

Gilden kariyerinin başlangıcından itibaren fotoğraf tarzını değiştirdiğini ve farklı türlerde fotoğraflar çektiğini ifade eder ancak hep aynı tür insanlarla ilgilendiğini vurgular (Magnum Photos, t.y. b). Her ne kadar çalışmalarının çoğunu New York'ta gerçekleştirmiş olsa da dünyanın farklı coğrafyalarında da hayata getirdiği çalışmalarında genel olarak görünenin altındaki ilişkileri aramış ve bunu yaparken de basmakalıp ve alışıldık görüntülerin dışında fotoğraflar üretmiştir. Gilden farklı röportajlarında kendi yöntemi açısından fotoğrafı güçlü kılan noktalardan bahsetmektedir. Yine bir röportajında herhangi bir resimde her zaman güçlü bir ayrıntı olması gerekliliğinin altını çizer, bu bazen kişinin gözündeki bir bakış ya da dövmeler olabilir (Magnum Photos, t.y. b). Gilden bu tip ayrıntıları izleyiciye direkt olarak sunmaktan kaçınmaz, bu bir duruş, bir kusur ya

da makyaj olabilir. Göstermek istediğini izleyiciye adeta dayatır. Gilden fotoğrafladığı insanlarla çoğunlukla göz gözedir ve portre fotoğraflarında da yine aynı ilişki söz konusudur. Sokaklarda rastlantısal olarak fotoğrafçıyla ya da bir flaş patlamasıyla karşı karşıya kalan insanların yaşadığı deneyimin yarattığı şokun yerini ise portre fotoğraflarında Gilden'a teslim olmuş insanlar ve onların yüz ifadeleri alır.

Gilden'ın fotoğrafik yaklaşımı yalnızca münferit olarak fotoğraflarında ortaya koyduğu estetik üslupla değil seçtiği konular itibarı ile de kendisini özgün kılmaktadır. Kariyerinin başından itibaren çok sayıda uzun soluklu çalışma gerçekleştirmiş olan Gilden'in son yıllarda özellikle belirli bir konsept çerçevesinde çalıştığı portre fotoğraflarına ağırlık verdiği gözlemlenmektedir. Bu noktada özellikle kişisel verileri koruma mahiyetli kanunların ve fikri mülkiyet haklarına ilişkin sınırlılıklarındaki artışın etkili olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın sınırlılıkları gereği retrospektif bir biçimde fotoğrafçının tüm çalışmaları ele alınamamıştır ancak özellikle Gilden'ın kariyerinde köşe taşı olan ya da üslubunu karakteristik bir şekilde ortaya koyan çalışmalarından kısaca bahsedilmekte ve bu çalışmalardaki grotesk unsurlar Bakhtin'in bakış açısıyla incelenmektedir.

Fotoğrafçının ilk çalışması, 1969 yılından 1980'lerin sonuna kadar fotoğraf ürettiği *Coney Adası*'dır. Coney Adası bir dönem New Yorkluların akın ettiği popüler bir sahil şerididir. Gilden burada tatil yapan, boş zamanlarını değerlendiren insanları ve bir yerde de dönemin popüler kültürünü, insanların eğlence anlayışını ve tüketim alışkanlıklarını da fotoğraflamıştır. Üslubunun ilk örnekleri henüz bu çalışmada karşımıza çıkmaya başlamıştır. Fotoğrafçı erken denilebilecek bu çalışmasında farklı karakterleri, insanların garip hallerini, vücutlarının kusurlu yönlerini fotoğraflamaktan çekinmemiştir. Çalışma sırasında yönteminin temellerini attığı söylenebilir. En başta, insanlara olan fiziksel yakınlığının fotoğraflara etkisi önemli ölçüde karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Gilden, asla uzaktan gizli gizli fotoğraf çekmediğini ve hiçbir zaman kendisini kamufle etmediğini



Görsel 1. Bruce Gilden, tahta kaldırımında güneşlenirken karınlarını açan iki adam, 1977 (Magnum Photos, t.y. c)

belirtmektedir (Magnum Photos, t.y. c). Bu da yaşanan andaki duygusal yoğunluğun yansıtılabilmesi açısından fotoğrafçıya önemli bir avantaj sağlamaktadır. Gilden'in kişisel web sayfasında *Coney Adası* çalışması ile ilgili şu çarpıcı ifade kullanılmaktadır: "Dünyaca ünlü Brooklyn eğlence parkı birçok fotoğrafçının konusu olmuştur, ancak hiç kimse onun karakterlerini ve tuhafliklarını bu kadar acımasız bir dürüstlikle ortaya koymayı başaramamıştır" (Gilden, t.y. a). Acımasız dürüstlük, Gilden'in fotoğrafları için çok doğru bir ifadedir.

Grotesk ve karnavalesk unsurlara Gilden'in çalışmalarında sıklıkla rastlanmaktadır. Özellikle bazı fotoğraflarında tekil olarak grotesk imgelerin çok fazla öne çıktığı gözlemlenmektedir. Diğer taraftan Gilden'in henüz ilk çalışmalarında bile karnavalesk bir yapının bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. *Coney Adası* çalışmasında Gilden, dönemin eğlence kültürüne, boş zaman etkinliklerine, sirk gösterisi ve panayır etkinliklerine objektifini yöneltmiştir. Bu boş zaman etkinlikleri günümüzde karnavala ilişkin unsurları da taşımaktadır. Featherstone'a göre (1996), karnavaleske ilişkin bazı unsurlar günümüz tüketim kültürü içerisinde varlığını sürdürmektedir (s. 144). Gilden çalışmasında bu tip unsurları kendi üslubunca yansıtmaktadır. Aynı şekilde *Mardi Gras* çalışmasına baktığımızda karşımıza çıkan, modern ve bir nevi ehlileştirilmiş bir karnaval sürecidir. Diğer taraftan Gilden'in, alışılmışın dışında kompozisyonlar, vücuttan bağımsız izlenimi veren uzuvlar, klasik güzellik algısının dışında ve kusurları ortaya koyan fotoğraf kareleri, grotesk nitelikler taşımaktadır. Fotoğrafçının *Coney Adası* çalışmasının bir parçası olan fotoğrafta fotoğrafçıya poz veren iki adam görülmektedir (Görsel 1). Fotoğrafın alt yazısında da özellikle, "göbekleri açık olan iki adam" (Magnum Photos, t.y. c) şeklinde karın kısmına dikkat çekilmektedir. Gilden sağdaki adamın kafasını fotoğraf karesinin dışında bırakarak vücut bütünlüğünü bozmuştur. Bu şekilde karın vücuttan koparak adeta bağımsızlığını ilan etmiştir. Grotesk gerçekliğe ilişkin en önemli imgelerden birisi bedensel topografyanın da merkezi haline gelen karın bölgesidir. Bu bölge işkembe, mide ve bağırsaklar hayatın ta kendisidir, diğer taraftan ise iştahla yalayıp yutan bir karnı da temsil etmektedir. Karnavaldaki tüm hiyerarşiler alt üst edilirken grotesk imgede de bunun yansıması bulunur. İşkembe imgesinde, hayat ile ölüm, doğum, dışkı ve yiyecek hep bir araya getirilir, tek bir grotesk düğümle bağlanır, bedensel topografyada üstle alt birbirinin içine merkez haline gelen karında geçer. Yukarı ve aşağı, gökyüzü ile yeryüzü bu imgede bir araya getirilir. Grotesk bedende kendi boyutlarının ötesinde büyüyen ve sınırlarını aşan kısımlar bağırsaklar ve fallustur. Bedenin bu iki bölgesi, grotesk imgede öncü rol üstlenir öyle ki bu kısımlar kendilerini bedenden koparıp bağımsız bir hayat dahi sürebilirler, zira bedenin geri kalan kısmını, ikincil bir şey gibi saklayabilirler (Bakhtin, 2005, s. 189-190). Gilden, fotoğrafta hem kompozisyonu oluşturma biçimi hem de fotoğrafladığı insanlar itibarı ile grotesk bir imge oluşturur.

Coney Adası'nın ardından Gilden'in gerçekleştirdiği ikinci çalışma *Mardi Gras*'tır. New Orleans şehrindeki *Mardi Gras* kutlamaları modern zamanların karnavalı olarak adlandırılabilir. Gilden bolca grotesk unsurun yer aldığı bu çalışmayı, 1974-1982 yılları arasında gerçekleştirmiştir. *Mardi Gras* bir Hıristiyan bayramı olarak kutlanmakta ancak kuralların dönemselsel olarak askıya alındığı Bakhtin'in tanımladığı anlamda yeni ilişkilerin geliştirildiği ve ilişkilerin ters yüz edildiği bir karnaval olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 2. Bruce Gilden, *Mardi Gras*, 1974-1982 (Gilden, t.y. b)

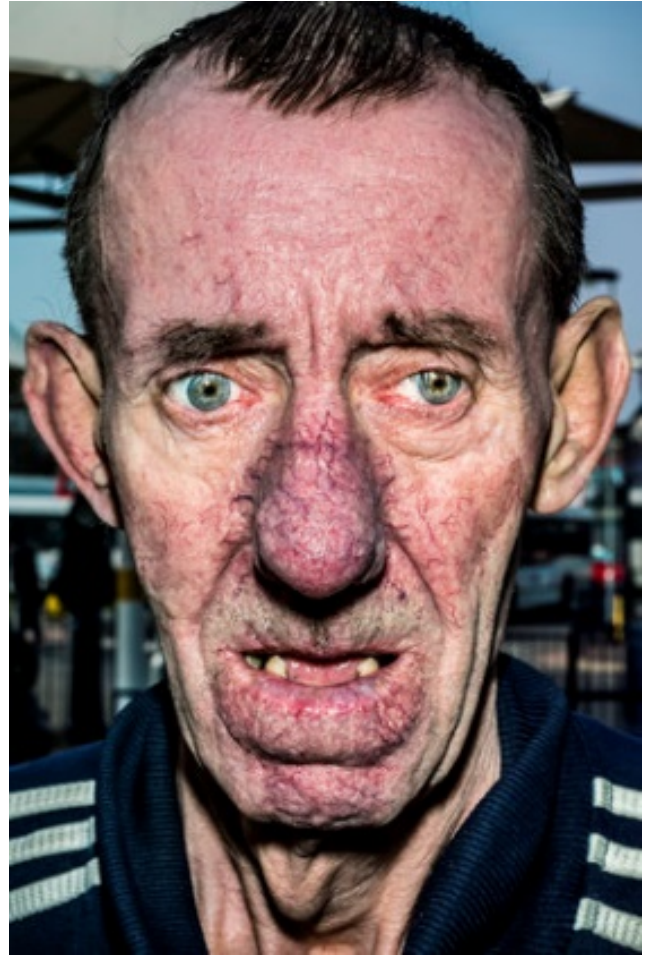
Gilden'in çalışma alanı olarak burayı seçmiş olması bile çalışmalarında başlı başına karnavalesk bir yaklaşımı güttüğünün göstergesi olarak ele alınabilir.

Mardi Gras çalışmasının bir parçası olarak ele alacağımız fotoğrafta karnaval sırasında toplu taşımada seyahat eden bir örnek giyinmiş maskeli insanlar görünmektedir (Görsel 2). Beyaz kıyafetler içerisinde otobüsün ön kısmında oturan maskeli insanlar, bu fotoğrafın ırkçılık açısından da farklı okumalara olanak sağlayacağını düşündürebilir ancak konumuz açısından temel noktayı, Bakhtin'in groteskin özünü ifşa ettiğini belirterek altını çizdiği maske almaktadır. Bakhtin (2005), maskeyi, halk kültürünün en karmaşık teması olarak ele almaktadır. Ona göre maske, değişim ve dirilişin sevinciyle, neşeli bir görecelikle, bir örnekliğin ve benzerliğin şen şakrak bir reddiyle ilintilidir ve maske kendine benzeyişi reddeder. Maske hayatın oyunsu unsurlarını barındırırken, karnavala özgü olan parodi, karikatür, yüz şekilleri, eksantrik duruşlar ve komik jestler kaynağını maskeden almaktadır. Bakhtin'de maske, geçişle, metamorfozla, doğal sınırların ihlaliyle, alayla ve bildik takma adlarla ilişkilidir ve maskenin biçimden biçime giren karmaşık sembolizmini tüketmek mümkün değildir (s. 68). Gilden'in fotoğrafında grotesk bir unsur olarak maskenin öne çıktığını gözlemlenmektedir.

Çalışmada son olarak ele alınacak olan Gilden fotoğrafı, sanatçının Amerika, Büyük Britanya ve Kolombiya'da 2012 ve 2014 yılları arasında çekmiş olduğu portre fotoğraflarından oluşman *Yüz* adlı serisinin bir parçasıdır (Görsel 3). Bu çalışma Gilden'in aynı üslupta çekilmiş farklı çalışmalarına ait fotoğrafları da içeren bir çatı çalışma mahiyetindedir. Gilden bu çalışmada insan yüzlerini çok yakından ve güçlü bir flaş ışığı yardımıyla fotoğraflamaktadır. Kullandığı tekniğin etkisi, ideal güzellik anlayışının çok uzağında ve kusurların öne çıkarıldığı yüzleri insanlara sunmaktadır. *Yüz* fotoğrafçının

birçok çalışmasından farklı parçaları da içermekle birlikte portre fotoğraflarında kullandığı tekniği sürdürdüğü bir çalışmadır. Bu çatı altında Gilden'in, uyuşturucu bağımlısı kadınları fotoğrafladığı ve bu kadınlar üzerinde uzun vadede uyuşturucu maddenin etkisini yansıtmayı amaçladığı *Beni Sadece Tanrı Yargılayabilir* adlı çalışması yer almaktadır. Gilden'in fotoğrafladığı kadınların çoğu seks işçisidir. Gilden'in bu projesi bir yandan kendi hayatına da ışık tutan daha doğrusu kendisi için kişisel anlam taşıyan bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Gilden çalışma için fotoğrafladığı kadınlarda annesini gördüğünü ve uyuşturucu ve alkolle tıpkı bu kadınlar gibi annesinin de hayatının perişan olduğunu belirtir (Gilden, t.y. d). Bir diğer çalışma ise, Gilden'in, Iowa, Minnessota, Wisconsin ve Indiana'daki eyalet fuarlarını konu aldığı *Tarla Günü* adlı çalışmasıdır. Kökeni 1800'lü yılların başına kadar uzanan bu fuarlar Amerikan tarım toplumunun eğlence alanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Gilden'in bu çalışması 12-21 yaş arası çiftçi çocukların portre fotoğraflarından oluşmaktadır. Bu çalışma kapsamında ele alınan fotoğrafta da yine grotesk unsurların varlığı gözlemlenmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan fotoğraf ise Gilden'in, *Kara Ülke* olarak adlandırdığı serisinin bir parçasıdır. Gilden, 2013 yılında gerçekleştirdiği bu çalışmada, sanayi sonrası Britanya'nın değişen manzarasını açığa çıkarmak ve incelemek için Midlands'ta gözden kaçan insanları, fabrikaları ve evleri belgelemiştir. Fotoğrafçı ihmal edilmiş ve marjinalleştirilmiş topluluklara ve genellikle göz ardı edilen insanlara odaklanmıştır (Setanta Books, t.y.).

Gilden'in *Yüz* adlı çalışmasında yer alan fotoğraflar klasik güzellik anlayışının dışında, insanların kendilerini sunmak istemeyeceği düzeyde acımasızca dürüsttür. Bu fotoğraflar adeta kusurları öne çıkarmak için çekildiklerini düşündürür. Fotoğrafi çekilenler, asimetrik yüzler, açık yaralar, komik sayılabilecek ifadeler ve bozuk makyajlarla kendilerini fotoğrafçının ellerine teslim etmiştir. Bu seriye ait olan yandaki fotoğrafta ise Bakhtin'in groteski açısından çok önemli bir unsur bulunmaktadır: Açık bir ağız. Bakhtin'e göre (2005), insanın yüzünde bulunan organlardan grotesk açısından en önemli olanı ağız ve burundur. Grotesk yüz tamamen açık bir ağza indirgenir ve diğer uzuvlar bu açık bedensel uçurumun etrafını saran bir çerçeve görevi görür (s. 347). Bu fotoğrafta ise Gilden hem fotoğrafladığı kişi hem de onu fotoğraflama tarzıyla grotesk bir imge ortaya koymuştur.



Görsel 3. Bruce Gilden, *Yüz*, 2012-2014. (Gilden, t.y. c)

Sonuç

Bruce Gilden, imza niteliğinde bir üslup oluşturan ve bu üslubun kabul görmesini sağlayan önemli fotoğrafçılardan biridir. Gilden'in fotoğraflarında grotesk imgelerin önemli rol oynadığı gözlemlenmektedir. Mikhail Bakhtin'in çizdiği anlamda karnavala özgü çerçeve günümüz tüketim, eğlence ve boş zaman etkinliklerinde yansımalarını bulmaktadır. Bu anlamda fotoğrafçı Gilden'in yalnızca ürettiği görüntülerde ortaya koyduğu üslupla değil konu seçimi noktasında da karnavalesk boyutlar taşıyan çalışmalar ortaya koyduğu söylenebilir. Bunlar genellikle günümüzde insanların eğlence, tüketim alışkanlıkları ve boş zaman etkinliklerini de kapsayan konulardır. Bu tip etkinlikler günümüzde, geçmişte karnavalın oynadığı role yakın roller oynamaktadır.

Gilden'in *Coney Adası* çalışması turizmi ve yanı sıra büyük şehirde yaşayan insanların boş zaman etkinliklerini, diğer taraftan da tüketim alışkanlıklarını ortaya koymaktadır. *Mardi Gras* çalışması ise başlı başına bir karnavalı konu almaktadır. Bu karnaval sırasında insanlar Bakhtin'in ele aldığı biçimde karnavala özgü imgeler ortaya koymakta ve bu sınırlı zaman diliminde gündelik hayat askıya alınarak belirli bir zaman dilimi için geçerli olan ikinci bir yaşam ortaya konmaktadır. Yine Gilden'in bir başka çalışması olan ve *Yüz* çalışmasının içinde de bir kısmı yer alan *Tarla Günü* adlı çalışma günümüzde Amerikan kırsalında kurulan fuarları ele almakta ve bu fuarlar da tüketim ve eğlence olgularını barındıran karnavalesk unsurlar taşıyan etkinlikler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Gilden genel olarak bu tip durumlarda fotoğrafik yaklaşımını sergilerken sıradan olanı ya da görünür olanı adeta deşerek kendi süzgecinden geçirdiği şekilde izleyiciye sunar. Bu süzgeç, Gilden'in öncelikle neyi gördüğünü ardından ise nasıl gördüğünü süzer. Gilden'in bir fotoğrafçı olarak temel başarısı bu süzgeçten geçen karşılaşmaları, kaotik anları, şok deneyimini ve diğer taraftan ise toplumsal alanda görünenin ardında varlığını sürdürmeye çalışan, ihmal edilmiş ya da toplumun dışında kalmış kişi ve ilişkileri grotesk unsurların ağır bastığı bir anlatıya dönüştürmüş olmasından kaynaklanır.

Bu çalışmada Gilden'in fotoğrafik üslubu ve çalışmaları olabildiğince öz bir biçimde ortaya konmakla birlikte, üç ayrı fotoğrafı Bakhtin'in groteski tanımlarken özel olarak ele aldığı üç imgeyle bağdaştırılarak incelenmiştir. Bakhtin kitabında, karın, maske ve açık ağız imgelerine grotesk gerçeklik içinde ayrı bir yer ayırmakta ve önem vermektedir. Bakhtin'de groteskin özünü ifşa eden maske, tüm hiyerarşilerin alt üst edilmesinin temsili ve bedensel topografyanın merkezi olarak karın ve yüzdeki diğer organlara nazaran en önemli rolü oynayan ve her şeyi yutmak üzere olan açık ağız grotesk gerçeklik açısından çok önemli imgelerdir. Bahsettiğimiz gibi, Gilden fotoğrafında ve neredeyse tüm çalışmalarında grotesk öğeler öne çıkmakta, Bakhtin'in çerçevelediği anlamda grotesk unsurlar sıkça yer almaktadır. Ele alınan üç fotoğrafta Bakhtin'in özel olarak üzerinde durduğu grotesk öğeler Gilden tarafından, fotoğraflarda gösterilmek istenen asıl unsur olarak kuvvetli bir şekilde vurgulanmaktadır. Sonuç olarak Bruce Gilden'in fotoğrafik yaklaşımında karnavalesk ve grotesk unsurlar önemli rol oynamaktadır. Yalnızca fotoğrafları ortaya koyma biçiminde değil, konu seçimi noktasında da karnavalesk unsurlar gözlemlenmektedir. Gilden sıkça grotesk imgeler yaratırken kullandığı teknik özellikle portre fotoğraflarında grotesk imgelerin kuvvetlenmesini sağlamaktadır.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2020). Sanatsal bir biçim olarak grotesk nedir? *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, 2(1), 1-35.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1174790>
- Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası*. (Çev. Ç. Öztekin). Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval dan romana*. (Çev. C. Soydemir). Ayrıntı Yayınları.
- Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve tüketim toplumu*. (M. Küçük Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Gilden, B. (1974-1982). *Mardi Gras*. <https://www.brucegilden.com/#/new-page-3/>
- Gilden, B. (t.y. a). *Coney Island*. <https://www.brucegilden.com/book/coney-island>
- Gilden, B. (t.y. b). *Mardi Gras*. <https://www.brucegilden.com/#/new-page-3/>
- Gilden, B. (t.y. c). *Face*. <https://www.brucegilden.com/books#/book/face/>
- Gilden, B. (t.y. d). *Only God Can Judge Me*. <https://www.brucegilden.com/only-god-can-judge-me>
- Koç, Y. (2017). *Edebiyat teorisi: Rabelais ve dünyası*. *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(1), 132-148.
- Lübker, H. (2012). *The Method of In-between in the Grotesque and the Works of Leif Lage*. *Continent*, 2(3), (170-181).
- Magnum Photos (t.y. a.). *Bruce Gilden* <https://www.magnumphotos.com/photographer/bruce-gilden/>
- Magnum Photos (t.y. b). *What Bruce Gilden Learnt Photographing in Grocery Store Parking Lots During COVID-19*. <https://www.magnumphotos.com/newsroom/what-bruce-gilden-learnt-photographing-in-grocery-store-parking-lots-during-covid-19/>
- Magnum Photos (t.y. c). *Bruce Gilden's Coney Island*. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/bruce-gilden-coney-island/>
- McElroy, B., & Delay, C. (1989). *Fiction of the modern grotesque*. Springer.
- Polka Galerie. *Bruce Gilden Artist Biography*. <https://www.polkagalerie.com/en/bruce-gilden-biographie2.htm>
- Setanta Books. (t.y.). *About Black Country*. <https://www.setantabooks.com/products/black-country-bruce-gilden-buy>
- Siddique, S., & Raphael, R. (Ed.). (2017). *Transnational horror cinema: Bodies of excess and the global grotesque*. Springer.
- Tatar, B. (2018). *1980 sonrası Türk romanında grotesk: Erbil, Eroğlu ve Anar'a Bakhtinci bir yaklaşım*, E. Güzel vd. (Ed.), *Uluslararası Kültür Sanat ve Toplum Sempozyumu Tam Metin Kitabı* (974-1010). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları.

İmgeye Gömülmek: Plastik Sanatlarda Gömülme Deneyimi Üzerine Bir Değerlendirme

Engin Esen¹

Öz

Bilinen sanat tarihinin çok büyük bir kısmı insan yaratıcılığının şekillendiği imgelerin tarihidir. Aynı tarihsel birikim, sayıları az da olsa göstermemeyi, anlatmamayı ve üretmemeyi ilke edinmiş sanatçıların imgelerini de içermektedir. Sanatın temel problemlerinden biri olarak yüzyıllar boyunca değişen imgeler, günümüzde seyir pratikleri açısından yoğun duyuşsal deneyimler sunabilmektedir. Çeşitli düzeylerde gözlemcilerini kuşatan bu imgeler, kısmi bir izolasyon duygusu yaratır ve sonuç olarak izleyicide imgenin ayrılmaz bir bileşeni olma izlenimini uyandırır. Bu türden imgeler üreten sanat yapıtları, gömülme deneyimi yaratan sanat yapıtları biçiminde tanımlanmaktadır. Bu makalede imge kavramı ve kavrayışı Husserl'in fenomenoloji perspektifinden ele alınacak, estetik deneyimde imgeye gömülme kavramı değerlendirilecek ve imgenin teknolojiyle ilişkisi bağlamında sanat yapıtı deneyimleme biçimlerinde yarattığı dönüşümlere yönelik tarihsel bir izlek oluşturulacaktır.

Anahtar sözcükler: İmge, İmge Bilinci, Gömülme, Sanal Gerçeklik, Bütüncül Sanat Yapıtı

Immersed in the Image: An Evaluation of Immersive Experience in Plastic Arts

Abstract

A significant portion of known art history is the history of images, through which human creativity has taken form. Although few in number, this historical collection also contains images of artists who decided not to depict, describe, or create their works. As one of the fundamental problems of art, images that have

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-3169-3084, enginesen00@gmail.com

changed over centuries, have the capacity to convey rich sensory experiences within the context of contemporary viewing practices. These images, which enclose their observers on various levels, provide a sense of partial isolation and subsequently arouse an impression of being an integral component of the image. Artworks producing such images are referred as immersive artworks. In this study, the concept and understanding of the image will be addressed from the perspective of Husserl's phenomenology, the concept of immersion into the image in the aesthetic experience will be evaluated, and a historical trajectory will be followed regarding the transformations created by the relationship between the image, technology and the methods of experiencing artworks.

Keywords: Image, Image Consciousness, Immersion, Virtual Reality, Total Work of Art (Gesamtkunstwerk)

Tarihselliği içinde ve değişimi göz önünde bulundurulduğunda, sanatın temelde sübjektif duysal deneyime dayanan bir olgu olduğu değerlendirilmesine ulaşılır. Mağara duvarındaki bir resim, kilisedeki bir fresk veya kamusal alandaki bir anıt olsun sanat yapıtı, içeriğinden ve tekniğinden bağımsız bir şekilde yaratıcı öznenin duysal deneyiminden şekillenen bir imge olarak dışa aktarılır. Benzer bir şekilde, alıcı öznelerin duysal deneyimlerinden geçer ve dahili bir imge olarak dönüşür. 19. yüzyıl özneler ve imgeler arasında gerçekleşen değiş tokuşun, özellikle de Batı sanat ortamında radikal dönüşümler geçirmeye başladığı bir zaman dilimi olmuştur. Sırasıyla kilise, burjuvazi ve loncaların himayesiyle arasına mesafe koyan sanat, bu yüzyılda bağlı olduğu patronaj sisteminden, sanat yapıtı da estetik kanonlardan, sanat kurumlarından ve yerleşik kabullerden bağını kopartarak özerkleşmiştir. Özerkleşmeyi takiben 20. yüzyıl sanatın ne, sanatçının kim, sanat yapıtının da nerede ve nasıl bir görünüme sahip olacağına yönelik sayısız yorumun ileri sürüldüğü bir zaman periyodu olmuştur. Bu süreç göz önüne alındığında özne ve imgenin sanatın temel öğeleri olarak sabit kaldıkları ancak tanım ve görünümleri açısından dönüştükleri görülecektir.

Geçtiğimiz yüzyılda ortaya çıkan hazır nesne ve devamında nesnesiz sanat fikri, günümüzde nesneye ilişkin sınırları geride bırakarak yönünü öznesiz sanat yapıtı tartışmalarına çevirmiştir. Yeni medya sanatçısı Bager Akbay'ın projesi olan *Deniz Yılmaz (2015)* yarattığı tartışmalarla sanat nesnesiyle yaratıcı öznenin arasındaki sınırın aşılma girişimleri açısından son derece dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirilebilir. Kendi kendine öğrenme yöntemi kullanan bir yapay zekâ algoritması olan ve *Posta* gazetesine gönderilen yurttaş şiirlerini tarayarak şair olan, 2016 yılında da ilk kitabı *Diğerleri Gibi*'yi yayımlatan Deniz Yılmaz, sanatçı olmanın ötesinde, robotların bir vatandaşın haklarına sahip olup olamayacağı gibi konuları tartışmaya açmış olmasıyla da dikkat çekicidir. Kübalı aktivist sanatçı Tania Bruguera'nın, 2018'de Tate Modern'de gerçekleştirdiği ve Avrupa'daki mülteci krizini konu edinen *10.148.451* adlı sergisinin bir parçası olan *Ağlama Odası* günümüz sanatında imgenin konumunu tartışmaya açan bir diğer dikkat çekici örnektir. *10.148.451* sayısı 2018'de bir ülkeden başka bir ülkeye göç eden ve bu yıl kaydedilen göçmen ölümlerinin toplam sayısıdır. Sergiyi ziyaret eden izleyicilere bu bilgi verilir ve ellerine kırmızı mürekkeple damgalanır.

Ağlama Odası, içinde görülecek hiçbir şeyin olmadığı, özetle fiziksel bir imgenin bulunmadığı boş bir odadır. Bu odada izleyicilerin ellerine damgalanan sayı ve normal bir galeri aydınlatması dışında bakılıp işitilebilecek hiçbir şey bulunmamaktadır. Ancak bu odada, izleyiciler içine girdiğinde gözyaşlarını yoğunlaştırarak akmasını sağlayan görünmez, kokusuz ve zararsız bir kimyasal gaz bulunmaktadır. Bruguera bu çalışmasında imgeyi adeta gözden kaçırmaktadır, duygusal bir uyarandan eksik olarak gerçekleşen yapay ağlama, gerçek ağlamanın karşıtıdır. Sanatçı buradaki duygu eksikliğine vurgu yapar ve bu eksiklikte göçmen krizi imgesini yeniden var eder. Bu bağlamda düşünüldüğünde sanatçı imgeyi tamamen ortadan kaldırmasa da onu eksiklik mertebesine kadar geriletebilmiş, gözden kaçırmıştır. Yukarıdaki örnekler dahilinde günümüz sanatında sanatçının kim olduğundan öte ne olduğu, sanat yapıtının ise ontolojik olarak nasıl görüldüğü türünden problemler yapay zekâ, sanal gerçeklik ve sosyal medya gibi çağın teknolojisi ve mecraları dahilinde süreklilik içinde tartışmaya açılmaktadır.

İmgeler Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük*² resminde olduğu gibi belirgin ve direkt ya da Salvatore Garau'nun *Ben Kimim*³ çalışmasında olduğu gibi belirsiz ve dolaylı olsun, söz konusu örneklerden hareketle sanatın uzunca bir süreden beridir, temelde bir imge problemi meselesi olduğu ifade edilebilir. Yüzyıllar boyunca görünüm değiştiren imgeler çağdaş teknolojiler dahilinde yeni varlık olanaklarına sahip olmuşlardır. Çoklu ortamın ardından gelen yeni medya ve sanal gerçeklik gibi mecralar imge yaratma çeşitliliğini artırmakla kalmamış izleyicilerin duysal deneyimlerinin yoğunlaştırılabilmesini de sağlamıştır. Bu makale günümüz sanatında sıklıkla karşılaşılan, izleme pratikleri açısından yoğun teknolojiyle dolaylanmış ve çoklu duysal deneyim aktarabilmesiyle imgenin yeni görünümülerinden birisi olarak da nitelendirilebilecek gömülme / imgeye gömülme (İng. *immersiveness*) kavramını konu edinmektedir. İmgeye gömülme deneyiminin anlaşılabilmesi açısından imge kavramı ve kavrayışı, fenomenoloji penceresinden Edmund Husserl'in *imge bilinci kuramıyla* ele alınacak devamında ise dijital devrim bağlamında imgeye gömülme ifadesiyle ne kastedildiği açıklanacaktır. İmgeye gömülmenin tarihsel kökenleri ve örneklerinin ele alındığı bölümde ise 18. yüzyılda panorama resimleri, 19. yüzyılda Richard Wagner'in bütüncül sanat yapıtı (Alm. *Gesamtkunstwerk*) kuramı ve 20. yüzyılın çoklu ortamında görülen sanat yapıtıları değerlendirilecek ve imgeye gömülme deneyimine yönelik tarihsel bir izlek paylaşılacaktır.

İmge ve İmge Bilinci Üzerine

Çalışmada daha önce de belirtildiği üzere sanat duysal deneyime dayalı bir eylemdir ve bilinçli bir şekilde duyumsayan, yorumlayan ve bunları içselleştiren öznelardan bağımsız olması hem sanatçı hem de izleyici açısından pek olanaklı görünmemektedir. Sanatın özneye dair bu temel gereklilik hali beraberinde imge kavramını da bir öz nitelik olarak sanat eylemine dahil eder.

² Eugene Delacroix'nın 1830 tarihli *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı resmi. Kral 10. Charles'in devrilmesine yol açan üç günlük halk ayaklanmasını konu edinen ve tüm dünyada Fransız Devrimi'nin simgesi kabul edilen sanat yapıtı.

³ İtalyan sanatçı Salvatore Garau'ya ait ve *Ben Kimim* (2021) adını taşıyan görünmez heykel. Yapıt yalnızca yerleştirileceği odanın nasıl olacağına ilişkin bir kılavuzdan oluşmakta olup, basılı ya da dijital formatta herhangi bir fiziksel temsili bulunmamaktadır. 18 Mayıs 2021'de düzenlenen bir müzayedede 15.000 sterline satılmasıyla tartışmalara yol açmıştır. (Dafoe, 2021).

Sanatı bir dereceye kadar öznelerin nesnelere veya kavramalara olan yöneliminden doğan bir bilgi üretimi olarak tanımlarsak, bu yönelim bizi kaçınılmaz olarak imge kavramına götürür. Algılanan her türden harici uyaran, ilk olarak algılayan öznenin zihninde dahili imgelere dönüşür ve devamında ise yorumlanarak dışa aktarılırlar. İmge kavramı, bilgi üretme ve özneler arası dolaşıma girme niteliği açısından yalnızca sanat disiplininin değil aynı zamanda felsefe, psikoloji, sosyoloji, antropoloji, dilbilim ve semiyotik gibi çeşitli disiplinler tarafından da incelenmiştir. İmgelerin bu kadar geniş bir araştırma ve etki alanının olması kuşkusuz onların insan olma deneyiminin temel unsurlarından biri olmasıyla ilişkilidir.

İmge en genel tanımıyla nesnel gerçekliğin zihinsel temsili anlamına gelmekte olup, zihinlerimizde somut nesnelere ya da soyut fikirlerin görsel, işitsel, dokunsal veya başka bir duyuşsal kaynaktan gelen temsili olarak oluşmaktadır. Buradaki olası en basit tanımına karşılık imgeleri, kaynaklarının ne olduğu ve varlıksal nitelikleri açısından oldukça geniş bir çerçevede değerlendirilmesinin ardında şüphesiz Antik Yunan'dan itibaren imgenin doğası üzerine yöneltilen sorular ve bunlara verilen felsefi cevaplar yatmaktadır.

Platon *Devlet*, Aristoteles *Poetika*, Sigmund Freud *Düşlerin Yorumu Üzerine*, Gaston Bachelard *Şiirsel İmgelem ve Düş Üzerine*, Roland Barthes *Göstergeler İmparatorluğu*, W.J.T. Mitchell *Resim Teorisi: Sözlü ve Görsel Temsil Üzerine Denemeler*, Vilém Flusser *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, Lev Manovich *Yeni Medyanın Dili*, Jacques Rancière *Görüntünün Geleceği* adlı eserlerinde imge problemini tartışmış düşünür ve yazarlardan yalnızca bazılarıdır. Günümüzde imge kavramı bilişsel yeteneklerimizi şekillendiren belirli modelleri temel alan teorik yaklaşımların yanı sıra, imgeleri canlı varlıklar olarak ele alan bakış açılarınca da değerlendirilmektedir. İmge tartışmalarının çok katmanlı olması sebebiyle bu makale imge kavramına fenomenoloji perspektifinden yaklaşacaktır.

İmge üzerine yapılan çalışmaların önemli bir bölümünün fenomenoloji⁴ alanında gerçekleştirildiği bilinmektedir. Fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl (1977), *Kartezyen Meditasyonlar: Fenomenolojiye Giriş* adlı eserinde imgelerin bilincimizde nasıl oluştuğunu ve zihnimizdeki rolünü incelemiş, imgelerin nesnelere zihinsel temsilleri olduğunu ve bu temsillerin içinde yaşadığımız deneyimlerle bağlantılı olduğunu savunmuştur. Estetik deneyim sürecinde, sanat yapıtının nesne olarak fiziki görünümü ile anlamsal görünümü arasındaki karşıtlık fenomenolojinin çalışma alanının konularından birisidir. Husserl (1977), özellikle görsel sanatlar söz konusu olduğunda, sanatın öncelikle görünmek ya da duyumsanmak için ortaya çıkmış olması, onu pratik imkânlarıyla beliren günlük yaşamın diğer fenomenlerinden ayırır (s. 171). Burada Husserl için belirleyici olan, sanat yapıtının ontolojik tezahüründen koparak bizi yapıtın arkasındaki zihnin imge dünyasına taşımasıdır. Françoise Dastur (1991), Husserl'in bu yönelimini idealizmin ya da romantizmin öne sürdüğü ruhsal yükselişten ziyade sanat yapıtının

⁴ Fenomenoloji, görüngübilim anlamına gelen ve Edmund Husserl tarafından kurulan felsefe akımıdır. Fenomenoloji, birinci şahıs bakış açısıyla deneyimlenen bilinç yapılarının incelenmesidir ve algının ya da bilincin özünün betimlenmesi sorunu, fenomenolojinin problemidir (Smith, 2018).

fiziki gerçekliğinin nötralisasyonu ya da derealizasyonu meselesi olarak tanımlar (s. 28). Bu bağlamda ele alındığında reel gerçekliğin reddiyesi bizleri fenomenolojik yöntemin birinci aşaması olan *epoché* kavramına ulaştırır.

Epoché, Antik Yunancada *ἐποχή* şeklinde yazılan ve paranteze alma, yargıdan kaçınma, askıya alma, vazgeçme gibi anlamlara gelen terimdir (Liddell ve Scott, t. y.). Fenomenolojik yöntemdeki *epoché*, duysal deneyim aracılığıyla elde edilen ve dış dünyaya ait bütün bilgilerin, yorumların, kabullerin paranteze alınmasını, özetle yargıdan kaçınarak saf bilinç haline gelmeyi ifade etmektedir. Husserl (2000) *epoché*'nin önemini şu sözleriyle ifade eder: “özler alanına varmak için dış dünyanın bilgilerinden, ön yargılarından tamamen kaçınmamız gerekmektedir” (s. 189). Fenomenolojik yöntemde bir sanat yapıtı ele alınırken, yapıtla karşılaşan bireyin deneyimlerine, algı ve bilincine odaklanılır. Husserl buradan hareketle imgenin algılanma sürecini incelerken, ister geleneksel yöntemlerle üretilmiş bir imge ister de çoğaltılmış bir imaj olsun, bu fiziksel nesnenin, algılarımız üzerinden gerçek varlığını bize gösterdiğini ileri sürer ve buna ek olarak şu ifadeleri kullanır

Bir nesneyi düşünsel olarak var ettiğimizde o nesnenin gerçekte var olmadığını biliriz, yani sadece düşündüğümüz nesneyi düşünsel bir imge olarak var etmiş olduğumuz farkındayızdır. Bu iki deneyim arasındaki fark, bizi düşünme ve imge formunda fenomenal alanda beliren ve farklı bir nesneyi, benzetme yoluyla yeniden oluşturup ortaya çıkarma biçiminde tanımlamaya götürür. (Husserl, 2005, s. 35)

Husserl (2005), sözü edilen bu durumu *Toplu Eserler Cilt. XI: Düşlem ve İmge Bilinci ve Bellek (1898 - 1925)* adlı eserinde detaylı olarak ele almıştır. İmge bilinci aynı zamanda resimlerin içinde bir şey görmek anlamında içinde-görme (İng. *seeing-in*) kuramı olarak da anılmaktadır (Brough, 2001, s. 551). İmge bilinci üç başlık altında ele alınmaktadır; ilk olarak fiziksel imge, yani fiziksel nesne; ikinci olarak imge nesne, ya da betimleyen, temsil eden nesne; son olarak da imge özne, yani betimlenen, temsil edilen nesne (Brough, s. 21).

İmge bilinci kuramının ilk bileşeni *fiziksel nesne*⁵dir, herhangi bir fiziksel obje gibi doğrudan duyularımız aracılığıyla deneyimlediğimiz şeydir ve imge bilinci bağlamında, gerçek anlamda algıladığımız nesne de sadece bu fiziksel görüntüdür. Kısaca fiziksel nesne, imgenin kurulduğu yapıyı ifade etmektedir. Örneğin bir resim için boya pigmentlerinin tutunduğu bir kanvas, gerilerek sabitlendiği bir ahşap kasnak, kabaca görüntünün ortaya çıkmasını sağlayan fiziksel herhangi bir yapı olabilir fiziksel nesnedir. Husserl'e (2005) göre fiziksel nesne, gerçek dünyaya ait bir unsurdur ve tıpkı diğerleri gibi bir nesnedir. Fiziksel nesnenin herhangi bir betimleme ya da temsil işlevi bulunmamaktadır ancak, aynı fiziksel nesne, imge bilincinin yani temsilin anlaşılma sürecinin *tetikleyicisi* görevini üstlenir (s. 135).

⁵ Fiziksel nesne, Husserl'in metinlerine ek olarak çalışmada faydalanılan diğer kaynaklarda da *fiziksel nesne* ve *fiziksel imge* olarak iki şekilde de kullanılmaktadır. Peş peşe gelen ve imge kelimesini içeren ifadelerin herhangi bir anlam karışıklığına sebep olmaması açısından bu çalışmada *fiziksel nesne* ifadesinin kullanılması tercih edilmiştir.

Kuramın ikinci bileşeni *imge nesne*dir. Bir kompozisyonu oluşturan tüm biçimsel dinamikler, imge nesneyi meydana getirir, bu koşulda fiziksel nesnenin fonksiyonu, imge nesnenin alıcısına ulaşacak ortamı sağlamasıdır. Husserl (2005), fiziksel nesneyle imge nesnenin fenomenal düzlemde belirmesinde algının ikisinden yalnızca birine yönlendirilebileceği üzerine şu değerlendirmede bulunur, algısal dikkatimiz açısından fiziksel görüntü ile imge nesnesi arasındaki rekabetten, daima imge nesnesi galip gelecektir; sıradan bir resim algılaması veya imge bilincinde, algı alanımızda asıl görünen her zaman imge nesnesidir (s. 50). Öte yandan, imge nesnesi de kendini *gerçek* olarak sunamaz, varlığı her zaman fiziksel nesneye bağlıdır. Söz konusu bu karşıtlığı felsefe profesörü John B. Brough (2001) şu ifadelerle açıklar

İmge nesnenin belirgin hale gelebilmesi adına, onu destekleyen fiziksel nesnenin göz önünden çekilmesi gerekir. Bilincimiz fiziksel görüntünün varlığının farkında olmaya devam eder, ancak bu, *boş bir bilinçlilik durumudur*. Burada fiziksel nesne görünmez bir niteliktedir ve algının odağı olan iki rekabetçi unsur (fiziksel nesne ve imge nesne) arasında kalarak, bir yanılsamaya kapılmamamız için bu görünmezlik şarttır. (s. 9)

İmge bilinci kuramının son bileşeni ise *imge özne*dir. İmge özne duyuusal deneyim sürecinde imge nesne gibi belirgin ve duyumsanabilir değildir, Husserl'in (2005) ifadesiyle, imge özne görünmez bir yapıdadır (s. 27). İmge nesne aracılığıyla temsil edilen özne, fiziksel nesnelere gibi gözle görülebilir değildir ancak, izleyici açısından öznenin işaret edildiğine yönelik bir kavrayış mevcuttur. Duyusal düzlemde gerçekte karşılaşılmayan özne, bilinç düzleminde imge nesne üzerinden yeniden kurulur. Özetle, imge özne kavrayışının gerçekleşebilmesi için imge nesnenin, kendisi dışında farklı bir şeyi betimlemesi koşulu zorunludur zira görülen ile ima edilen arasında bir tutarsızlık olmaksızın imge özne kavrayışı gerçekleşmemektedir.

İmge özne kavrayışındaki söz konusu tutarsızlık koşulunu açıklaması açısından Enis Yurtsever'in (2015) *Seyirden Etkileşime: Bir Katılımcı Sanat Yapıtı Olarak Dijital İmgenin Fenomenolojisine Doğru* başlıklı çalışmasındaki örneğine değinmek yerinde olacaktır

Siyah beyaz insan fotoğrafları bu çatışmaya iyi birer örnek oluştururlar. Bu fotoğraflara ilişkin imge bilincinde, imge nesnenin gösterdiği insanların görüntüleri, grinin tonlarından meydana gelmiştir; ama, böyle insanlar gerçekte mevcut değildirler. Renk, çatışmayı belirleyen tek unsur olmayabilir; örneğin, renkli birçok fotoğraf, farklı renkleri ve tonlarını gerçeğe çok yakın biçimde yansıtabilmektedir. Bu durumda, imge nesne betimlediği gerçek nesneyle büyük ölçüde benzeşecek, ama örneğin, boyut olarak farklı olacaktır. Burada önemli olan, imge nesne ile imge özne arasında, öyle ya da böyle bir farklılığın mutlak gerekliliğidir, çünkü aksi takdirde, imge bilinci yerine, doğrudan algılama söz konusu olacaktır. İmge bilincinde, çift yönlü bir kavrama sürecinden bahsedebiliriz: fiziksel görüntünün içinde (belki üzerinde demek daha doğru) imge nesnesini, onun içerisinde ise tasvir edilen olayları, kişileri ve benzerlerini, yani imge öznesini anlarız. Fakat, imge öznesinin açıkça oluşturulabilmesi için, imge nesnesi kendisinden öte, başka bir nesneyi işaret ediyor (başka bir tabirle, temsil ediyor) olmalıdır. (s. 105)

Husserl'in imge bilinci kuramında sanat yapıtları duyumsanırken fiziksel nesne üzerinde yer alan görüntüdeki nesne ve görüntüdeki içerik arasında bir ayrım olduğu ortadadır, bu bağlamda imge ve nesne, ne algılanan şeyin kendisiyle ne de temsil edilen biçim ile

karıştırılabilir. Emre Şan (2016), *Sanat Yapıtının Fenomenolojisi* başlıklı makalesinde, Husserl'in imge bilincinde uyguladığı fenomenolojik yöntemi şu şekilde değerlendirir
İmge nesne hiçbir şekilde algılanan şeyin maddi gerçekliğiyle, ne de temsil edilen motifle karıştırılmaz. Onun ne bilincin dışında ne de onun içinde hiçbir varoluşu yoktur. Dolayısıyla naif nesneliliğin fenomenolojik indirgemeye uğratılması sonucu imaj bir fenomen haline gelir. Bu şu demektir, imaj yönelimsel bir yaşantıdan başka bir şey değildir zira fenomenler tezahür etmezler onlar yaşantıdırlar. (s. 53)

Estetik deneyim sürecini fenomenolojik indirgeme yöntemiyle ele alan Husserl, sanat yapıtının nesne olarak fiziki görünümü ile anlamsal görünümü arasındaki karşıtlıkları üzerinde imge bilinci kuramını inşa etmiştir. Özet olarak fenomenoloji ve estetik deneyim arasındaki ilişkinin, sanat yapıtının hem maddi ve duyusal gerçekliğini *nesne olarak var olma durumu* hem de nesnel varoluşunu aşan daha derin bir anlam boyutunu kapsayan bir gerilim içerisinde kurulduğu ifade edilebilir.

İmge bilinci kuramının son basamağı olan imge özne kavrayışı açısından henüz sözü edilmemiş bir katmandan daha bahsetmek mümkündür. Daha önce de ifade edildiği şekliyle, fiziksel nesnenin tetiklemesiyle imge nesneyi, onun olanakları dahilinde de ima edilen olayları, kişileri ve benzerlerini, yani imge öznesi deneyimlenebilmektedir. Buradan hareketle, söz konusu öznenin iki aşamalı bir kavrayışa tekabül ettiğinin de altı çizilebilir. İlk aşamada yaratıcı özne kendisini imge nesnede var ederken, ikinci aşamada ise aynı imge nesnede izleyici özne kendisini var eder. İmgelerin bu bağlamdaki öznelerarasılığı, onların sanatsal bilgi üretiminde üstlendikleri rolü göstermesi açısından da dikkat çekicidir. Özne ve imge ilişkisini *İmgeler Nasıl Düşünür* adlı kitabında Ron Burnett (2007) de benzer şekilde değerlendirir, insanlar, imgelerin yaratıcıları oldukları kadar onların içindedirler de. Resmedilen şeyle beraber var olurlar ve görselleştirmeler yoluyla geçmiş ve gelecekle ilgili varsayımlarda bulunurlar. İmgeler düşünmenin, hissetmenin, görmenin ve bilmenin görselleştirilmesidir (s. 119).

Fenomeoloji perspektifinden estetik deneyim ve imgeye dair ileri sürülen görüşler elbette yalnızca Husserl ile sınırlı değildir, takiben gelen Heidegger, Sartre ve Merleau-Ponty gibi, fenomenologlar yöntemi değişime uğratmışlar, sanat ve fenomenoloji arasındaki ilişkileri dönüştürmüşlerdir. Heidegger ve Merleau-Ponty, fenomenolojiyi kendi felsefi perspektifleri için bir yöntem olarak kullanmışlar, Husserl'in *saf estetik* kavramından hareketle, sanat fenomenolojisi üzerinden kendi varlık tanımlarını ortaya koymuşlardır. Heidegger, Sartre ve Merleau-Ponty gibi düşünürlerin sanat yapıtı ve duyusal deneyim üzerine düşüncelerine yönelik değerlendirmeler çalışmanın amacını aşacağından dolayı imge kavrayışına ilişkin açıklamalar burada sonlandırılacaktır.

Dijital Devrim ve İmgeye Gömülme Deneyimi

Modern insan imgelerle çevrilmiş bir dünyada yaşamaktadır. Modern insanın etrafını çevirmiş olan imgeler, asıl dünyayı değil o dünyadaki şeylerin temsillerini sunar (Leppert, 2009, s. 16). İmgeler vasıtasıyla düşünmek, onları bir ortama aktararak ifade etmek ve dolaşıma sokarak

anlam aramanın tarihsel evreleri açısından Rönesans ve fotoğrafın icadı gibi dönüm noktası sayılabilecek pek çok önemli gelişme bulunmaktadır. Paragrafın giriş cümlesinde ifade edildiği gibi imgelerin kendileri ve temsil ettikleri gerçeklik arasında bir gerilim bulunmaktadır. Söz konusu gerilimin yükseldiği dönüm noktalarından birisi de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hayatı dönüştürmeye başlamış olan dijital devrimdir. Dijital devrim genel hatlarıyla bilim, ekonomi ve kültür gibi çeşitli alanlardaki her türden enformasyonun analogdan dijitale dönüşümüyle ilgilidir. İmgelerin sanayi devriminin seri üretiminden bilgisayar teknolojisinin getirdiği dijital dünyaya geçişi, asıl ve kopya ilişkisine dayanmayan, eşdeğerlik taşımayan yeni bir imge düzeninin doğmasına olanak tanımıştır. İmgelerin analogdan dijitale transferine ilişkin olarak Johnatan Crary (2004) *Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite* adlı kitabında şu değerlendirmede bulunur

Bu dönüşüm bilgisayar teknolojisi ve grafik yazılımlarla bağlantılı olarak doğmuş ve imge, gözlemci ve temsil terimlerinin yerleşik kültürel anlamlarının çoğunu geçersiz kılmıştır. Bilgisayarla üretilen imgelerin yaygınlaşması ise seri üretim tekniklerinin öykünmecici kapasitelerinden kökten farklı her zaman her yerde karşılaşıcağımız imal edilmiş bir imge düzeni yaratmıştır. (s. 13)

İmgelerin gerçek dünyadan sanal türevlerine olan göçleri, onların yalnızca anlam ve nitelikleri bakımından değil, karşılaşma ve deneyimleme biçimleri açısından da dönüşmelerine sebep olmuştur. Gerçek ve sanal imgelerin gösterim ve seyir deneyimi açısından aralarında bulunan farklılık bir uzaklık yakınlık meselesini de gündeme getirmiştir. Burnet (2007) bu durumu şu şekilde ifade eder

Sanal ortamlar, resmedilmekte olanla deneyimlenmekte olan arasındaki mesafeyi aşabilmek için, grafik-tabanlı foto-gerçekçi bir yaklaşıma başvurur. Daha önce belirttiğim gibi, uzaklık ile yakınlık arasındaki bu mücadele, imgelere dayalı neredeyse bütün deneyimler için esastır ve çoğu imgenin sanallaşmasına temel oluşturur. Deneyimin iki boyutlu ekranlara mı üç boyutlu simülasyonlara mı dayandığına bakmaksızın, görülen imgelerle bakan izleyici arasında her zaman bir miktar mesafe bulunacaktır. Bu durum ancak imgeler heykel gibi fiziksel hale gelirse ya da izleyicilerin bedenleri holografikleşirse değişecektir. (s. 114 - 115)

Sanal olan ile gerçek olan arasında var olduğu ileri sürülen mesafenin dijital devrimle birlikte başlayan tartışmalar ekseninde şekillendiği ifade edilebilir. Baudrillard'ın (1994) simülasyonun gerçeğin yerini aldığı ve bütün sistemi simülakra dönüştürerek hakikati ortadan kaldırdığını ileri sürdüğü simülasyon kavramı, yine simülasyonu model - kopya ilişkisinin dışına iterek gerçeğin kendisi olarak kabul eden Deleuze'ün (1990) görüşleri bu tartışmaların merkezinde sayılabilir. Uzaklık yakınlık ilişkisinde kuramsal tartışmalara ek olarak, analog-dijital çevriminde ortaya çıkan kod diline ve aygıtlara olan yabancılaşma gibi gündelik pratiklerin etkisinden söz etmek mümkündür. Bir diğer yanda ise dijital devrimle birlikte imgelerin, gerçeklik ve sanal uzantılar arasındaki mesafenin kapatılmasında dönüştürücü bir etki gücüne sahip oldukları da görülmektedir. Güncel teknoloji ve çağdaş medya olanakları dahilinde imgeler, izlenen nesnelere anlam üreten şeylerden, zamanın yönlendirdiği yerler ve mekanlar olarak anlam üreten şeyler olarak bir dönüşüm geçirmişlerdir. Sony firması

tarafından üretilen Portapak (1967) ve Walkman⁶ (1979) cihazlarının gündelik yaşam açısından yarattıkları kültürel dönüşüm, imgelerin evrimini değerlendirebilmek açısından dikkat çekici bir örnektir. İmgeleri, işgal ettikleri yer ve izleyicilerle etkileşime girme zamanları bakımından düşünmek, imgelerin içinde faaliyet gösterdikleri ortamı ön plana çıkartır. Başka bir deyişle, imgelerin daha geniş bir bağlamda, büyük bir kültürel çeşitliliğe sahip, sürekli olarak değişim geçiren inşa edilmiş bir ortamı oluşturan daha fazla sayıdaki enstalasyonun bir parçası olarak düşünülmesi gerekir (Carpo, 2001).

Portapak'ın GoPro'ya, Walkman'in ise MP3 çalarlara dönüşerek yaygınlaşması, bu cihazların günlük yaşam nesnelere arasındaki yerlerini sağlamlaştırdıklarının da bir göstergesidir. Bu tür cihazların sahip oldukları güç, kullanıcıları kısmi bir tecrit içine alarak onları bütünlüklü bir deneyim içine gömebilme kabiliyetlerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle GoPro gibi aksiyon kameraları, 360 derece görüş açısında çekim yapabilmeleri ve kaydeden kişinin deneyimini, VR gözlükler gibi donanımlarla kayıt altına alınan deneyimle aynı yoğunlukta izleyiciye yaşatabilecek bir ortam sağlamasıyla dikkat çekicidir. Bruno Latour (1994) konuyla ilgili olarak şu yorumda bulunur, sanal olanı gerçek, gerçek olanı sanal yapan bir dizi pratik vardır. Bu pratikler *sanal gerçeklikte kayak yapmak* gibi o kadar yoğun bir şekilde dolayımlanmışlardır ki, asıl zorlu iş, en başta bu deneyimleri mümkün kılmış olan öğeleri birbirinden koparmak haline gelmiştir (s. 29-64). Burada sözü edilen öğeler yalnızca deneyimi sağlayan bütünlüklü teknolojik altyapılar değil, aynı zamanda ortamın sağladığı deneyimin hareket, görme, işitme ve dokunma gibi olabildiğince duyuyu aynı anda uyaran bütünlüklü niteliğidir.

Günümüzde insanın etkileşimli ve bütünsel deneyimi sağlayabilen teknolojilere katılımını ifade etmek üzere yeni bir kavramın kullanılmaya başlandığı görülmektedir. İngilizce'deki *immersion* (isim) kelimesi, Türkçede *gömülme* veya *içe gömülme* anlamlarına gelirken, bu deneyimi sunabilen nesnelere veya ortamlar için kullanılan *immersive* (sıfat) ifadesi Türkçe'de *kuşatıcı* veya *kapsayıcı* anlamlarına gelmektedir. Genel olarak gömülme kavramı, insanın elektronik gerçekliğe duysal, duygusal ve fiziksel açılardan derin bir katılımı olarak tanımlanmaktadır. Michał Ostrowicki (2009), "Sanatın Kuşatıcı Doğası" başlıklı makalesinde gömülmenin üç katmanda gerçekleştiğinden söz eder. Bunlardan ilki, askeri, eğitim ve eğlence alanlarında karşımıza çıkan ve simülasyon gibi cihazların bulunduğu teknolojik donanım katmanı; ikincisi yoğun bir insan katılımının gerçekleştiği ve deneyimin gerçek deneyim alanı olarak kabul edildiği *Second Life* gibi sosyal ağların bulunduğu katman; üçüncüsü de yoğun bir estetik deneyim türü olarak, sanat yapıtıyla özdeşleşme veya ona bir tür teslim oluşum yaşandığı sanat

⁶ Sony firmasının 1967' de çıkardığı portatif video kayıt cihazı, (Bensinger, 1981 s. 155-156). Portapak anında görüntü ve ses kaydı oynatılmasının yanı sıra yaratıcı bir süreç olarak yeniden kaydetme ve silme potansiyeli nedeniyle Nam June Paik, Joan Jonas, Bruce Nauman, Peter Campus, William Eggleston veya Andy Warhol gibi sanatçıların elinde video sanatının doğmasını sağlayan araçlardan birisi olmuştur. Walkman, Sony tarafından 1979' da piyasaya sürülmüş bir taşınabilir kasetçalardır. Walkman kullanıcıların radyo yerine kendi seçtikleri müziği dinlemelerine olanak sağlamış, toplum içinde kişisel bir tecrit yaratan doğası nedeniyle dinleyicilerin sadece müzikle ilişkilerini değil, aynı zamanda teknolojiyle ilişkilerini de değiştirmiştir (Bull, 2006, s. 131-149).

katmanlıdır (s. 131-132). Sanat anlamında gerçekleşen estetik gömülme deneyimi *imgeye gömülme* ifadesiyle tanımlanmaktadır.

Söz konusu türden bir deneyimde izleyici, HMD⁷, hareketli platformlar, dokunma ve sıcaklık benzeri bildirimde bulunan giyilebilir teknolojiler gibi çeşitli donanımlar vasıtasıyla sanat yapıtı tarafından oluşturulan atmosfer tarafından adeta yutulur. İzleyicisini böylesine çevreleyen bir mekân içinde kuşatılma hissi, mutlak, boş, soyut, xyz koordinatlarına dayalı kartezyen mekân algısının dışında, farklı ve öznel bir deneyimi mümkün kılar.



Görsel 1. Studio Stufish, *The Leapscape*, 40x6x3 m, multimedya yerleştirme (Stufish, 2022)

Gömülme deneyiminde, yapıt aracılığıyla aktarılan imgeyle bu türden bir özdeşleşmenin nasıl gerçekleştiğini anlamak açısından indirgeme yönteminin sanal gerçeklik donanımıyla erişilebilen bir yapıta uygulanması yol gösterici olacaktır. İzleyici donanım aracılığıyla kendisine iletilen imgeye gömülebilmesi için her şeyden önce duyumsadığı gerçeklikler arasından bir seçim yapmalıdır. İlk aşamada başlığı takan izleyici fiziksel gerçekliği paranteze alarak sanal deneyime dahil olur; ikinci aşamada ise sanal gerçekliğin belirlediği donanımı ve bileşenlerini paranteze alarak imgenin dünyasına dahil olur; son aşamada ise sanal gerçeklikte ona temsil edilen imge paranteze alır ve özne imge dünyasında kendisini var eder. Burada gömülmeyi sağlayan donanım, sahip olduğu manipülasyon gücü ve bütünlüklü duyuşal bildirim yapabilme kabiliyeti sayesinde, genellikle deneyimi yaşayan kişinin bir donanım vasıtasıyla bir başka gerçekliğe dahil olduğu bilincini kaçınılmaz olarak bir süre askıya almaktadır. İçeri bakmakla – içeriden bakmak arasındaki sınırların belirsizleştiği bu aşamada, izleme deneyimi ve bir şeyin parçası olmanın nasıl birbirinden ayrılacağı sorusu önemini yitirirken izleyici dahil olduğu ortamın kurucu bir bileşeni olmaya başlar. Deneyimi teorik bir düzleme oturtmakla

⁷ HMD, *head-mounted display* teriminin kısaltmasıdır ve Türkçede *başta monte edilmiş ekran* anlamına gelmektedir. HMD, başa takılan ve kullanıcının gözleri önünde bir veya birden fazla ekrana sahip olan bir cihazdır. Bu cihazlar, genellikle sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) uygulamalarında kullanılır. Kullanıcıların sanal veya gerçek dünya üzerine yerleştirilmiş dijital içerikle etkileşimde bulunmalarını sağlarlar.

deneyimi bir izleyici olarak yaşamak arasında yönelim, yöntem ve niyetlilik açısından belirgin farklar bulunmasına rağmen, gömülme deneyiminde indirgemenin kendiliğinden gerçekleştiği de ileri sürülebilir, Ostrowicki'nin de (2009) altını çizdiği gibi, fenomenolojik yaklaşım insanın, kendi niyetliliğini yönlendirdiği gerçeklik hakkında felsefi olarak belirlenmiş bir bilgiye ihtiyaç duymasına gerek görmez (s. 136).

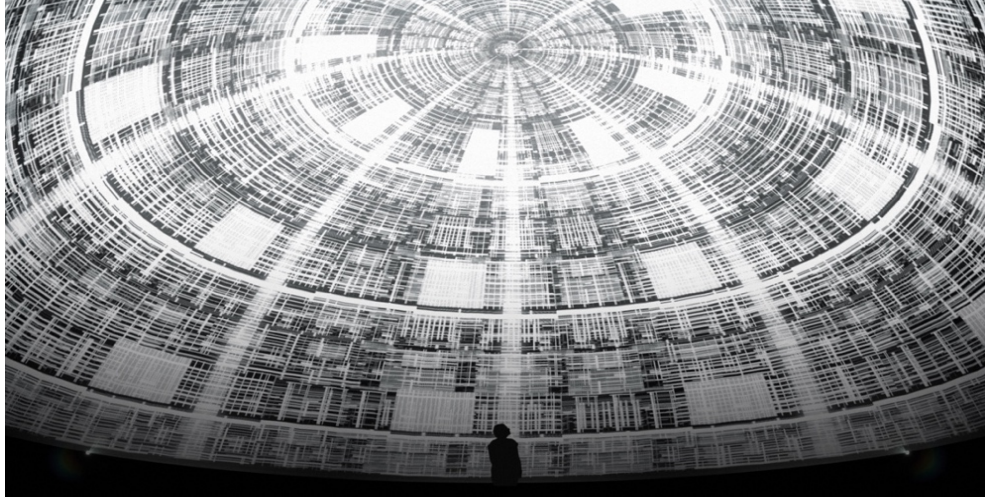
İmgeye gömülme olgusu, sanat eserinin kapsayıcı bir atmosfer yaratma yeteneği anlamında bir kriter olarak ele ele alındığında, gömülmenin sanatın ortak ve genel bir özelliği olarak neredeyse tüm sanat yapıtlarıyla ilgili bir niteliği olduğu düşünülebilir. Ancak, burada belirleyici olan faktör, gömülme deneyimindeki duyusal yoğunluk farkı ve izleyicinin sanat eserine olan katılımında deneyimi bir tür gerçeklik olarak kabul etmesidir. Oliver Grau (2003), *İllüzyondan Gömülmeye: Sanat Sanat* adlı kitabında imgeye gömülme niteliğinin yapıta ancak bir amaç çerçevesinden kazandırılabilceğini şu sözleriyle ifade eder, Gömülme deneyimi, sanatın yalnızca teknolojik yönü olarak değil, aynı zamanda bir amaç olarak da ele alındığında sağlanabilir, yani: algılayıcı gömülme deneyimi için istekli, sanat yapıtı gömülme deneyimini algılayıcıya sunmak üzere tasarlanmış olmalıdır (s. 44). Anlaşılabilceği üzere gömülme kavramı sanat yapıtlarının geneline uygulanabilir bir öz nitelik değildir ve bu sebeple imgeye gömülme deneyimi sunan sanat yapıtları ayrı bir kategori altında ve tarihsel bir izlek bağlamında ele alınabilmektedir.

İmgeye Gömülmenin Kökenleri

Karşılaşıldığında izleyicisini adeta şoke eden ve etkisi altına alan şaheser niteliğinde pek çok yapıt bulunmaktadır. Kompozisyon, boyut, kurulduğu mekân, malzeme ve anlatı gibi nitelikler açısından böylesine bir çarpıcı bir etki gücü düşünülduğünde Michaelangelo'nun Sistina Şapeli resimleri, Gaudi'nin *La Sagrada Familia'sı*, Rio de Janeiro'da yer alan devasa *Kurtarıcı İsa* heykeli ve *Taj Mahal* gibi eşsiz yapıtlar, kuşkusuz akla gelen ilk örnekler arasında olacaktır. Gerek görsel etki gerek de izleyici deneyimi açısından ne kadar baskın ne kadar kuşatıcı olurlarsa olsunlar bu türden yapıtları gömülme deneyimi açısından değerlendirmek olanaklı değildir. Daha önce de ifade edildiği şekliyle imgeye gömülme deneyimi temelde iki ana meseleye dayanmaktadır, ilk olarak deneyimin bütünlüklü olması yani yapıtın, izleyicisinde eş zamanlı ve birden fazla duyusal bildirimde bulunması; ikinci olarak da kuşatıcı bir atmosfer yaratarak izleyicinin yapıtla özdeşleşmesi ve onun bir parçası haline gelmesini sağlamasıdır. Yarattığı kuşatıcı atmosfer ve bütünlüklü yapıları açısından Char Davies'in (1995) sanal gerçeklik başlıkları kullanılarak deneyimlenen New York, Ricco-Maresca galerisindeki *Ozmoz* ve Ryoji Ikeda'nın *Test Şablonu* (2008) başlıklı serisinden New York, Park Avenue Armory'de gerçekleştirdiği *Sonluötesi* (2015), Ouch Collective tarafından Genova, CERN'de gerçekleştirilen *Homeomorfizim*, teknolojik altyapıları, kuşatıcı atmosferleri ve bütünlüklü yönleriyle gömülme kategorisindeki türün tipik örnekleri arasındadırlar.

Söz konusu gömülme deneyiminin görece imgenin yeni bir hali olarak değerlendirilmesinde dijital devrim ve çağdaş teknolojik gelişmelerin etkisi büyüktür. İlk defa sanatçı Myron Krueger

tarafından 1973 yılında kullanılan sanal gerçekliğin icadı da bu anlamda önemli bir milat olarak kabul edilmektedir (Burnett, 2007, s. 148).

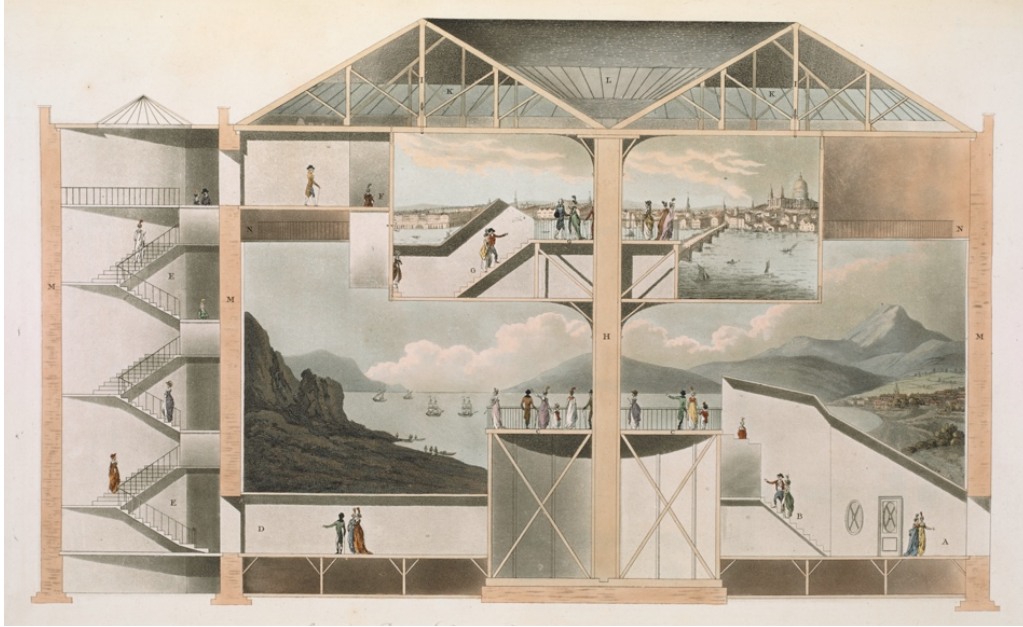


Görsel 2. Collective Ouch, *Homeomorfizm*, değişen ölçülerde, tam kubbe A/V multimedya performansı (Ouch, 2015)

Sanal gerçekliğin HMD gibi aygıtlarla birleşmesi, fiziksel gerçeklik ile ikincil bir optik gerçeklik arasında geçişliliği sağlamış, bu durum da sanal gerçeklik ve gömülmenin sıklıkla birlikte anılmasına sebep olmuştur. Burada belki de sorulması gereken asıl soru şu olmalıdır, daha gelişmiş bir teknoloji izleyicilerle imgeler arasında daha güçlü bir ilişki olacağı anlamına mı gelmektedir? Bu soruya Mark Pesce'den bir alıntıyla cevap verilebilir, etkileşim efektler yoluyla değil, öykülere bağlanmış deneyimler sonucunda elde edilecektir. Anlatının hiçbir şekli teknolojinin basitçe uygulanması yoluyla yaratılamaz. Etkileşim, fantezi ile olduğu kadar farkındalık ile de ilgili bir şeydir (1998). Kapsayıcı bir atmosfer ve yoğun duyuşal deneyim yaratmasıyla, izleme pratiklerini ve izleyici deneyimini dönüştüren, bu bağlamda da gömülme deneyimini önceleyen sanat yapıtlarına ilişkin ilk örnekleri beklenenin aksine yirminci yüzyıla değil on sekizinci yüzyıla kadar geriye götürmek mümkün görünmektedir.

18. yüzyıl sanatın seyrini etkileyen pek çok teknolojik gelişmenin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur, Camera Obscura, litografinin icadı, tiyatrodaki aydınlatma ve sahne ve teknolojisindeki yenilikler, piyano vb. müzik aletlerinin geliştirilmesi ve yaygınlaşması gibi gelişmeler dönemin sanat anlayışını çeşitli yönlerde etkilemiş ve daha sonraki dönemlerde ortaya çıkacak olan sanat hareketlerine zemin hazırlamıştır. Askeri gereksinimler sebebiyle bulunan dairesel perspektif de tıpkı yukarıdaki örneklerde olduğu sanatsal ifadeyi doğrudan etkilemekle kalmamış aynı zamanda imgeye gömülmenin tarihi açısından da bir milat olmuştur. Robert Barker tarafından bulunan dairesel perspektif tekniği için 1787 yılında patent başvurusu yapılmış, bu yöntemi kullanan uygulamalar kısa süre içinde Avrupa'da yaygınlaşmış panorama adıyla anılmaya başlanmıştır (Oettermann, 1997, s. 5-6).

Panoramalar 360 derecelik bir yüzeyde kesintisiz kompozisyona olanak veren bir görselliği mümkün kılmış bu sayede doğa tasvirleri izleyicilere sınırlayıcı bir çerçeve olmaksızın bütünlük içinde sunulmuştur. 1800 yılında Institute de France panoramaların bir ortam olarak özelliklerini araştırmak amacıyla bir komisyon kurar ve kısa bir süre sonra panoramaların kapalı ve kuşatıcı bir ortam yaratarak izleyicilerin zaman ve mekân algıları üzerine etkilerini inceledikleri bir raporu yayımlarlar. Grau (2003), rapordaki bazı ifadeleri şöylece aktarır, çevreleyen bir görüntüyle kuşatılmak ve panoramadaki nesnelere dış nesnelere kıyaslayamamak izleyicinin tam bir yanılsamaya maruz kalmasına neden olur. Ayrıca, izleyiciler içeride kaldıkları ölçüde, bir illüzyonun içinde olduklarına dair farkındalıklarının azaldığı görülür (s.63). Günümüzdeki izleme alışkanlıkları ve deneyimlerimiz düşünüldüğünde, 18. yüzyılda teknolojik gelişmeler doğrultusunda değişen görüntülerin, dönemin seyircileri üzerindeki derin etkisini hayal etmek neredeyse imkansızdır.



Görsel 3. Robert Mitchell, *Leicester Square*, Robert Barker panoramaları için tasarlanan yapının mimarı planı (Mitchell, 1801)

Panoramaların keşfinden sonra yapılan çalışmalar, sanatın bilimle işbirliği yoluyla gömülme deneyimi hedefine kararlı bir şekilde yaklaştığını göstermeleri sebebiyle önemli bir referans olarak kabul edilirler. Anton von Werner'in 1883 tarihli *Sedan Savaşı*⁸ adlı yapıtı izleyicilerine yaşattığı gömülme deneyimi ve etki gücü açısından 19. yüzyılın en dikkat çekici panorama örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

⁸ Sedan panoramayı sergileyen yapı 1908 yılında yıkılmış olup, Werner'in 15m x 115m ebatlarındaki eseri, Kaiser 2. Wilhelm'in özel koleksiyonuna alınmıştır. Daha sonra kendisi tarafından Berlin Ulusal Müzesi'ne bağışlanan eser İkinci Dünya Savaşı sırasında kaybolmuştur. Yapıttan geriye sadece bazı fotoğraflar, planlar ve görseller kalmıştır (Maurer, 2018, s. 81).

Oliver Grau (2001), *Sedan Panoraması* başlıklı çalışmasında Werner'in Berlin Alexanderplatz'da yer alan *Sedan Savaşı* adlı eserinin 1725 metre karelik alanıyla döneminin en pahalı tablosu olup milyonlarca kişi tarafından görüldüğünden bahseder ve ekler

1883'teki açılış töreni Sedan Muharebesi'nin yıl dönümünde, Kaiser, Bismarck, Moltke gibi tüm güçlü insanların katıldığı bir siyasi etkinlikti ve ertesi gün tüm büyük gazetelerin birinci sayfasında yer aldı. Alman saldırganları savunan biçimde sunulan fotogerçekçi savaş resminin önünde, üç boyutlu nesnelere, çalılar, kaya parçaları ve tarım aletleri gibi gerçek nesnelere karton figürlerin yer aldığı bir *sahte arazi* yer alıyordu. Orkestranın çaldığı coşkulu marş müziği ve askerlerin bakış açısının etkileyici çekiciliği, izleyici katılımını artırdı. Bu resim, fotogerçekçi illüzyonizmin hassasiyetiyle, gözlemcinin fizyolojik olarak bütün yönlerine yoğunlaşarak gömülmesini sağladı. (s. 143-169)



Görsel 4. Anton Werner, *Sedan Panorama*'ya ait katalog, 1885 (Maurer, 2018, s. 82)

Batı sanat dünyasında 19. yüzyıl sonunda panorama, sanat, bilim ve teknolojinin birleştiği bir gösteriye dönüşmüş ve döneminin en yaygın görsel medyalarından biri haline gelmiştir. *Sedan Savaşı* örneğinde olduğu gibi panoramalar, yarattıkları görsel etki ve duygusal yoğunluk nedeniyle İngiltere, Fransa ve Almanya'da hızla yaygınlaşmışlardır. Bu yeni anlayışın kısa süre içinde yaygınlaşmasının bir diğer sebebi de militarizmin yükseldiği bir dönemde politik imgeler üreten bir propaganda aygıtına dönüşmüş olmasından kaynaklanmaktadır.

İmgeye gömülme deneyimi bağlamında, Isaac Newton'un *Optik* adlı eseri Batıda 15. yüzyıldan itibaren göz ardı edilmiş görsel sanatlar ve müzik ilişkisi araştırmalarını yeniden canlandırmıştır. Newton, *Optik*'te ses ve ışığın dalga boyları arasındaki benzerlikleri incelemiş ve seslerle renklerin eşleştiği yönünde sonuçlara ulaşmıştır (Day, 2001). 19. yüzyılda, Amerikalı sanatçı Bainbridge Bishop ve İngiliz ressam Alexander Wallace Rington gibi öncüler, Newton'un çalışmalarından yola çıkarak klasik Batı müziği notalarını renklerle eşleştirmişlerdir. Müziğin görselleştirilmesi hedefli bu girişimlerde, piyano ve org gibi enstrümanlara ışık sistemleri entegre edilerek, bir nota çalındığında ilgili rengi yansıtan düzenekler kurulmuştur ve bu sayede, daha sonra 'renk orgu' olarak adlandırılacak

enstrümanın geliştirilmesi sağlanmıştır. Ses ve renk arasındaki ilişkileri inceleyen bu çalışmalar, 20. yüzyılda *renkli müzik*⁹ ve bütüncül sanat yapıtı kavramlarının ortaya çıkmasına ek olarak interaktif çoklu ortamın ilk örneklerine temel oluşturmaları açısından da önemlidir.

Alman besteci Richard Wagner (2008) 1849 yılında yazdığı “Sanat ve Devrim” başlıklı makalesinde bütüncül sanat yapıtı kavramını ilk kez kullanmıştır. Bu makalede Wagner, sanatın birleştirici gücünün ve farklı sanatsal disiplinlerin bütüncülleştirilmesinin toplumsal ve politik devrimle ilişkili olduğunu savunmuştur. Wagner bu düşüncesini özellikle kendi müzik dramalarında uygulamış ve bu eserlerde müzik, şiir, görsel sanatlar, sahne tasarımı ve koreografi gibi unsurların bir araya gelerek seyirci üzerinde daha güçlü ve etkileyici bir deneyim yaratmasını amaçlamıştır. İleri sürüldüğü dönemde çağdaşlarını oldukça etkisi altına alan bu kavram, daha sonraki dönemlerde, sinema, performans sanatı ve multimedya gibi alanlarda da etkisini göstermiş ve sanatçılar arasında disiplinlerarası iş birliğini teşvik etmiştir (Gage, 1998, s.148).



Görsel 5. Alexander Scriabin, *Prometheus: Poem of Fire* (1911), Yale Senfoni Orkestrası (Scriabin, 2010)

Wagner’in insanın olabildiğince duyusunu aynı anda uyarabilecek bütüncül bir algılama ilkesiyle izleyiciyi yoğun bir duyusal deneyime çekme fikri, 1911 yılında gerçekleştirilen ve

⁹ Renkli müzik, müzikal yapıları görsel betimlemede kullanmak anlamına gelir. Bu türden ilişkilerin düşünülmesi Antik Yunan felsefesiyle birlikte başlamıştır. Tarihteki kayıtlı ilk renkli müzik denemesi, Milan’lı ressam Giuseppe Arcimboldo tarafından 16. yüzyıl sonlarında müzik ve renk ilişkisi üzerine yapılmıştır (Gage, 1993. s.241).

gömülme amacının belirgin bir şekilde ifade edildiği iki deneysel yapıtta karşılık bulur. Bunlardan ilki Rus besteci Alexander Scriabin'in 1911'de bestelediği *Prometheus: Ateşin Şiiri* isimli senfonisidir. Scriabin bu dönemde bireysel müzikal kaygılarının yanı sıra izleyici deneyimi açısından bir tür kendinden geçme ve başka dünyalar keşfetme gibi yeni arayışlara yönelmiştir. Scriabin bu arayışına yönelik düşüncelerini şu şekilde tanımlamıştır: *Mystère* adıyla anılan bu biçimde müzik, şiir, mimik, dans, renk oyunları, kokular ve plastik sanatlar dinsel bir kutlama havası içinde birleşecektir (akt. Caseau, 1987, s. 258).

Scriabin *Prometheus*'u iki farklı enstrüman için bestelemiştir, ilk beste, orkestra için yazılmış olan kısımdır; ikincisi ise, *tastiera per luce* adı verilen ve Scriabin'in kendi buluşu olan renk orgu içindir. Bu renk orgu için oluşturulan bölüm, müziğe hem eşlik etmek hem de karşıtlık yaratmak amacıyla, iki farklı diziyi takip etmektedir. Scriabin bu eserinde, izleyicinin renk ve müziğin hareketlerindeki ilişkileri sadece müzikal olarak değil aynı zamanda görsel olarak algılamasını amaçlamıştır. *Prometheus*, gömülme deneyimi açısından önemli bir örneği teşkil etmektedir, *tastiera per luce* kullanımı, dinleyici ve izleyicinin görsel-işitsel algıları arasında bir bağlantı kurarak, gömülme deneyimini destekler. Bu, izleyicinin sadece müziği dinlemekle kalmayıp, aynı zamanda renklerin ve müziğin hareketindeki ilişkilerin görsel olarak algılamasını sağlar ve böylece, eserdeki işitsel ve görsel unsurların eşzamanlı etkileşimi sayesinde, izleyici kendini daha derin bir yapıt deneyimi içinde bulabilir. Scriabin'in *Prometheus* eseri gömülme deneyiminin diğer disiplinlerin dikkatini çekmesi açısından önemli bir örnektir.

İzleyici ve dinleyicinin sanat yapıtlarıyla benzer türden bir gömülme deneyimi kurmasını hedefleyen bir diğer çalışma da Alman ekspresyonizmin bir kolu olan Mavi Süvari adlı gruba aittir. 1909 yılında Wassily Kandinsky, Franz Marc ve Arnold Schoenberg ile dansçı Alexander Sacharoff, Mavi Süvari grubunun bir alt projesi olan *Sarı Ses* adlı deneysel tiyatro eseri için bir araya gelmişlerdir. Scriabin'nin *Prometheus*'u gibi bu çalışma da Wagner'in bütüncül sanat yapıtı kuramından hareket etmiştir. *Sarı Ses*, Kandinsky tarafından ton-renk-hareket ilişkisi temelinde kurulan ve izleyicilerinde derin duygular, yoğun duyusal deneyimler uyandırmayı amaçlayan dört deneysel dramadan ilki ve en çarpıcısıdır. Aynı ilkeler doğrultusunda kurgulanan *Yeşil Ses*, *Siyah ve Beyaz* ve *Mor* dahil bu oyunların hepsi, Kandinsky'nin sinestezi üzerine geliştirdiği ve 1911 yılında yayımladığı *Sanatta Ruhsallık Üzerine* isimli eserinde geliştirdiği kuramlara dayanmaktadır. Kandinsky bu çalışmasında resim sanatının temel öğelerinin, başka sanatların da temel öğesi olduğu hakkındaki görüşünü şu sözleriyle ileri sürmüştür, bütün sanatların kaynağı birdir ve aynı kökten gelir. Bunun sonucu olarak da bütün sanatlar aynıdır ancak, asıl gizemli ve eşsiz olan, aynı gövdeden gelen meyvelerin farklı olmasıdır. Farklılık her bir sanatın ifade aracından kaynaklanır (İpşiroğlu, 1994, s. 110).

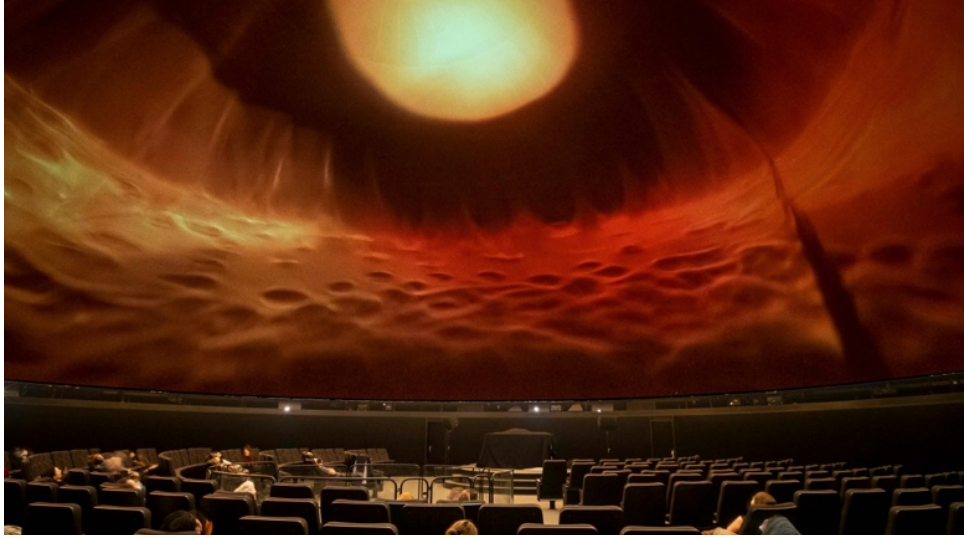


Görsel 6. Bavarya Devlet Operası *Sarı Ses* tiyatrosu temsili, 2014 (Morina, 2023)

Sarı Ses ilk kez Mavi Süvari grubuyla aynı ismi taşıyan ve 1912 yılında yayımlanan almanakta duyurulmuş olup, söz konusu performansın prömiyeri 12 Mayıs 1912 yılında New York'taki Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir (Drain, 1995, s. 251). Aşağıdaki görselde sunulan *Sarı Ses* temsili 2014 yılında Bavarya Devlet Operası tarafından gerçekleştirilmiş performansa ait iki sahneyi göstermektedir. *Sarı Ses* bütüncül sanat eserine ve sanat yoluyla yeni bir ruhsallığa ulaşmak amacıyla, söz konusu farklılıkları bir arada kullanan bireysel dehadan ziyade kolektif çalışmaya dayalı bir sanat yapıtı düşüncesini öncelemeyle önemli bir örnektir. Wagner'in kuramı, *Sarı Ses* ve *Prometheus* sanat yapıtına ilişkin kabul görmüş fiziksel sınırları ve sanat disiplinleri arasındaki bariyerlerin aşılması anlamında öncü örnekler olarak kabul edilirler. Sanat yapıtlarıyla karşılaşma anlamında gömülme deneyimini önceliyor olmaları, imgenin kurulduğu fiziksel ortama dair yaygın kaniya alternatif sunmaları sebebiyle de 20. yüzyılın başında çoklu ortam sanatının kurulacağı zemini hazırlamışlardır.

Günümüzde multimedyanın kurucusu olarak anılan sanatçı Thomas Wilfred, benzer şekilde bütünleşik sanat yapıtı düşüncesinden hareketle 1920'lerden itibaren analog cihazlar, müzik enstrümanları ve ışık kullanarak izleyicilerin eserin etkisini derinlemesine yaşayarak yapıtlarla daha güçlü bir bağ kurmasını sağlayacak bir sanat formu üzerine çalışmalar yapmıştır. Resmin yanında profesyonel bir müzisyen de olan Wilfred, 1919'da sanatta ışığı araştıran deneysel bir grup kurmak amacıyla izlenimci ressam Van Dearing Perrine ve mimar ve Claude Bragdon ile bir araya gelmiş, Scriabin'den referansla kendilerine *Prometheuscular* adını vermişlerdir (Whyte, 2019, s. 187). Wilfred, 1921 yılında Clavilux adını verdiği görsel müzik cihazını geliştirmiştir, Clavilux tiyatro ve konser salonları gibi kamusal alanlarda canlı performanslar gerçekleştirmek amacıyla tasarlanan, içinde karmaşık mekanik ve analog cihazlar kullanarak üretilen bir çeşit projeksiyondur. Clavilux ışık kaynağı ve mercek arasına yerleştirilen hareketli ve geçirgen üç boyutlu bir nesnenin kombinasyonu sayesinde, sürekli ve değişen soyut biçimler

oluşturan bir aygıttır. Clavilux Wilfred'in daha sonra üreteceği hem kişisel kullanım hem de kompozisyon anlamında dönemi içinde istisnai bir yer edecek olan Lumia Kutusu'nun geliştirilmesi açısından da önemlidir.



Görsel 7. Thomas Wilfred, *Luminar #52* (1931), Clavilux performansı, 2021 (Festspiele, 2021)

Wilfred, 1930 yılında, yeni materyaller ve algoritmalar kullanarak yaklaşık 700 gün gibi uzun bir süre boyunca tekrar etmeyen ışık kompozisyonları döngüsü oluşturabilen ve bir televizyona benzeyen Lumia Kutusu'nu geliştirmiştir. Sanatçının çalışmaları buradan itibaren gösteri ve eğlenceden daha kavramsal bir sanat fikrine doğru evrilmiştir (Rezende, 2012). Wilfred aynı dönemde Lumia JR adı verilen, kişisel kullanım amacıyla evlerde kullanılmak üzere geliştirilmiş olan daha küçük bir cihaz da yaratmıştır. Lumia Kutusu ve JR versiyonu dönemin sanat anlayışına getirdiği iki açıdan dikkat çekicidir. İlk olarak bir programa bağlı olup, belirli bir sürede başlayıp belirli ve bir sürede biten doğrusal kompozisyon düşüncesine alternatif olarak herhangi bir aşamasında dahil olunabilen bir kompozisyon düşüncesi yaratmıştır. Wilfred bu konuda şu ifadeleri kullanmıştır, bu eserleri başlangıcı veya sonu olmayan kapalı diziler olarak görüyorum, herhangi bir noktada ve herhangi bir süre için doğada gerçekleşen fenomenler gibi değerlendirilmeleri gerektiğine inanıyorum (Gage, 1998, s. 92). Bu anlamda doğrusal olmayan bir kompozisyon fikri dönemin deneysel sinema, müzik ve video sanatında dönüştürücü bir etki yaratmıştır. Lumia Kutusu ve Lumia JR ikinci olarak, bir ekran veya perde üzerinde oluşturduğu görüntülerin iki katmalı duyuşsal bir deneyime dayalı olmasıyla dikkat çekicidir. Whyte (2019) Wilfred'in ekran deneyimini hakkındaki görüşlerini şu ifadelerle aktarır: "Ekran (seyircinin görebileceği kısım) *birinci alan* idi ancak, herhangi bir noktada görünmeyen *ikinci alan* konusunda seyircilerin bilinçli olmaları gerekiyor. Kastettiğim bu ikinci alan izleyicilerin kendi imge dünyalarıdır, yapıtlarım izleyiciyi imgeler dünyasına taşıyan bir uzay gemisi olarak değerlendirilmeli" (s. 40-41). Wilfred kompozisyonlarıyla dönemin beat kuşağı sanatçıları üzerinde de etkisi olan Bucke'nin *Kozmik Bilinç* adlı eserindeki aydınlanma anına işaret eder,

Kozmik bilinç tüm şeylerin bağlantılı olduğu, tüm evrenin canlı ve bir olduğunu fark ettiğimiz andır (Whyte, 2019, s. 201). Sanatçının imgeye olan yaklaşımında, izleyicilerin fiziksel gerçekliği bilinçli bir şekilde bir başka gerçekliğe tercih etmelerini yönlendirmesi niyeti belirgindir ve bu bağlamda daha önce de ifade edilen algılayıcı gömülme deneyimi için istekli, sanat yapıtı gömülme deneyimini algılayıcıya sunmak üzere tasarlanmış olmalıdır koşulunu sağlamasıyla da önemlidir. Wilfred'in Clavilux ile başlayıp Lumia ile devam eden performansları, İkinci Dünya Savaşı sonrası Cinerama perdeli salonların gelişmesi ve en sonunda CAVE adı verilen tertibatın yaratılmasında öncü rol üstlenerek etkili olmuştur.

Sonuç

Günümüzden bakıldığında sanatın özne, mekân ve imge gibi uzunca bir süre gündemini meşgul eden bazı temel kavramların olduğu görülmekle beraber, içinde yaşanan çağın siyasal, sosyal, kültürel dinamikleri dahilinde mekâna, özneye, imgeye yönelik kavrayış ve değerlendirmelerimizde gerçekleşen değişimlerin süreklilik içinde devam gözlemlenmektedir. Çalışmanın başında sanatın sözü edilen temel meselelerden biri olarak imgeye ilişkin bazı değerlendirmeler sunulmuş, birinci bölümde ise bir sanat yapıtın hayatına bir imge olarak başlamadığı argümanı Edmund Husserl'in imge bilinci kuramı üzerinden tartışılmıştır. İmgeye dönüşecek kavram, nesne veya mekânın fiziksel bir nesne üzerinde kurulması, ardından bir karşılaşma ortamı olarak imge nesneye dönüşmesi ve son olarak da onunla karşılaşan öznenin duysal deneyimi sonucunda gerçekleşen imge özne kavrayışı açıklanmış, bu kavrayışın yaratıcı ve alıcı açısından iki yönlü bir imge üretimi olduğu değerlendirilmesinde bulunulmuştur.

Çalışmanın devamında özneler arası dolaşıma giren imgelerin estetik deneyim açısından teknolojiyle kurduğu ilişkiler ve bu bağlamda ortaya çıkan gelişmeler ele alınmıştır. Dijital teknolojilerin sanat dünyasına girmesiyle birlikte sanat yapıtlarıyla karşılaşma, etkileşim ve deneyim anlamında imgeye yönelik kavrayışın nasıl değiştiği tartışılmıştır. HMD'ler, VR'lar ve CAVE'ler gibi donanımlarla sanal ortamda deneyimlenebilecek sanat yapıtlarının temel özellikleri belirlenmiştir. İzleyiciler açısından, karşılaşılan imgenin yalnızca seyircisi değil aynı zamanda bir parçası haline dönüştüğü bu seyir biçimi imgeye gömülme deneyimi olarak tanımlanmıştır. Gömülme deneyiminde izleyicinin yapıtın bir parçasına dönüşmesi anlamındaki bilinç durumuyla fenomenolojideki *epoché* arasındaki ilişki kurulmuş, imge kavrayışındaki farkındalık ve niyet gibi etkenler değerlendirilmiştir.

Gömülme deneyiminin imgenin yeni bir hali olarak değerlendirilmesinde, dijital devrimin ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle kurulan karmaşık teknolojik altyapının rolü olduğunun altı çizilmiş ve sanat yapıtının gelişmiş teknolojik yönünün izleyicilerle imgeler arasında daha güçlü bir ilişki sağlayıp sağlamayacağı sorusuna yanıt aranmıştır. Çalışmanın ana argümanı olan gömülme deneyimine yönelik tarihsel bir izlek oluşturulması hedefi bağlamında yapılan literatür taraması ve araştırma sonucunda sanat yapıtlarının, izleyici açısından bütünlüklü duysal deneyimi önceleyen ve kuşatıcı bir atmosfer arayışına yönelik yaklaşımların on

sekizinci yüzyıla kadar geriye götürülebileceği görülmüştür. Bu noktada sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan yeni teknolojilerin sanatsal yansımalarından birisi olarak başlayan panorama resimlerinin, gömülme deneyimi açısından günümüzdeki yapıtlardakine benzer bir izleyici deneyimini öncelediği görülmüştür. Richard Wagner'in bütüncül sanat yapıtı kuramında sanat yapıtının, izleyicide birden çok duyuyu aynı anda uyuracak nitelikte olması yönündeki görüşleri Scriabin ve Kandinsky gibi sanatçıları etkileyerek yirminci yüzyılda multimedya fikrinin doğmasına zemin hazırlamıştır. 1930'lu yıllardan itibaren Thomas Wilfred dönemi için etkileyici bir karşılaşma ve kurgu yöntemi oluşturduğu Clavilux ve Lumia adlı cihazlarında analog ve mekanik teknolojileri etkin bir biçimde kullanmış, gömülme deneyiminde multimedya aygıtlarının etkin kullanımıyla 1960'lı yılların pek çok ifade türünden deneysel sanatçıyı etkilemiştir.

Sonuç itibariyle gömülme deneyiminin tarihsel gelişimi incelendiğinde, yaratılmak istenilen imgenin teknolojik yönleri ve deneyimlenme biçimlerinin ötesinde, kültürel çeşitliliğe sahip, sürekli olarak değişim geçiren ve inşa edilmiş bir gerçeği kurguladıkları da görülmektedir. Çalışmanın imgeye gömülmenin kökenleri başlıklı kısımda yer alan örneklerden hareketle, *Sedan Panorama* yarattığı savaş illüzyonuyla imparatorlukların dağıldığı bir dönemde politik bir propaganda aracına dönüşmüş; *Sarı Ses'te* Birinci Dünya Savaşı öncesi değişen ekonomik düzenin tetiklediği psikolojik buhranda bir tür ruhsallık arayışına evrilmiş; Lumia'da ise evrensel bilinç ve aydınlanma vurgusuyla beatnik türü bir yolculuğa dönüşmüştür. Bu bağlamda gömülme deneyimiyle birlikte imgeleri yalnızca izlenen nesnelere anlam üreten şeyler olmaktan çok, zamanın yönlendirdiği, bütüncül deneyimler olarak anlam üreten şeyler olarak da değerlendirmek mümkündür.

Kaynakça

- Aristoteles. (2007). *Poetika*. Remzi Kitabevi.
- Bachelard, G. (1998). *On poetic imagination and reverie*. Spring Publications.
- Barthes, R. (1996). *Göstergeler imparatorluğu*. Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press.
- Bensinger, C. (1981). *The video guide*. Video-Info Publications.
- Brough, J. (2001). *Art and Non-Art: A Millennial Puzzle*. S. Crowell, L. Embree ve S. J.
- Julian (Ed.), *The reach of reflection: Issues for phenomenology's second century* içinde(1-16). Atlantic University Electron Press.
- Bull, M. (2006). *Investigating the Culture of Mobile Listening: From Walkman to iPod*. K. O'Hara ve B.
- Brown (Ed.), *Consuming music together: Social and collaborative aspects of music consumption technologies* içinde (131-149). Springer Science & Business Media.
- Burnett, R. (2007). *İmgeler nasıl düşünür?* Metis Yayınları.
- Carpo, M. (2001). *Orality, writing, typography, and printed images in the history of architeaural theory*.(S. Bensen Çev.). MiT Press.
- Cassou, J. (1987). *Sembolizm sanat ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite*. Metis Yayınları.
- Dafoe, T. (2021, 07 Haziran). *An Italian artist auctioned off an invisible sculpture for \$18,300. It's made literally of nothing*. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/italian-artist-auctioned-off-invisiblesculpture-18300-literally-made-nothing-1976181>

- Dastur, F. (1991). Husserl et la neutralité de l'art. *La Part de l' Œil*, (7), 19-29.
- Day, S. (2001, 20 Şubat). *A brief history of synaesthesia and music*. Theremin Vox. <http://www.thereminvox.com/article/articleview/33/1/5/>
- Deleuze, G. (1990). *The logic of sense*. Columbia University Press.
- Drain, R. (1995). *Twentieth century theatre: A sourcebook*. Routledge.
- Festspiele, B. (2021, 09 Eylül). *Matinee visual music*. Berliner Festspiele. https://www.berlinerfestspiele.de/en/berlinerfestspiele/programm/bfsgesamtprogramm/programmdetail_352217.html
- Flusser, V. (2013). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion Books
- Freud, S. (2015). *The interpretation of dreams*. Courier Dover Publications.
- Gage, J. (1993). *Colour and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction*. Thames & Hudson.
- Gage, J. (1998). *Bright colors falsely seen: Synaesthesia and the search for transcendental knowledge*. Yale University Press.
- Grau, O. (2001). *Das Sedanpanorama: Einübung soldatischen Gehorsams im Staatsbild durch Präsenz*. W. Voßkamp. (Ed.). Medien der Präsenz.
- Grau, O. (2003). *Virtual art: From illusion to immersion*. MIT Press.
- H. G. Liddell ve R. Scott (t. y.). *A Greek-English lexicon*. Perseus Digital Library. 1 Haziran 2023 tarihinde <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3De%29poxh%2F> adresinden edinilmiştir.
- Husserl, E. (1977). *Cartesian meditations: An introduction to phenomenology*. Springer.
- Husserl, E. (2000). *Ideas II: Studies in the phenomenology of constitution* (R. Rojcewicz ve A. Schuwer Çev.). Martinus Nijhoff Publishers.
- Husserl, E. (2005). *Phantasy, image consciousness, and memory (1898-1925)*. R. Bernet. (Ed.). Springer Science & Business Media.
- İpşiroğlu, N. (1994). *Resimde müziğin etkisi*. Remzi Kitapevi.
- Latour, B. (1994), On Technical Mediation: Philosophy, Sociology, Genealogy, *Common Knowledge* (3)2, 29-64.
- Leppert, R. (2009). Sanatta anlamın görüntüsü: İmgelerin toplumsal işlevi. Ayrıntı Yayınları.
- Manovich, L. (2002). *The language of new media*. MIT Press.
- Maurer K. (2018). The Paradox of Total Immersion: Watchin War in Nineteenth-Century Panoramas. A. Engberg ve K. Maurer (Ed.). *Visualizing war: Emotions, technologies, communities* içinde (78- 110). Taylor & Francis,
- Mitchell, R. (1801). *Leicester Square* [Mimari İllüstrasyon] British Library. Erişim Tarihi: 03.03.2023. <https://www.bl.uk/collection-items/section-of-the-rotunda-leicester-square>
- Mitchell, W. J. (1995). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.
- Morina (2023, 08 Mart). *The yellow sound*. [Deneyisel Tiyatro Temsili]. Besim Morina. <https://besim-morina.com/der-gelbe-klang>
- Oettermann, S. (1997). *The Panorama: History of a Mass Medium*. Zone Books.
- Ostrowicki, M. (2009). Immersive Nature of Art. *Dialogue and Universalism*, 19, (1-2), 129-141.
- Ouch, C. (2015). *Homeomorphism* [Multimedya Yerleştirmesi]. OuchTV. Erişim Tarihi: 06.03.2023. <https://ouchhh.tv/H-OM-E-OMOR-PH-ISM>
- Pesce, M. (1998). *3-d Epiphany*. Salon. Erişim Tarihi: 13.03.2023. <https://www.salon.com/1998/06/13/feature947640934/>
- Platon. (1999). *Devlet*. İş Bankası Kültür Yayınları
- Ranciere, J. (2019). *The future of the image*. Verso Books.

- Rezende M. (2012). *Thomas Wilfred: The father of multimedia*. Vice. Erişim Tarihi: 20.02.2023.
<https://www.vice.com/en/article/bmdakq/original-creators-thomas-wilfred-the-father-of-multimedia>
- Scriabin, A. (2010, 14 Eylül). Scriabin's *Prometheus: Poem of Fire* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU>
- Smith, D. W. (2018). *Phenomenology*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Erişim
<https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology>
- Stufish, S. (2022). *The Leapscape* [Multimedya Video Mapping]. Informa.
<https://stufish.com/project/leap-the-kaleidoscope/>
- Şan, E. (2016). Sanat Yapıtının Fenomenolojisi. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (14), 49-63.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/46989/589764>
- Wagner, R. (2008). *Art and revolution* (W. A. Çev.). Dodo Press.
- Whyte, R. (2019), *A light in sound, a sound-like power in light: Light and/as music in the history of the color organ*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.
- Yurtsever, E. A. (2015) *Seyirden etkileşime: Bir katılımcı sanat yapıtı olarak dijital imgenin fenomenolojisine doğru* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tasarım Anasanat Dalı.

Beden-Mekân İlişkisi Aracılığıyla Sıradışı Bir Deneyim Alanına Açılan Mekânsal Algı

Hande Asar¹

Öz

Bu çalışmanın amacı, beden-mekân ilişkisinin mekânsal algılarımıza etkisini tartışmaktır. Bunun için olağan(laşan)ın çatlaklarından sızıp olasılığın akışına açılan ve böylece öteki ile temas halinde olan sıradışı kavramından faydalanılır. Sıradışı, yeni olana açılan bir karşılaşma alanı yaratır ve bir süre sonra kendi içine kapanarak sıradanlaşır. İlgili süreç, çalışmada *sapma- değişim ve yeniden oluşum* döngüsü olarak ele alınır. Mimari tasarımın oluşum ve deneyimlenme süreçlerinin de doğası ile doğrudan ilişkili olan bu döngü bir yandan beden ve mekân ilişkisini dönüştürürken bir yandan da mekânsal algımızın genişlemesine etki eder. Bahse konu sav çalışmada mimarlık ve sanat alanlarından örnekler aracılığıyla tartışılır. Çalışmanın sonunda beden ve mekân ilişkisinden *bedenmekân* ve *(öteki)beden(öteki)mekân* kavramları açığa çıkarılır ve dönüşen beden-mekân ilişkisinin mekânsal algıyı da dönüşüme uğrattığı ve sınırlarını genişlettiği ifade edilir.

Anahtar Kelimeler: Beden, Mekân, Mekânsal Algı, Sıradışı.

Spatial Perception Opening to an Extraordinary Field of Experience through the Body-Space Relationship

Abstract

This study aims to discuss the effect of the body-space relationship on our spatial perceptions. For this purpose, the concept of the extraordinary is utilized. This concept, which seeps through the cracks of the ordinary, opens up the flow of possibilities and establishes communication with the 'other'. The extraordinary creates a field of encounter that opens to the new, and after a while, it is folded into itself and becomes ordinary. The related process is handled through the *diversion-alteration and re-formation* cycle in the study. This cycle, directly related to the nature of architectural design's generation and experience processes, transforms the relationship between body and space, and affects the expansion of our spatial perception. The argument in question is discussed in the study through examples from art and architecture. At the end of the study, the concepts of *body space* and *(other)body(other)space* are revealed from the relationship between body and space.

Keywords: Body, Space, Spatial Perception, Extraordinary.

¹ Arş. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-3201-3204, hande.asar@omu.edu.tr

Beden ve mekân arasında karşılıklı etkileşim içeren bir ilişki söz konudur. Bahse konu çift yönlü etkileşim, doğası gereği içsel ve çevresel pek çok etken aracılığıyla gerçekleşir. Bu noktada duyu(m)sal süreçleri ile birlikte beden her bir kişi için biricik olması ve mekânın niceliksel ve niteliksel veriler bağlamında çoklu ifadesi/kavranışı beden-mekân ilişkisini sayısız olasılıklar alanının içine atar. Böylesi çoklu bir alanda bir tartışma yürütebilmek için, çalışma kapsamında sıradışı kavramından faydalanılmıştır. Böylece beden ve mekân arasındaki etkileşim sıradışı kavramı aracılığıyla ele alınmış, kavram *sapma- değişim ve yeniden oluşum* döngüsü aracılığıyla açıklanmıştır. İlgili döngü, beden ve mekân arasındaki ilişkinin sıradışı bir noktaya ulaştığında geçirdiği dönüşümlere odaklanarak beden-mekân ilişkisinin farklı boyutlarını dile getirmeye yardımcı olmuştur. Bunun için sanat ve mimarlık alanlarındaki örneklerden faydalanılmıştır. Örneklerin de yardımıyla dönüşen *beden-mekân* ilişkisinin, her dönüşüm ile birlikte, mekânsal algıyı nasıl etkilediği/dönüştürdüğü ele alınmıştır. Bedenden ve mekândan bağımsız var olamayan mekânsal algının dönüşen beden-mekân ilişkisi ile sınırlarını genişlettiği vurgulanmıştır.

Döngüyü Kırma ve Yeni Bir Döngü Yaratma

Hiç düşünmeksizin, otomatik olarak yaptığımız şeyler, kendi ritmini yakalamış ve kendi doğası içinde olağanlaşmıştır. Bu ritmi bozan ve o düzen zincirini *sapmaya* uğratan herhangi bir etken yapılan eyleme dikkat çeker ve eylemi gerçekleştiren kişiyi uyandırır. Burada *sapma*, düşüncenin farklı patikalara taşınmasına aracılık eder. Bahse konu uyanma hali ise ezberin bozulduğu *anda* yatar ve yeni olan ile karşılaşma olasılığını açığa çıkarır. Karşılaşma hem eylemi hem de eylemi gerçekleştiren kişiyi *değişime* uğratar. Bozulan/değişen ritim, hayal gücünü tetikler ve kişiyi yeni bir akışın içine yönlendirir. Kişi, o akışa ayak uydurmaya başladığında ise *yeni bir oluşum* döngüsü yaratmaya başlar. İlgili oluşum bir süre sonra kendi içine kapanır ve yeniden olağanlaşır. Dolayısıyla olağanın dünyasında *sapma, değişim ve yeniden oluşum* bir döngü halinde yeni olağanlıkları açığa çıkarır. Burada önemli olan *sapma* anlarının nasıl gerçekleştiği ve o anlar ile ne türden ilişkiler kurulduğudur. Mimari tasarım süreci bağlamında ilgili döngü ele alındığında ise tasarımı biricik/özgün/kişisel kılan şeylerin bu aralıklarda açığa çıktığı söylenebilir. Çünkü bu durum olaylara/şeylere *farklı bakabilmeyi* sağlar ve hayal gücü ile gerçekleşir.

Tekil bir olgu olmayan hayal gücü (Pallasmaa, 2015) ise “... yarı görsel bir yansıtma değildir; [çünkü]² tüm bedenlenmiş varlığımızla hayal kurarız ve hayal gücümüzle varlık alanımızı genişletiriz” (Pallasmaa, 2015). Bu anlamda hayal gücü ile duyu(m)sal ve fiziksel olarak bedenli bir varlık oluşu arasında birbirini besleyen çift yönlü bir ilişki biçiminden söz etmek mümkün hale gelir. Beden ve mekân arasındaki ilişki, hayal gücü aracılığıyla, her düşünce ya da eylem anında başka biçimlerde kurulur. Çünkü bir mekânı hayal etmek demek bedenli bir varlık olarak insanı ve insanın eylemlerini hayal etmek demektir. Böylece hayal gücü ve gerçeklik arasında gezinen düşünceler tasarım sürecinin ve sonuçta da tasarımın bir parçası haline gelir.

² Köşeli parantez alıntı içindeki ekleme için kullanılmıştır.

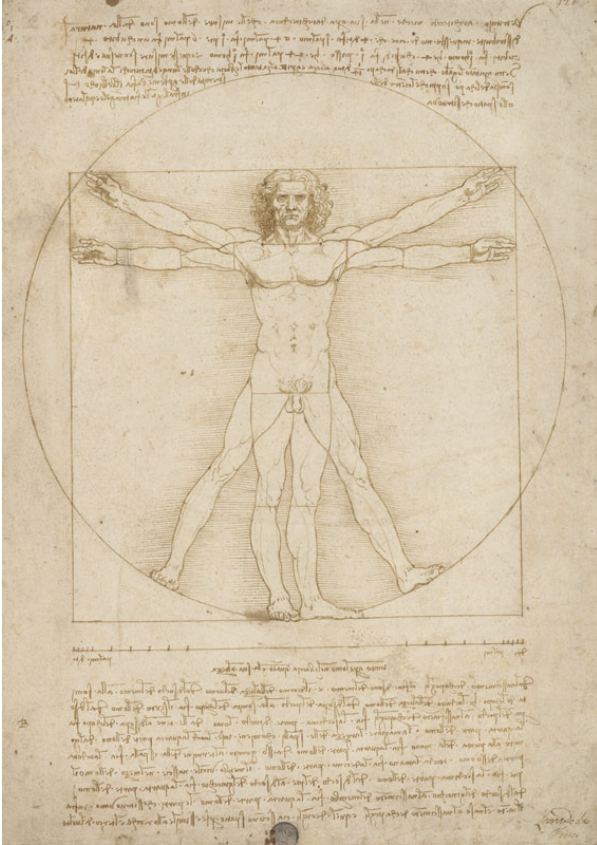
Gerçeklik ile kurduğu ilişki bağlamında hayal gücü gerçekliğin parçalarını alıp, onu dönüştürerek yeni parçalar halinde şekillendiren ve gerçekliğe yeniden dâhil eden bir döngü olarak ifade edilmiştir (Lindqvist, 2003). Dolayısıyla bu çalışmayı kuran *sapma, değişim ve yeniden oluşum* döngüsü, hayal gücünün açıldığı döngü ile benzerlikler gösterir ve mimarlık düşüncesi bağlamında ezber bozmanın yollarından biri olarak tartışılabilir.

Ezber bozan bir uygulama alanı bulabilmek için ise öncelikle tasarımcının “boş kağıdı sil(ebil)mesi” (Çalıcı, 2020) gerekir. Bu gereklilik “Deleuze’ün, yazmak isteyen bir yazarın boş kağıda yazmadığını, çizmek isteyen bir ressamın da boş bir tuvale resim yapmadığını, aksine kağıdın ve tuvalin önceden işlenmiş birtakım önyargı ve klişelerle dolu olduğunu ifade ettiği...” (Çalıcı, 2020) yaklaşımı ile benzerlik gösterir. Bu yaklaşım ise mimari tasarım süreci bağlamında hayal gücünün tetiklendiği alanlara işaret etmekte ancak tasarımın özgün değerinin de yine aynı alanları ne kadar terk edebildiğimizle ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla *boş kağıdı silmek* “öncesiz ve sonrası mutlak bir şimdide... bir kendilik, bir hakikat olarak... sıfır noktasını aramak” (Tanju, 2003) eylemi ile benzer bir paydada buluşur. Bu haliyle de *boş kağıdı silmek* bildiğimiz/güvende olduğumuz yoldan sapmak gerektiğinin ve “mutlak hafıza kaybı” (Tanju, 2003) gerektirdiğinin bir ifadesidir. Çünkü ancak bu şekilde olağanın döngüsü kırılabilir ve olasılıklar arasında *yeni* olanı yaratabilmek mümkün hale gelir. Bu olasılık ise olumlu anlamda *ötekine* temas eden bir aralık açar. Böylece çalışmayı kuran *sapma, değişim ve yeniden oluşum* döngüsü kendini açığa çıkarır ve bu döngü mekân ve mekânsal algı tartışmasını ölçeklendirmemize olanak sağlayan *beden* kavramı ve *beden-mekân* ilişkisi aracılığıyla ele alınır. *Beden-mekân* arasındaki etkileşim ise en temelde algı ile gerçekleşir. “Nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma” (Hançerlioğlu, 1976, s. 42) olarak tanımlanan ve “... bilinçli duyuşsal deneyim” (Goldstein, 2010, s. 8.) olarak ele alınan algı, dışsal ve içsel etkenlerden aldığı uyaranlar ile bilişsel ve deneyimsel bir süreç ile gerçekleşir. Bizler ise bu süreç ile mekânları deneyimleriz. Tam da bu deneyim anında mekân ve kişi arasında bir tür alışveriş olur. Bahse konu alışverişin gerçekleşmesine olanak sağlayacak mekân tasarımlarına odaklanan pek çok mimar bulunmaktadır. Bunlardan biri olarak ifade edebileceğimiz Pallasmaa bu türden bir ilişkiyi şu şekilde ifade etmiştir: “... Ben duygularımı ve çağrışımlarımı mekâna ödünç veririm, mekân da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir” (Pallasmaa, 2016, s. 14). Mekânın aurası ise onun niceliksel olarak ölçülemeyen yanında gizlidir. Çünkü “mekân fiziksel boyutları ile ölçülebilir, ölçülemeyen boyutları ile varsayılabilir ve deneyimlenebilir, duyularla kavranabilir bir uyaranlar bütünüdür” (Arayıcı, 2015). Mekânın bu çok boyutlu yapısı ise ancak onu deneyimleyen biri ile çözülmeye başlayabilir. Bu nedenle mekânsal algı da o mekânı deneyimleyen kişiye göre değişiklik gösteren kişisel bir deneyim olarak açığa çıkar.

Beden ile/aracılığıyla Mekânı Algılamak

Mekân algısı, bedenin hem fiziksel özellikleri ile/aracılığıyla hem de bedeni aşan bilişsel özellikleri ile gerçekleşir. Çünkü “mekân algımız, yalnızca bizim tarafımızda olan bilişsel veya nörobiyolojik yapılardan oluşmaz; mekân duygumuz, bedenimizi aşan bir dünyada, bir dışarıda sarmalanmıştır” (Morris, 2004). Morris’in de ifade ettiği üzere mekânsal

algının öznesi o mekânı deneyimleyen kişi olsa da mekânsal algının oluşumu öznenin yalnızca bilişsel süreci ile gerçekleşmez. Bu noktada *mekân duygusunun* oluşmasını sağlayan *derinlik algısı* önemli hale gelir. "... derinlik algısı [ise], algılayan ile dünya arasında gerçekleşir, çünkü derinlik algısı, algılayanın bulunduğu yerle olan ilişkisinin algılanmasıdır ve bu ilişki yaşamı ve hareketi içerir; ne algılayan tarafında ne de dünya tarafındadır..." (Morris, 2004).³ Dolayısıyla mekânsal algının oluşması için (algılayan) özne ve (algılanan) mekân arasında bir etkileşimin gerçekleşmesi gerekir. Bu etkileşim her bir algılayan kişi için biricik olduğundan mekânsal algının da her algılayan özne için özelleştiği söylenebilir. Ancak algının gerçekleştiği algısal süreç⁴ bilişsel/nörobiyolojik yapısı dolayısıyla işleyiş olarak her bir özne de benzerlik gösterir. Burada sözü edilen farklılaşmanın/özelleşmenin duyumsal olarak gerçekleştiğinin altı çizilebilir. İlgili özelleşme durumlarının dikkate alındığı çalışmada ise bedeni aşan bir dünyada ama beden aracılığıyla gerçekleşen ve farklı deneyim alanlarına açılan mekânsal algıya odaklanılır. Mekânsal algı, beden-mekân ilişkisi ve bu ilişkinin dönüşümleri üzerinden tartışılır.



Görsel 1. Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı*, 1452 (Gallerie dell'Accademia di Venezia., t.y.). ©Gallerie dell'Accademia di Venezia/su concessione del Ministero della Cultura, 2023.

Beden ve mekânı bir arada tutan en önemli şeylerden birinin de hayal gücü ile kurulan ilişki olduğu söylenebilir. Böylece bir anlamda ... *mış gibi* düşünebilme yetisi olan hayal gücü olağanın sınırlarını zorlayabilir. Ancak bu sınırın zorlanabilmesi için çalışmada beden kavrayışının gelişimi, bu kavrayışlardan sapma biçimleri, ilgili sapmaların açığa çıkardığı olanaklar ve bu olanakların zaman içerisinde kurduğu yeniden oluşum süreçleri bir tür döngü olarak ele alınmıştır. Bu döngünün açıldığı örnekler ise mimarlık ve sanat alanlarından faydalanılarak seçilmiştir. Sanatın mimarlık alanına dâhiliyeti de *bedenin bir yandan da tüm sanatların kaynağını*⁵ (Pallasmaa, 2015) oluşturmasıdır.

Beden-mekân tartışmasını başlatmak için öncelikle hem mimarlık yazınından beslenmesi hem de onu geri beslemesi dolayısıyla önemli figürlerinden biri olan ve Leonardo da Vinci'nin 15. yüzyılda (Ashrafian, 2011) çizdiği *Vitruvius Adamı* çiziminden faydalanılabilir. Vitruvius'un *Mimarlık Üzerine* kitabının üçüncü bölümünün ilk kısmında

³ Alıntı içindeki köşeli parantez çevirideki vurguyu güçlendirmek için yazar tarafından eklenmiştir.

⁴ "Algısal süreç, çevreden bir uyarının algılanmasına, uyarının tanınmasına ve uyarıya ilgili eyleme giden bir dizi adım" (Goldstein, 2010, s. 418).

⁵ Pallasmaa (2015) "Bir bakıma, tüm sanat bedenden kaynaklanır" ifadesini Adrian Stokes'un *The Image in Form* başlıklı metninden alıntılanarak kullanmıştır.

(Simetrinin kökeni ve tapınak mimarisine uyarlanması) (Vitruvius, 2017) tariflediği insan vücudundaki oran-orantı ve tapınak mimarisi ilişkisinden faydalanarak Leonardo'nun çizdiği *Vitruvius Adamı* (Gallerie dell'Accademia di Venezia), beden ve mekân⁶ arasındaki ilişkinin kurulmasına zemin hazırlaması bağlamında önemli örneklerden biridir. *Vitruvius Adamı* (Görsel 1) çizimi aracılığıyla görselleştirilen ve altın oran aracılığıyla mimaride güzelliğin bulunabileceğine işaret eden idealizasyon düşüncesi, bir erkek bedeni aracılığıyla görünürlük kazanmıştır. Bu yaklaşım/düşünce, mimarlığı anlayabilmek için bedeni nesneleştirmenin ve/veya idealize etmenin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

İdeal bir nesne olarak bedenin önemli bir diğer yorumuna ise 20. yüzyıl ortalarında Le Corbusier'nin *Modulor*'unda⁷ (Le Corbusier, 2014) rastlanır. Corbusier de yine beden, altın oran ve Fibonacci dizisi⁸ birlikteliğinden yola çıkarak bir ölçü ve oran sistemi olarak *Modulor*'u⁹ tasarlamıştır. Ancak burada artık bedenin hareketleri de bir etki aralığı kazanmıştır. Bu hareketler ise, yine matematiksel bir anlayış üzerinden, yapının ve yapının içindeki tefrişlerin tasarlanmasına yardımcı olan bir araca dönüşmüş, böylece ortaya çıkarılan ölçü ve oran sistemini kuran önemli bir etmen olmuştur. Bilindiği üzere de Corbusier bu ölçü birimini kullanarak yapılar tasarlamıştır. *Le Cabanon* yapısı ise *Modulor*'un kullanılarak tasarlandığı ve inşa edildiği "konuta yönelik ilk uygulama alanı" (Berkin, 2021) olmuştur.

Bedenin idealizasyonu ve bu idealizasyonun bir ölçü birimi olarak kullanılması, bir yandan mimarlık-beden-mekân ilişkisine dair bir farkındalığın oluşmasına işaret ederken bir yandan da bu ilişkiyi *beden ve mekân* şeklinde ayrıştırarak nesnelleştirmiştir. Pozitivist bakış açısı üzerinden değerlendirilebilecek bu yaklaşımlar, aralarında farklılık bulunsa da temelde dayandıkları bilgi zemini dolayısıyla benzeşirler. Bu bağlamda mimarlık düşüncesini beden üzerinden anlamamanın/anlamlandırmanın ötesinde nesnel bir ölçüt olarak bedenden faydalanmak, insan vücudunun ölçüleri ile ölçeklenen bir hacim olarak mekân düşüncesini açığa çıkarır ve düşünsel bir sapma anına kadar nesnel bir beden-mekân ilişkisi kurarak olağanlaşır. Burada mekân ölçülebilir nitelikleri ve fizikselliği ile varlık kazanır.

Öte yandan özellikle 60'lı yıllardan sonra performans sanatlarının da ortaya çıkmasıyla birlikte bedene olan bakış açısında sapmalar açığa çıkar ve böylece beden ve mekân ilişkisi yeni bir olasılık alanına açılır. Beden artık, bir mekânın içerisinde hareket eden bir nesne

⁶ Çalışma boyunca *beden* kavramı düşünsel, duymusal ve eylemsel süreçleri ile bütün bir varlık olarak ele alınmıştır. Ancak burada kullanılan beden ifadesi bu bakışı yansıtmamakla birlikte bu bakışın doğmasına zemin hazırlayan önemli örneklerden biri olarak düşünüldüğü için seçilmiş, ilgili örnekte ise beden kavramı dil akışını bozmamak için kullanılmıştır.

⁷ *Modulor* şu şekilde açıklanmıştır: " 'Modulor' ayakta duran insan bedeninden ve matematikten türetilmiş bir ölçü aletidir. Kolunu kaldırmış bir adam, mekânı doldurmanın belirleyici noktalarını- ayak, göbek deliği, kafa, kaldırılmış kolun parmaklarının en uç noktası- sağlar: Bunlar Fibonacci denilen bir altın oran dizisi oluşturan üç aralıktır. Diğer yandan matematiksel bir değer hem en basit hem de en güçlü çeşitlemesini sağlar: tek birim, çift birim ve iki altın oran" (Corbusier, 2014, ss. 48-49).

⁸ Fibonacci dizisi şu şekilde açıklanmıştır: "Ardeşik iki terimin toplamının bir sonraki terimi vermesi" (Corbusier, 2014, s. 38).

⁹ Modulor görseli için bkz. Fondation Le Corbusier.

olmanın ötesinde, mekânı şekillendiren ve mekân tarafından şekillenen aktif bir şey haline gelmiştir. Bu çalışmaların çoğunda beden kalıplara sokulmamış ve kendi sınırları ve yapabildiği şeyler göz önünde bulundurulmuştur. Böylece bedeni değişmez bir birim olarak araçsallaştırmak yerine farklı bedenlerin gözlemlendiği bir bilgi alanının önü açılmış, beden ve mekân ilişkisi yerini *bedenmekân* ilişkisine bırakmaya başlamıştır. Bahse konu ilişki biçimini tartışabilmek için ise Saraceno'nun enstalasyon çalışmalarından¹⁰ faydalanılabilir. Örneğin, Saraceno'nun "etik bir duyarlılığa ulaşmaya, dünyada olma olasılıklarımızı ve dünyadaki rolümüzü şekillendiren birçok olgunun farkına varmaya, onları benzersiz bir sinestetik deneyimle algılanabilir kılmaya yönelik metodolojik bir girişim" (Studio Tomás Saraceno) olarak ifade ettiği *In Orbit* çalışmasında¹¹ artık mekân duyumsanan ve deneyimlenen bir şey olarak beden(ler)den bağımsız değildir. Enstalasyonun içinde/üzerinde/altında bulunma biçimine bağlı olarak bedenin mekânla kurduğu ilişki de başkalaşmıştır. Bu kurgu ise enstalasyona dâhil olarak ve onu izleyerek alımlayan iki farklı kullanıcı grubunun yaratılmasına ve mekânsal algının farklı biçimlerde kurulabilmesine olanak sağlamıştır. Özellikle çalışmaya dâhil olarak onu bedeni ve bedeninin hareketleri aracılığıyla deneyimleyen grubun mekânla kurduğu ilişki, mekânın algısal olarak da çoğalmasında etkili olmuştur. Dolayısıyla beden, mekân ile sıradışı bir ilişki kurmayı başararak *bedenmekân* haline gelmiş ve mekânsal algı da deneyimin faz değiştirdiği noktalarda tetiklenerek yenilenmiştir.

Beden ve mekân ilişkisinin iç içe geçmeye başladığı bu türden çalışmaların/araştırmaların yanı sıra bedenin sınırlarının zorlandığı performans çalışmaları da farklı bir sapma biçimi olarak mekânı algılama ve deneyimleme biçimlerimizi tartışabilmek üzere yeni bir alan açmıştır. Bu anlamda özellikle "... insan bedenini teknolojiyle bütünleştirebilmek için kimi zaman protezler, kimi zaman robotik sistemler, kimi zaman internet gibi iletişim araçlarını kullanan" (Hasgüler, 2012) Stelarc ve onun performansları çarpıcı örnekler arasında değerlendirilebilir. Bu anlamda Stelarc'ın *Üçüncü Kulak* (2006), *Üçüncü Kol* (1982), *Dış İskelet* (2003) (Yılmaz, 2020) gibi çalışmaları, "... vücudu siber sistemlerle genişletmek ve gerçekte neler yapabileceğini görmek" (Stanford University) adına önemlidir. Burada artık bedenin "araştırılan bir mekân" (Hasgüler, 2012) haline gelmesi mekân düşüncesinin de kendi içine katlanmasına neden olur ve mekân "sibernetik organizmalar (siborg)" (Haraway, 2006) ile yeniden düşünülmesi gereken muğlak bir alan olarak karşımıza çıkar. Bedenin sınırlarının zorlandığı bu türden performanslar aracılığıyla hem bedene hem de mekâna olan bakış açıları etkilenir. Bu noktada Stelarc'ın *Üçüncü Kulak* (Görsel 2) çalışması üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, bir tür beden uzantısına dönüşen (robotu) organlar ile birlikte bedenin çoğalması durumundan söz edilebilir. İlgili çoğalma ile birlikte de mekânın algısal/duyumsal olarak artırılmaya çabaladığının altı çizilebilir. Ancak bedenin mevcut düzenine eklenti olarak önerilen uzantılar beklenen etkiyi yaratmadığı için mekânla kurulan ilişkide de bir değişiklik görülmez. Ancak yine bu örnekteki algının artırılma niyeti, beden-mekân ilişkisinin duyu yoğunluğu üzerinden tartışılabilme olasılığı adına önemlidir. Nitekim duyu-beden ilişkisindeki eşiklerin

¹⁰ Saraceno'nun *Cloud cities Barcelona, Algo-r(h)i(y)thms, Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web* (Studio Tomás Saraceno) gibi pek çok çalışması da benzer şekilde değerlendirilebilir.

¹¹ Görsel için bkz. Studio Tomás Saraceno.

sınırlarını zorlamayı denemek, bedeni çoğaltmanın yanı sıra mekânla kurulan ilişkiyi algısal genişleme üzerinden çoğaltmanın da bir denemesi olarak okunabilir. Bu türden yeniliklerin/karşılaşmaların ise -daha geniş bir perspektiften bakıldığında- mimarlık bilgi alanının içerisine de sızan protez, siborg ve post-insan kavramlarının türemesine ve tartışılmasına aracılık ettiği ileri sürülebilir.

Teknolojinin gelişmesi ile birlikte beden ve mekân ilişkisi bağlamında açığa çıkan tüm bu sapmalar, bir yandan beden sınırlarını/yapabildiklerini geliştirmeye etki ederken bir yandan da *sanal bedenleşme/bedensizleşme*¹² olarak ifade edebileceğimiz kavramların açığa çıkmasına aracılık etmiştir. Bahse konu kavramların ortaya çıkmasını sağlayan ortamlar ise “son yıllarda özellikle yapay zekâya bağlı sistemlerle birlikte Sanal Gerçeklik (*Virtual Reality- VR*)¹³, Artırılmış Gerçeklik (*Augmented Reality- AR*)¹⁴, Karma Gerçeklik (*Mixed Reality- MR*)¹⁵ ve Genişletilmiş Gerçeklik (*Extended Reality- XR*)¹⁶ uygulamaları...” (Oktay ve Yüzer, 2022, s. 265) üzerinden düşünülebilir. Bu uygulamalar aracılığıyla geliştirilen sanal oyunlar ya da üç boyutlu olarak gezilebilen mekânlar¹⁷ ile *sanal bedenleşme/bedensizleşme* ilişkisi birlikte okunabilir. Sokakların, yapıların ve hatta şehirlerin sanal olarak ve üç boyutlu bir şekilde gezinilebildiği uygulamalarda beden fiziksel olarak orada olmasa da oradaymış gibi o mekânları¹⁸ algılayıp, deneyimleyebilir. Fiziksel gerçeklikteki farklı (ve zaman aralığına göre farklılaşan) duyuşal tetikleyicilerin her zaman o deneyimin içinde yer alamıyor oluşu, mekânsal algının duyuşal boyutunda boşluklar yaratmaya başlar. İlgili boşlukların ise fiziksel



Görsel 2. Stel Stelarc, *Üçüncü Kulak*, 2006.¹ (*Ear On Arm*, Stelarc, London, Los Angeles, Melbourne 2006, Photographer- Nina Sellars) ©Stelarc, 2023

¹² Burada kullanılan *bedensizleşme* kavramı aynı zamanda *sanal bedenleşmeye* işaret eden *yeniden bedenleşme* ifadesi üzerinden de düşünülebilir.

¹³ “Sanal Gerçeklik (VR), gerçekçi bir ortamı simüle eden gelişmiş bir insan-bilgisayar arayüzüdür. Katılımcılar sanal dünyada hareket edebilirler. Onu farklı açılardan görebilir, içine uzanabilir, kavrayabilir ve yeniden şekillendirebilirler” (Zheng, Chan ve Gibson, 1998, s. 20).

¹⁴ “Artırılmış gerçeklik sistemlerinin amacı, etkileşimli gerçek dünya ile etkileşimli bilgisayar tarafından üretilmiş bir dünyayı tek bir ortam gibi görünecek şekilde birleştirmektir” (Vallino, 1998, s. 1).

¹⁵ “Karma gerçeklik, VR, AR ve gerçek ortamın bir kombinasyonuna dayanır” (Carre ve ark., 2022, s. 105).

¹⁶ “Genişletilmiş gerçeklik kavramı, adı geçen tüm gerçek ve sanal ortamları ifade etmektedir. Kısaltması olan ‘XR’deki ‘X’ diğer gerçekliklerdeki harfleri temsil etmektedir. Artırılmış, sanal ve karma gerçekliklerin tüm çeşitlerini kapsayan bir şemsiye kategoridir” (Çilesiz ve Aydın, 2022, s. 38).

¹⁷ *Metaverse* kavramı da bu tartışmanın farklı bir boyutu olarak değerlendirilebilir.

¹⁸ Bu mekânlar kimi zaman fiziksel gerçeklikte var olan mekânlar iken kimi zaman kurgu mekânları olabilmektedir.

gerçekliğin içindeki bir varlık olarak bedenın ortadan kalkması, daha doğrusu bir arayüzün ardına gizlenmesi üzerinden *sanal bedenleşme/bedensizleşme* durumunu açığa çıkarmada etkili olduğu söylenebilir. *Sanal bedenleşmenin/bedensizleşmenin* de artık hacimsel ya da duyumsal bir şey olarak mekân tartışmasını aşmaya başladığından söz edilebilir. Böylece bedensizleşmenin dünyasından sızan ve sanal ortamda yapılan eylemlerin bedenli ve bilinçli bir özneye mi yoksa bir tür robota mı ait olduğunu test etmek bir gereklilik haline gelmiştir.

Braidotti (2021) bu gereklilikten türeyen ve herhangi bir internet sitesindeki “ben robot değilim” sekmesini “yapım aşamasında olan insan sonrası” yaklaşımının bir yansıması olarak değerlendirir. Bu bağlamda “insanın bir soru işaretine dönüştüğü ve kim ya da neyin insan sayıldığıнын” (Braidotti, 2021) bir sorgulaması olan bu soru, bedene bürünmüş bir varlık olarak insanı değil karşılaştığı durumu düşünce süzgecinden geçiren bir karar verici olarak insanı aramaktadır. Bu nedenle “ilişkisel ve duygulanımsal güçleri” (Braidotti, 2021) ile birlikte bir beden arayışının hala devam ettiğini söylemek olanaklı hale gelir. Ancak buradaki sapma biçiminde, beden bir yandan varoluşun bir parçası olarak onun içinde gömülü bırakılırken bir yandan da sanal olanın alanı içinde erimekte, çift yönlü bir oluş çizgisinde akışkan bir hal almaktadır. Kendisini “ikili karşıtlıkları çözen, heterojen ve belirsiz”¹⁹ (Kaymaz Koca ve Hale, 2017, s. 489) bir alan olarak *ötekiye* açan bedenın (ve mekânın) yarattığı bu durum en basit haliyle sanal (*öteki*)²⁰ bedenleşme olarak düşünülebilir.

Sanal (*öteki*) bedenleşme olasılık alanının farklı bir sapma yönü de bedenın karar verici rolünün de elinden alındığı ve bir tür imgeye dönüştüğü durumlar üzerinedir. Bu alan ise *avatar oluşturma* yaklaşımı üzerinden bedenın yeni bir katmanı olarak karşımıza çıkar. Böylece beden kavramı, kişinin fiziksel olarak beden(in)den aldığı bilgiyi doğrudan ya da yorumlayarak oluşturduğu sanal bir imge-bedene yani bir avatara dönüşür. Böylesi bir durumda ise bedenın fiziksel ve sanal arakesitinde durduğu ve bedenın silinmesi ve/veya yeniden bedenleşmesi olarak değerlendirebileceğimiz yeni bir olasılık alanı açılır. Bu alanda ise bedenın varlığı silindiği/biçim değiştirdiği için *ötekileşir*. Ancak yine de sanallaşan (*öteki*) mekânın algısı kişinin sanal(*öteki*)bedeni üzerinden değil de mevcut mekân bilgisi ve hayal gücü ilişkisinden beslenerek gerçekleşir. Dolayısıyla beden-mekân ilişkisi artık (*öteki*)*beden*(*öteki*)*mekân* olarak ifade edilebilecek yeni bir kavramsal aralığa/deneyim alanına açılır ve böylesi bir ilişki biçiminde mekânsal algı sanal/hayali bir deneyime tabi olarak gerçekleşir.

Çalışma kapsamında seçilen örnekler/yaklaşımlar, açığa çıktıkları dönemler ve etkiledikleri çalışmalar/tartışmalar bağlamında önemli düşünce ve uygulama alanı

¹⁹ Yazarlar, Edward Soja'nın *thirdspace* kavramından faydalanarak *üçüncü/öteki/arada kalmış mekân* tanımı yapmışlar ve bunu şu şekilde ifade etmişlerdir: “... Kartezyen mekânın, artık yerini üçüncü/öteki/arada kalmış düşüncelere açılan yeni bir mekâna bıraktığı noktasında birleşmektedir. Bu yeni mekân, ikili karşıtlıklarını çözmüştür; heterojen, belirsiz ve fraktaldır” (Kaymaz Koca ve Hale, 2017, s. 489).

²⁰ Benimsenen, çoğunluk tarafından kabul gören ve sıradanlaşan şeylerin dışında kalanları ifade eden *öteki* kavramı, işaret edilen ve sıradışı olan ile temas halinde bulunan bir kavram olarak ele alınmıştır. Böylesi bir kavrayışta ise *öteki* çağrıştığı olumsuz etkiden kurtarılarak alternatif düşünme biçimlerini açığa çıkaran olumlu etkisi üzerinden değerlendirilebilir.

değişikliklerine işaret etmektedir. Bu nedenle beden ve mekân tartışmasını, bedenmekân ve (öteki)beden(öteki)mekân haline getiren çalışmalar/tartışmalar, aynı zamanda mimarlık ve mekân düşüncesini yeni kavramlar ve disiplinler aracılığıyla genişletmeye yardımcı olur.

Sonuç

Beden, mekânı ve mekânsal kavrayışlarımızı ölçeklendirir. Bu nedenle mimarlık bilgi alanının dışında duran ancak beden ile ilişkilenen çalışmalar, mekânı tasarlamak ya da inşa etmek ve mekân üzerine düşünmek ya da bilgi üretmek gibi eylemlere katkı sağlamaktadır. Öte yandan bahse konu çalışmalar hayal gücünü tetikleyen bir etken ya da hayal gücünden türeyen birer yaklaşım olarak mimarlık düşüncesini etkileme potansiyeline sahiptir. Çalışma kapsamında ele alınan örnekler bu bağlamda değerlendirildiğinde, öncelikle, *Vitruvius Adamı* çiziminin inşa edilmiş yapılar üzerinden yapılan okumalar sonucunda ortaya çıkmış olması beden in oranları ile yapıların oranları arasında nesnel bir ilişki kurma biçimi olarak okunabilir. Burada nesnel bir yaklaşımın öznesi olarak bir vücut imgesi ile karşılaşıldığı için bu örnek için *nesne(l)-beden* değerlendirmesi yapılabilir. Beden kavramında olduğu gibi mekân kavramında da yine benzer bir düşünce biçiminden söz etmek gerekir ki bu da bizi yine mekânsal algının görme duyusuna temellendiği ve fiziksel gerçekliklere dayandığı bir ilişki biçimine yönlendirir. Dolayısıyla bu örneğin, beden ve mekân ilişkisine dair doğrudan bir bilgi vermemekle birlikte söz konusu ilişkinin oluşmasına zemin hazırlaması bağlamında önemli olduğu söylenebilir.

Yine oranlar sistemi üzerinden tasarlanan ve bir ölçü birimi olarak değerlendirilen *Modulor* da mimarlığın fiziksel inşa süreçlerini etkileyen bir tür *ideal*-beden imgesi olarak karşımıza çıkar. Ancak *Vitruvius Adamı* çiziminden farklı olarak *Modulor*'da bedenin hareketlerine dair bilgileri de görmeye başlarız. Hareket ise mekânı tasarlama, üretme ve algılama biçimleri bağlamında mimarlık düşüncesini etkileyen önemli bir kavram olarak kendisine yer bulur. Bu örnek ile birlikte her ne kadar ideal-beden ile karşı karşıya kalıyor olsak da mekân düşüncesinin de izlerini sürebilir hale geliriz. Fakat yine de duyumsal ve ilişkisel bir varoluş biçimi olarak bedenin ve bedenin mekânı algılama biçimine dâir mekân ile kurduğu ilişkinin izi net bir şekilde sürülemez.

Öte yandan *Modulor*, bedenin mekândan bağımsız olamayacağı düşünce akışına geçebilmek için önemli bir çalışmadır. Nitekim performans sanatları ile birlikte görünürlük kazanmaya başlayan bu ilişkisellik *performatif-beden*²¹ kavrayışının açığa çıkmasında etkili olur. Bu bağlamda Saraceno'nun örneklem olarak seçilen çalışması da hem bedenin hareketinden faydalanarak hem de bedenin mekân içindeki hareketini başkalaştırarak tasarlanan bir yaklaşım ve üretim biçimi olarak karşımıza çıkar. Bahse

²¹ Performatif beden kavramı şu şekilde ifade edilmiştir: "Performatif beden kavramı iki şekilde çalışır. Mekânlar bir yandan beden veya bedensel topografyalar olarak algılanabilir; öte yandan bedenin kendisi, doğal ve kültürel oluşumları içinde, topografik bir beden olarak okunabilir. ... Kısacası: Mekân bedeni oluşturur ve beden de mekân haline gelir." (Hallensleben, 2010, s. 16)

konu yaklaşım ise bedenmekânın algılama, duyumsama ve deneyimleme eylemleri ile olan ilişkisine işaret eder. Böylece ilgili çalışma, olağanın dönüşümünün yine olağanın içinden türeyebileceğinin bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Bedenmekân kavrayışının bir diğer önemli aracı haline gelen sanat alanı ve bu alan ile ilişkilenerken tartışılabilir hale geldiğimiz “araştırılan bir mekân olarak beden” aynı zamanda “sanatın nesnesi olması...” (Hasgüler, 2012) Stelarc örneğinde çarpıcı bir şekilde karşımıza çıkar. Bu noktada yalnızca sanatın değil, sanat ve teknoloji ilişkisinin de olağanın içinde yeni bir çatlak oluşturduğu söylenebilir. Böylece bu çatlaktan sızan çalışmalar ve yaklaşımlar, performatif-bedenden *siborglaşan-bedene* geçen yeni bir olasılık alanı açar. Burada artık mekân bir yandan bedenın kendisi olurken bir yandan da fiziksel gerçeklik olarak mekân kavrayışı sorgulanmaya başlar. Dolayısıyla teknolojinin hızla gelişmesi bedenın ve mekânın varoluş biçimlerini de etkiler. Özellikle yapay zekâya bağlı uygulamalar ile bedenli bir varlık olarak insanın bedenının sürece dâhil olmadığı ve bir tür sanal bedenleşme/bedensizleşme durumu yaratan bir varlığa dönüşmesinin önünü açar. Bu *sanal ağı* bir süre sonra bir yandan karar verici ve bedenli bir insanın varlığı aramaya başlarken bir yandan da yalnızca bir imge olarak insanın varlığını da kabul eder. Buradaki çatışma, beden ve mekân arasında kurulan ilişkiyi dönüştürür, avatar örneği bağlamında *imge-beden ve/veya bedensizleşme* kavramlarını tartışmanın içine dâhil eder.

Son olarak hem bedenın hem de mekânın var oluş biçimlerinde yaşanan/ileri sürülen sapma(lar), ardından yaşanan değişimler ve en nihayetinde beden-mekânın farklı biçimlerde yeniden oluş(turul)maları, beden ve mekân arasında yeni ilişkilene biçimlerini açığa çıkarır. Böylece her yeni ilişki biçiminde yeniden kurulan *sapma- değişim ve yeniden oluşum* döngüsü, çalışma kapsamında, beden ve mekân ilişkisini *bedenmekâna ve/veya (öteki)beden(öteki)mekân* haline getirir, mekânsal algı edimlerini dönüştürerek onun sınırlarını genişletir.

Kaynakça

- Ashrafian, H. (2011). Leonardo da Vinci's Vitruvian Man: A Renaissance for Inguinal Hernias. *Hernia* (15), 593-594. doi 10.1007/s10029-011-0845-6
- Arayıcı, O. (2015). *Mekân ve tasarım üzerine tanımlar*. EGE Basım.
- Berkin, G. (2021). *Modüler ve Le Corbusier'nin kulübesi*. YEM Yayın.
- Braidotti, R. (2021). *İnsan sonrası bilgi*. (S. Sam ve E. Çavaş Çev.). Kolektif Kitap.
- Carre, A.L., Dubois, A., Partarakis, N., Zabulis, X., Patsiouras, N., Mantinaki, E., Zidianakis, E., Cadi, N., Baka, E., Thalmann, NM, Makrygiannis, D., Glushkova, A. ve Manitsaris, S. (2022). Mixed-reality demonstration and training of glassblowing. *Heritage*, 5, 103-128. <https://doi.org/10.3390/heritage5010006>
- Çalıcı, S. (2020). *Oluş serüveni: Deleuze Pinokyo ve belirtiler mantığı*. Otonom Yayıncılık.
- Çilesiz, E. & Aydın, N. (2022). Metaverse ve turizm: Kavramsal bir yaklaşım. *Journal of academic tourism studies*, 3(1), 32-44. <http://dx.doi.org/10.29228/jatos.62009>
- Fondation Le Corbusier. (t.y.). *Modüler*, http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en-en&itemPos=10&itemSort=en-en_sort_string1&itemCount=36&sysParentName=Home&sysParentId=11

- Gallerie dell'Accademia di Venezia. (t.y.). *Study of the proportions of the human body, known as the Vitruvian Man*. <https://www.gallerieaccademia.it/en/study-proportions-human-body-known-vitruvian-man>
- Goldstein, E. B. (2010). *Sensation and perception* (8th edition). Wadsworth, Cengage Learning.
- Hallensleben, M. (2010). Introduction: Performative body spaces. M. Hallensleben (Ed.), *Performative body spaces: Corporeal topographies in literature, theatre, dance, and the visual arts* (ss. 9-27). Rodopi B.V.
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe ansiklopedisi: Kavramlar ve akımlar- Cilt 1 (A-D)*. Remzi Kitabevi.
- Haraway, D. (2006). *Siborg manifestosu*. (O. Akınhay Çev.). Agora Kitaplığı.
- Hasgüler, S. B. (2012). Sanat ile teknolojiyi performansta birleştiren sanatçı: Stelarc. *MSGSÜ sosyoloji bilimler*, (5), 39-49, <https://dergipark.org.tr/en/pub/msgsusbd/issue/46968/589400>
- Kaymaz Koca, S. & Hale, J. (2017). 'Üçüncü/öteki yer' üzerine bir kavramsallaştırma Denemesi: Mekânsal bir trilojinin içinde saklı hikayelerin keşfedilmesi. *Megaron*, 12(3), 488-496. 10.5505/megaron.2017.93685
- Le Corbusier. (2014). *Modulor*. (A. U. Kılıç Çev.). YEM Yayın.
- Lindqvist, G. (2003). Vygotsky's theory of creativity. *Creativity research journal*, 15(2-3), 245-251. <https://doi.org/10.1080/10400419.2003.9651416>
- Morris, D. (2004). *The sense of space*. D. J. Schmidt (Ed.). State University of New York Press.
- Oktay, Ö. & Yüzer, T. V. (2022). Sarmalayan öğrenme- sarmalayan senaryo ve VR/AR/MR/XR. *Proceedings of 2st International conference on educational technology and online learning (ICETOL), Türkiye* 264-274. https://www.icetol.com/wp-content/uploads/2023/01/icetol2022_full_paper_proceedings.pdf
- Pallasmaa, J. (2015). Empathic and embodied imagination: Intuiting experience and life in architecture. P. Tidwell (Ed.), *Architecture and empathy* (ss. 4-19). Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.
- Pallasmaa, J. (2016). *Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular*. (A.U. Kılıç Çev.) (3. Baskı). Yem Yayın.
- Stanford University. (t.y.). *Extended-body: Interview with Stelarc*. https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html
- Studio Tomás Saraceno. (t.y.). *In Orbit*. <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/>
- Tanju, B. (2003). *Mimarlıkta sıfır noktasını aramak*. Akın Nalça.
- Vallino, J. R. (1998). *Interactive augmented reality* [Doktora tezi]. University of Rochester Rochester.
- Vitruvius. (2017). *Mimarlık üzerine*. (Ç. Dürüşken Çev.) Alfa Yayıncılık.
- Yılmaz, C. E. (2020). *Performans sanatları ve teknoloji: Stelarc*. Teknoloji.org. <https://teknoloji.org/performans-sanatlari-ve-teknoloji-stelarc/>
- Zheng, J. M., Chan, K. W., & Gibson, I. (1998). Virtual reality. *IEEE potentials*, 17(2), 20-23. DOI: 10.1109/45.666641

Göstergelerarasılık Bağlamında Resim Sanatı ve Medya İlişkisi: Alex Gross'un Eserlerinin Paradigmatik ve Sentagmatik Eksende İncelenmesi

Ümit Güvendi Ulutaş¹

Öz

Modern toplumlarda medyanın sosyolojik anlamda bir bilgi üreticisi olarak önemi ve etkisi uzun süredir araştırılan bir meseledir. Medya, özellikle kültürün endüstrileşmesinde, kitlelerin küresel boyutta aynışmasında ve tüketim kültürünün yükselişinde önemli bir yere sahiptir. Medyanın ürettiği göstergeler ikincil bir dil olarak mevcut dillere dayansa da göstergebilim alanında yapılan çalışmalara göre mevcut dillerin sözcükler ile yapabileceğinin ötesinde bir etkiye sahiptir. Özellikle 1950'lerden sonra bazı sanatçıların medya tarafından üretilen göstergeleri çalışmalarında kullandıkları bilinmektedir. Bu durum göstergelerarasılık bağlamında medyanın hâkim anlamlarının tekrarları veya bu anlamların değişimi şeklinde iki türde gerçekleşebilir. Göstergelerarası çeviri olarak da tanımlanabilecek bu durum oldukça fazla seçeneğe sahip bir anlamlar dünyasının anahtarını sanatçılara teslim etmektedir. Konu göstergeler olunca özellikle medya ve kültür endüstrilerinin göstergelerinin resim sanatında kullanımı ile ilgili daha detaylı bir düşünsel süreç ihtiyaç olduğu aşikardır. *Sabitlenen anlamlarıyla medya göstergeleri resim sanatında nasıl kullanılmalıdır?* sorusunun yanıtının verilebilmesi adına bu çalışmada göstergelerarasılık kavramı teorik olarak incelenmiş ve bu alanda çalışan Alex Gross'un eserleri göstergebilimsel olarak incelenmiştir. Çalışmanın araştırma kısmında özellikle göstergelerarası ilişkilerin ortaya çıkarılabilmesi adına son yıllarda tercih edilen *paradigmatik ve sentagmatik göstergebilimsel inceleme* metodu kullanılmıştır. Bu metod ile resim sanatında göstergelerarasılık ve anlam üretimi bağlamında resimsel gösterge sisteminin nasıl işlediğinin örnek sanatçının amaca yönelik örneklem metodu ile belirlenen çalışmaları ile ortaya konulması amaçlanmıştır. Çalışmada genel anlamda sanatçının paradigmatik ve sentagmatik eksende ayrı ayrı ve her ikisinde de birlikte gerçekleştirdiği stratejiler ortaya konulmuştur. Buna göre Gross'un medya göstergelerini yine medyanın ürettiği kültür endüstrisi ürünleri, kitle toplumu ve tüketim kültürü gibi konuların eleştirisinde paradigmatik ve sentagmatik eksenlerde gerçekleştirdiği sanatsal stratejilerle önemli düzeyde egemen anlamların dışına çıkararak kullandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göstergelerarasılık, Paradigma, Sentagma, Medya Göstergeleri, Resim Sanatı

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID No: 0000-0001-7317-8422, umitguvendiulutas@gmail.com

The Relationships Between Painting and Media in the Context of Intersemiotics: The Analysis of the Works of Alex Gross in Paradigmatic and Syntagmatic Context

Abstract

In modern societies, the importance and influence of the media as a producer of information in terms of sociology is an issue which has been researched for a long period of time. Media has a significant role especially in the industrialization of the culture, in the process which the masses access to similar structures in global dimension, in the rise of consumer culture and in the blessing of similitude. Although the indicators produced by media are based on the current languages as a secondary language, it has an effect beyond the current languages can achieve according to the studies conducted in the field of intersemiotics. Especially after 1950's, it is known that some artists employ the indicators which were produced by the media in their artistic works. This situation may occur in two forms such as the repetition of the dominant meanings of the media in terms of intersemiotics and the transformation of those aforementioned meanings. This occasion which may be defined as the intersemiotic translation provides the artists the keys of the world of meanings which include plenty of options. When the issue is the indicators, it is clear that a more detailed thinking process is needed in terms of employing the indicators of cultural industries in the field of drawing/painting. In order to give an answer to the question of *How should media indicators with their fixed meanings be employed in the field of drawing/painting?*, the term of intersemiotics was theoretically analyzed in this study and the works of Alex Gross who had conducted artistic studies in that field were analyzed from the perspective of intersemiotics. In the research chapter of the study, the method of *the paradigmatic and syntagmatic intersemiotic analysis* which has been preferred frequently was employed in recent years in order to reveal the intersemiotics relationships. By means of this method, it was aimed to reveal how the system of pictorial indicator function in the field of drawing/painting in terms of intersemiotics and production of meaning through employing the works by the artist who was chosen by sampling method in convenient with the purpose of the study. In the study, the strategies which the artist executed on the paradigmatic and syntagmatic context both separately and together were revealed. Accordingly, it was determined that Gross employed media indicators by means of taking the products of cultural industry produced by media in the criticism of mass society and consumer's culture beyond the dominant meaning by means of artistic strategies which he carried out in paradigmatic and syntagmatic contexts.

Keywords: Intersemiotics, Paradigm, Syntagm, Media Indicators, the Art of Drawing/Painting

Metinlerarasılık (İng. *intertextuality*) ve göstergelerarasılık (İng. *intersemiotics*), semiyotik teori içinde son derece önemli kavramlar olup özellikle sanatsal yorumları ve araştırmaları derinden etkilemişlerdir. Kavramlar temelde birbirlerine benzeseler de bazı temel noktalarda birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Metinlerarasılık, farklı metinlerin birbirleriyle ilişkisi ve bu ilişkilerin metinlerin anlamlara katkıda bulunmasını anlatan ve oldukça geniş bir sosyolojik zeminle ilişkili olan kavramdır. Bu kavram, özünde bir metnin içinde farklı metinlerin alıntılanması, referans gösterilmesi ya da benzerliklerin bulunması şeklinde kendini gösterir. Bir televizyon dizisi karakterinin Shakespeare'in bir oyununa referans vermesi veya bir şiirde farklı şiirlerden alıntılar yapılması, metinlerarasılığın örnekleri olarak verilebilir. Göstergelerarasılık ise farklı semiyotik sistemler arasındaki değiş tokuş ilişkisini ifade eder. Bu ilişki bir göstergelerası çeviri olarak da tanımlanır. Kavram bu sebeple bir semiyotik sistemden diğerine geçişi, uyarlamayı ve değiş tokuş işlemlerini kapsar (Chandler, 2007).

Resim sanatında göstergelerarası ilişkiler, farklı semiyotik sistemler ile gerçekleştirilen alışverişi ifade etmektedir. Dil, müzik, mimari, heykel, sinema, fotoğraf ve medya

görsellerinin resim sanatında kullanılması bu alışverişe örnek verilebilir. Medya görselleri ile resim sanatı arasındaki ilişki ise özellikle elektronik medyanın gelişimi, televizyonların yaygınlaşması, takiben internet ve son olarak yeni medyanın yükselişi ile oldukça belirgin hale gelmiştir. Sosyolojik anlamda toplumları derinden etkileyen ve genel hatları ile medya olarak tanımlayabileceğimiz tüm unsurlar süreç içinde sanatçıların meseleleri ifade edişinde önemli bir konumu işgal etmiştir. Bu durumda birbirlerinden farklı semiyotik sistemler olarak karşımıza çıkan medya ve resim sanatı arasındaki göstergelerarasılık ilişkisi, göstergelerin sistemlerden diğerine çevrilmesi yoluyla gerçekleşir. Örneğin, bir ressam, bir medya görselindeki bir kareyi resim sanatına aktarabilir ya da bir medya görselindeki bir sembolü resminde kullanabilir.

Bu çalışmada resim sanatı ile medya arasında gerçekleştirilen göstergelerarası ilişki incelenmiştir. Literatür taramasıyla oldukça kapsamlı anlamlara sahip olan metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramları arasındaki ilişki ve farklılıkların ortaya konulması amaçlanmaktadır. Çalışmada literatür taraması dışında son kısımda "Paradigmatik ve sentagmatik göstergebilimsel inceleme metodu" kullanılarak çalışma konusuna uygun olduğu tespit edilen Alex Gross isimli sanatçının eserleri değerlendirilmiştir. Bu eserler amaca yönelik örneklem metodu ile belirlenmiştir. Bu kısımda amaç göstergelerarası çeviri olarak tanımlanacak sanatsal çalışmalarda anlamın oluşması ile ilgili düzeylerin göstergebilimsel olarak ifade edilmesidir. Bu süreçte özellikle medyanın semiyotik sisteminde karşılaşılan güçlü göstergelerin sanatçı tarafından nasıl bir çeviriyle farklı bir semiyotik sisteme aktarıldığı tartışılmıştır. Nihayetinde farklı paradigmalara sahip göstergeleri sentagmatik eksende bir araya getiren pek çok sanatçı gibi Alex Gross'un da medya göstergeleri ile üretmek istediği anlamlarda belirli stratejiler izlediği tespit edilmiştir. Sanatçının medya göstergelerini kullanırken hem paradigmatik eksen hem de sentagmatik eksende birlikte bazen de sadece bir tanesinde farklılaştırarak kullandığı ve özellikle de modern toplum eleştirilerini bu göstergebilimsel strateji üzerine yapılandırdığı görülmektedir.

Bu çalışmada öncelikle bir literatür taraması yapılarak yeni sayılabilecek bir sanatsal meselenin sosyal bilimler alanındaki bazı kavramlar ekseninde anlatılabilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın son kısmında ise paradigmatik ve sentagmatik göstergebilimsel inceleme yapılmıştır. Ulutaş ve Koca'ya göre (2020), paradigmatik ve sentagmatik göstergebilimsel inceleme metodu, göstergelerin farklı düzeylerde kullanımını ve anlamını analiz etmek için kullanılmakta olan bir yöntemdir. Bu yöntem, göstergelerin bir dizi alternatif seçeneği (paradigma) içinde nasıl işlev gördüğünü ve bir dizi göstergeyi (sentagmalar) bir araya getirerek nasıl anlam üretildiğini incelemektedir. Paradigmatik analiz, göstergelerin diğer alternatif göstergelerle nasıl ilişkili olduğunu ve bunların anlamını nasıl etkilediğini inceler. Örneğin, bir kelimenin anlamı, aynı bağlamda kullanılabilecek diğer kelimelerin varlığına bağlı olarak değişebilir. Bu nedenle, paradigmatik analiz, bir kelimenin kullanımı için diğer alternatiflerin hangi koşullar altında seçildiğini inceler. Diğer taraftan bu seçimlerin nasıl anlamlar oluşturduğunu ortaya koymaya çalışır. Sentagmatik analiz ise, bir dizi göstergenin bir araya gelerek nasıl bir anlam ürettiğini incelemek için kullanılmaktadır. Her iki analizin sonuçlarının karşılaştırılması ile

göstergelerin farklı düzeylerde nasıl anlam üretimine dâhil oldukları belirlenebilmektedir (s. 330).

Bu çalışmada medyalararasılık bağlamında ele alınan sanatçının eserleri hem paradigmatik hem de sentagmatik eksende incelenecek ve anlam üretiminde hangi eksenin ne kadar etkisi olduğu ortaya konulacaktır. Bu incelemede amaç, medya göstergelerinin seçilen örnek resimlerde hangi eksende anlama nasıl dâhil olduğunu ortaya çıkarmaktır. Resim sanatında paradigmatik eksen kompozisyon ve resim teknikleri ile ilgilidir, sentagmatik eksen ise diğer göstergelerle ilişkiler ile ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda iki düzeyde yapılacak inceleme sonucunda medya metinlerinin sanat eserlerinde kendi bağamları ile ilişkileri ve anlam süreçlerine katkıları ortaya konulacaktır.

Metinlerarasılık ve Göstergelerarasılık Kavramları

Göstergelerarasılık kavramının daha iyi anlaşılması için ilişkili olduğu metinlerarasılık kavramının incelenmesi çalışmanın teorik çatısı adına önemlidir. Metinlerarasılık kavramının tarihi, yakın zamanlara dayansa da ortaya konulan teoriler göstergelerarasılık kavramı ve sanat ilişkisi adına ufuk açıcudur. Diğer taraftan göstergelerarasılık kavramı ise metinlerarasılık kavramına göre en azından yaygın kullanım bağlamında daha yeni bir kavram olarak karşımıza çıksa da bu kavram üzerine oluşturulan yazın alanının son yıllarda genişlediği ve sanatın pek çok alanında göstergelerarası ilişkilerin anlaşılması adına bir çabanın sarf edildiği görülmektedir.

Metinlerarasılık kavramının genel anlamda yazın ve edebiyat alanı ile ilgili olduğu düşünülse de kavramın günümüz medyasının ve plastik sanatların ne kadar ayrılmaz bir parçası haline geldiği ortadadır. Araştırmacılar tarafından sunulan temel tez, metinlerin tüm zamanlarda birbirleriyle etkileşim halinde olmasıdır. Günümüzde ise edebi eser üreticileri, sanatçılar ve medya metinleri üretenler artık bu gerçeğin her zamankinden daha fazla farkındadır. Kültürel referansların bir çeşit kasıtlı manipülasyonu olarak metinlerarasılık elbette oldukça fazla tartışılmaktadır ancak düşünürlerin genel kanısı metinlerarası ilişkilerin kasıtlı olmalarının dışında da mevcut olduğu yönündedir (Summers, 2020, s. 3). Bu sebeple metinlerarasılık kavramının kökenleri 1960'lara dayanmasına rağmen, bir fenomen olarak metinlerarasılığın en azından kayıtlı insan toplumu kadar eski olduğu düşünülmektedir. Kavram bugünkü kullanışı ile ilk kez Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır². Metinlerarasılık teorisi bir metnin hermetik veya kendi kendine yeterli bir bütün olarak var olamayacağı ve dolayısıyla kapalı bir sistem olarak işlemediği konusunda ısrar eder. Bu ısrarı temellendirme noktası ise öncelikle yazarın metinlerin yaratıcısı olmadan önce bir metin okuyucusu olması durumudur. Yazarın bir özne olarak dünyayı anlamlandırma sürecindeki okuyucu pozisyonu nedeniyle sanat eseri kaçınılmaz olarak her türden göndermeler ve alıntılarla doludur. Diğer ifade ile üretilen metin yazarın okumalarının etkisi altındadır. Bu durum geçmişin çağdaş

² Metinlerarası araştırmaların kökenleri tartışmalıdır. Kavram her ne kadar ilk kez Kristeva tarafından ortaya atılmış olsa bile alanın gelişiminin en kapsamlı özeti, üç olası yaratıcı ile tanımlanır. Bunlar: Saussure, Bakhtin ve Kristeva'dır. Ayrıca Barthes, Genette, Riffaterre de bu alana katkıda bulunan diğer önemli isimler olarak anılmaktadırlar (akt. Mason, 2019, s. 3).

metinlerde tekrarı anlamına gelir (Worton ve Still, 1990, ss. 1-3). Ontoloji, epistemoloji ve diğer disiplinlerdeki yaklaşımların çeşitli farklılıklarına rağmen araştırmacılar metinlerarasılığın metinler arasındaki bağlantılar ile ilgili olduğu konusunda hemfikirdirler. Hemen hemen tüm durumlarda mevcut araştırmalar, metinlerarası bağlantıların, bilinçli olarak yerleştirilmiş veya bilinçsizce etkilenmiş, soyut veya spesifik olan yazar tasarımının sonucu olduğunu ifade eder. Okuyucuların bunları fark edip etmemesi ise ayrı bir tartışma konusudur (Mason, 2019, s. 4).

Julia Kristeva, metinlerarasılık kavramını ilk önce, bir işaret sisteminden diğerine geçiş olarak tanımlamıştır. Kristeva'nın tasavvur ettiği gibi metinlerarası ağırlık ölçülemez derecede geniş ölçeğine hitap eden herhangi bir ortamın metinleri arasında bağlantılar olabilir. Terimin bu tanımı, yazar ya da okuyucu tarafından bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapılan bağlantıları birbirinden ayırmamaktadır. Herhangi bir metin bir alıntılar mozaiki olarak inşa edilir. Herhangi bir metin özümsemedir ve bu nedenle Kristeva'nın tanımına göre, bir "metinlerarası metin"den bahsetmek totolojik³ olacaktır. Bunun nedeni her eser zorunlu bir şekilde potansiyel olarak sonsuz sayıda başka kişiye hitap eder (akt. Summers, 2020, s. 5). Mikhail Bakhtin'in çalışmasından yararlanan Kristeva, geniş anlamda bir kodlar veya işaretler sistemi olarak anlaşılan *metinler* arasında diyalojik⁴ bir ilişki önerir. Kristeva geleneksel faillik ve etki kavramlarından uzaklaşır ve bu tür ilişkilerin bir noktadan ziyade metinsel yüzeylerin kesişimi olduğunu öne sürer. Kristeva, burada Bakhtin'i referans almaktadır. Bakhtin, (akt. Moyise, 2016) "Sözcük, adeta kendi bağlamı ile başka bir yabancı bağlam arasındaki sınırdan yaşar" demektedir. Bu düşünüşe göre hiçbir metin bir ada değildir ve tek başına anlaşılabilir. Yalnızca diğer metinlerin bir ağının veya matrisinin parçası olarak anlaşılabilir. Metinlerin kendileri de yalnızca diğer metinlerin ışığında anlaşılabilir. Her yeni metin, edebiyat kanonunda yer almak için mücadele verirken mevcut metinlerin de dokusunu bozar. Metinlerarasılık, bir metnin anlamının sabit olmadığını, yeni metinler gelip onu yeniden konumlandıkça revizyona açık olduğunu öne sürer. Adından da anlaşılacağı gibi, diyalojik metinlerarasılık, bu tür metin yüzeyleri arasında gerçekleşen etkileşimle ilgilenir. Mesele şu ki, bir yazar okuyucuyu belirli bir kaynağa yönlendirirse, yorumlama sürecinde o başka bir ses haline gelir. Yazarın bunu yapmak için özel bir nedeni olabilir, ancak okuyucu bir kez bağlantı kurduktan sonra ortaya çıkabilecek etkileşimleri kontrol edemez. Diyalojik metinlerarasılık, belirli *seslerin* (metinler) susturulmadığı, ancak birbirini etkilemeye devam ettiği daha dinamik bir anlam anlayışıyla çalışır (Moyise, 2016, ss. 29-32). Bu durumda sanatsal üretimde metinlerarasılık işlerken, sanatsal alımlamada da

³ Totolojik oluş bu metinde öznenin bağlamına göre anlam değişikliklerine açık oluşu ifade etmektedir.

⁴ Diyalojizm, birbirinden farklı birçok ses (metin) arasında canlı ve sürekli fikir alışverişi ile ilgilidir. Farklı bakış açılarının entegrasyonundan ziyade kesişimi arar ve mutlaka bir anlaşmaya varmadan birbirleriyle eşit koşullarda karşılaşmaları için bir platform sağlar. Diyalojizm, hakikati birden fazla bakış açısı gerektiren bir şey olarak kavrar (Moyise, 2016, s. 32). Metinlerarasılık kavramı, Bakhtin'in (1986) yazma ve okuma süreçlerindeki "diyalojik etkileşim"den kaynaklanmaktadır ve bununla bir sözcenin karmaşık bir düzenleme sistemi içindeki diğer sözcelerle bağlantılı olduğu kastedilmektedir. Kristeva, metinlerarasılığı metnin bir özelliği olarak kullanır. Yazarın önceki metinlere gönderme yaptığı bilinmektedir. Bu şekilde, Kristeva için bir metin artık statik olarak görülemez ve mevcut yapı tarafından kısıtlanmaz. Bu durumda Kristeva'nın ifade ettiği şey, yazarın veya okuyucunun diğer metin türleri veya türler hakkında önceden edindiği bilgilerle etkileşime girmesidir (Zhu, 2005, s. 33).

metinlerarasılığın hüküm sürdüğü ve anlamlandırma süreçlerine etki ettiği ifade edilmelidir.

Metinlerarasılık kavramının ortaya atılması ve bir fenomen olarak metinlerarasılığın edebiyat, medya ve diğer sanatlardaki tarihsel süreçlerdeki varoluşunda postyapısalcılığın oldukça önemli bir katkısı olduğu açıktır. Günümüzde bu alanda yapılan düşünsel çalışmaların sayısı bir hayli artmış ve özellikle ilk çalışmalarda bazı boşlukları giderebilmek için yeni kavramlar ortaya atılmaya başlanmıştır. Özellikle medya ve plastik sanatlardaki çağdaş uygulamalar için bu kavramlardan bir tanesi olan kasıtlı metinlerarasılık⁵ önem arz etmektedir. Bu kavram bir metinden diğerine bilinçli olarak yapılan hem kasıtlı hem de açık olan, okuyucuların bir bölümü tarafından algılanması ve anlaşılması ve belirli bir şekilde yorumlanması gereken bir referansı ifade eder. Bu kavram Genette'in metinlerarasılığını, açık hipermetinliğini ve mimariye ilişkin kabullerini içerir. Kasıtlı metinlerarasılık, Kristeva tarafından tanımlanan kavramın yeni bir biçimi veya alt kategorisi değil, tamamen başka bir şeydir ve yazarlar tarafından belirli bir anlam yaratmak, belirli bir okumayı teşvik etmek ve izleyiciyi meşgul etmek için kullanılan estetik bir araçtır. Bir metafor gibi, yazara ait bir metinlerarası referans, bir yazar tarafından okuyucularının tümü veya bir kısmı tarafından anlaşılacağı varsayımıyla ve belirli bir şekilde yorumlanma niyetiyle kullanılır. Kasıtlı bir imge veya metin olarak da tanımlanabilir (Summers, 2020, s. 6). Özellikle modern sanatla başlayan süreçte sanatçıların sıkça gerçekleştirdikleri bir tutum olarak kasıtlı metinlerarasılık, medya imgeleri ve resim sanatı arasındaki etkileşimi anlamak için de kullanılabilir. Nitekim pek çok sanatsal uygulamada kasıtlı olarak medya imgelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Bu meselenin sanat dünyasında pek çok örneği söz konusudur. Özel ve ilk örneklerden birisini veren sanatçı Hamilton, sadece güncel görsellerden alıntı yapmakla kalmamış, aynı zamanda ticari fotoğrafçılar ve grafik tasarımcılar tarafından kullanılan farklı medya ve temsil tekniklerinden de alıntılar yapmıştır. Hamilton'un aynı resim içinde farklı temsil türleri kullanması, bir taraftan da metinlerarasılık bağlamında postmodernizmin gelişiminin habercisi olarak tanımlanmıştır. Görsel 1'de sanatçının *\$he* isimli çalışması



Görsel 1. Richard Hamilton, *\$he*, 1958 (Walker, 2019)

⁵ Kavram Türkçe literatürde *auterial metinlerarasılık* şeklinde de kullanılmaktadır.

verilmektedir. Hamilton, bu çalışmasında, düşünüldüğünün aksine tüketim kültürü hakkında alaycı bir yorum yapmamış ya da Amerika ile alay etmemiştir. Sanatçı, Walker'a (2019) göre zamanının ortak kültüründe tipik ve destansı olanı aramaktadır. *\$he* 1950'lerde kadınların reklamlarda temsil edilme biçimleri ile ilgilidir (ss. 77-78).

Metinlerarasılık bir terim olarak edebî sanat tartışmalarıyla sınırlı değildir. Aytaş'ın (2020) ifadesiyle "Tarihsel alana yayılan anlatı ve öyküler metinlerarası olarak hem art hem de eş zamanlı olarak çeşitli modern görsel iletişim araçları tarafından günümüzde yeniden üretilir" (s. 11). Sinema, resim, müzik, mimari, fotoğraf tartışmalarında ve hemen hemen tüm kültürel ve sanatsal üretimlerde metinlerarasılığın izlerini takip etmek mümkündür. Metinlerarasılığın edebi olmayan sanat formları araştırmalarında kullanımını anlaşılır kılmak, metinlerarası kuramın erken dönem ifadeleri ve Saussure'ün göstergebilime ilişkin kavramlarını yeniden gözden geçirmeye ilgilidir. *Genel Dilbilim Kursu*'nda Saussure, *toplum içindeki göstergelerin yaşamını* inceleyecek olan yeni bir bilim olan göstergebilimi tanımlamıştır ve sinemanın, resmin ya da mimarinin dillerinden söz etmek de böylece mümkün olmuştur. Bu açıdan bir eseri yorumlamak için, *o eserin, önceki dilleri veya sistemleri ile ilişkisini yorumlama yeteneğine güvenebileceğimiz* ifade edilmektedir. Tüm sanatsal çalışmalar sürekli birbirleriyle ve diğer sanatlarla iletişim halindedir (akt. Allen, 2021, ss. 174-175). Fakat bu iletişim günümüzde metinlerarasılık kavramını aşarak hem kasıtlı olarak planlanan kasıtlı metinlerarasılık kavramı hem de göstergelerarasılık kavramı ile açıklanmaya başlanmıştır.

Contra Frege ve Saussure'ün ifadeleriyle, çeşitli anlamlandırma pratikleri arasında yeri belirlenebilir bir bağlantı olarak anlaşılan referansın göstergelerarası bir tanımına ihtiyacımız vardır. Burada kastedilen anlamın çeşitli gösterge sistemlerinin bir bağlantı noktası olarak tanımlandığı bir göstergelerarası anlambilimdir. Bu açıdan göstergelerarasılık kavramı anlam oluşturma eyleminde farklı semiyotik uygulamalardan gelen işaretler arasındaki etkileşimi vurgulamaktadır. Farklı işaret sistemlerinin birleşimleriyle ilgili diğer bir kavram ise anlamların her zaman düzgün işlemler olmadığını, çoğu zaman anlamsal çözümlerin farklı bir göstergelerarası okumalar grubuna şiddetli bir şekilde bindirilmesinin sonucu olduğunu anlatan *heterosemiyotik* kavramıdır. Anlam bu açıdan dokunsal, görsel, duyuşsal, kokusal vb. farklı duylardan oluşan göstergeler sisteminin bir parçası olarak ortaya çıkar. Heterosemiyotik yaklaşıma göre sözlü anlam, dilsel ifadeler, dokunsal, koku alma, tat alma, termal, görsel işitsel ve diğer algısal okumalar gibi sözel olmayan işaretler tarafından etkinleştirildiğinde ortaya çıkar. Bu itibarla anlam, göstergelerarası ve heterosemiyotik bir olaydır, farklı işaret sistemleri arasında bir bağlantıdır. Bu, yalnızca insan ölçeğindeki algı düzeyindeki ilkel okumalarımız için değil, aynı zamanda karmaşık durumlarla ilgili tüm iletişim için de geçerlidir (Ruthrof, 1997, ss. 234-292).

İlk olarak 1959'da Roman Jakobson tarafından tanımlanan göstergelerarasılık kavramı, bu konudaki çoğu çalışmanın başlangıç noktasıdır. Bu konuda çalışan pek çok araştırmacı ise dilsel olmayan göstergebilim sistemleri arasındaki dönüşümleri içerecek şekilde konuyu genişletmiştir. Moskova-Tartu Kültürel Göstergebilim Okulu'nun kurucusu Yuri Lotman,

göstergebilim sistemlerinin kültürel sınıflandırmasını yapmış ve dil sisteminin önceliği fikrini vurgulamıştır. Lotman'ın bu sınıflandırmasına göre doğal diller birincil modelleme sistemleri olarak tanımlanmaktadır. Temel olarak doğal bir dile sahip olan ve ek üst yapılar olarak ortaya çıkarak ikinci düzeyde diller yaratan sistemlere ise Lotman'ın ikincil modelleme sistemleri dediği görülmektedir. Bu sebeple özellikle sanatın imgesel dili ikincil modelleme sistemlerine örnektir ve doğal dil üzerine inşa edilmiş olmalarına karşılık daha karmaşık diller olarak tanımlanır (akt. Kourdis & Yoka, s. 2012). Daha açık bir ifade ile sanatlar doğal diller üzerine inşa edilen daha karmaşık gösterge sistemleridir ve bu sistem içinde göstergelerin türler arasındaki çevirileri göstergelerarasılık kavramı ekseninde ele alınmaktadır.

Kubilay Aktulum'a göre (2011) sözsel olan sanatlar sözsel olmayan sanatlara göre dünyaya daha uzaktır. Dil vasıtasıyla kurulan sözsel sanatlar dünyayı söyler diyen Aktulum, dilin ve sözcüklerin anlattığını vurgulamaktadır. Sözsiz olmayan sanatlar ise yazarın vurgusuyla dünyayı belirtirler. Bu iki tür sanat arasındaki göstergebilimsel ayrım oldukça nettir. Diğer taraftan Aktulum'un ifadesiyle sözsel olan sanatların metinlerarası bir alışveriş içinde oldukları gibi sözsiz olmayan sanatlar için bu durum göstergelerarası alışveriş olarak tanımlanmaktadır. Göstergelerarası alışveriş önemli bir literatüre sahip olan metinlerarasılığın dışında değildir. Göstergelerarasılık kavramı metinlerarasılığın araştırma alanında iki farklı gösterge dizgesi arasındaki -örneğin; sinema ve resim, yazın ve resim, resim ve müzik gibi- alışverişini anlatmak için tercih edilmektedir. Bu durumda kavram Aktulum'a göre farklı gösterge sistemlerine dâhil olan eserlerin arasındaki ilişkiler ile ilgilidir. Bu ilişkiler kapalı veya açık olabilir. Diğer taraftan göstergelerarasılık kavramı bir sanat türünden diğer bir sanat türüne yeni bir sanatsal biçimle aktarımı tanımlamaktadır. Ayrıca bu biçimsel aktarıma görsel-işitsel medya da dâhil edilebilir (ss. 16-42).

Lotman'a göre (akt. Kourdis & Yoka, 2012). göstergelerarasılık ekseninde sanatta iki temel karşıt eğilim söz konusudur. Bunlardan ilki zaten bilinen bir şeyi tekrarlamaya dayanırken, diğeri yeni bir şey yaratmakla ilgilidir. Lotman'ın ifadesiyle zaten bilinen bir şeyi tekrar etme eğilimi aslında bir çeviri eğilimidir. Önce icra edileni çeviren diğeri ifade ile ikinci olarak tanımlanacak sanatsal çalışma birincisinin yorumu olarak görülmektedir ve de mümkün olan en katı şekilde ilk sanatsal çalışmanın ikonik bir çevirisi olarak tanımlanır. Kourdis ve Yoka (2012), "Küreselleşen Bir Kültürde Göstergelerarası Çeviri Olarak İkonlararasılık" başlıklı makalelerinde bu durumu Wong Hoy Cheong'un 2009 yılında ürettiği *Hayatımızın Günleri* isimli eseri üzerinden anlatmaktadır. Makalede bahsi geçen bu eser, Herni-Fantin Latour'un 1877 yılında ürettiği *Okuma* isimli eserinin göstergelerarası bir çevirisi olarak örneklendirilmiştir.



Görsel 2. Solda Herni-Fantin Latour, *Okuma*, 1877, yağlıboya resim.
Sağda Wong Hoy Cheong, *Hayatımızın Günleri*, 2009, fotoğraf (Kourdis & Yoka, 2012)

Görsel 2’de gösterilen üstteki çalışma resim sanatı alanındaki ikonolojik bir çeviri olarak yorumlanmıştır. Bu göstergelerarası ikonolojik çevirinin elbette başka sanat türleri arasında da gerçekleştirildiğine dair yapılan pek çok çalışma söz konusudur. Tekrar etme bağlamında bir başka örnek ise El Greco ve Michelangelo’nun aynı ismi taşıyan eserlerinde ortaya çıkar. Eserler sanat tarihinin en tanınmış temalarından birisini işlemekte ve her ikisi de *La Pietà* ismiyle anılmaktadır. Michelangelo’nun *La Pietà* isimli eseri bir heykeldir. El Greco’nun eseri ise bir resimdir. Kronolojik olarak Michelangelo’nun El Greco’dan önce bu temayı işlediği dolayısıyla da El Greco’nun ikonolojik bir çeviri gerçekleştirdiği ifade edilebilir.

Yeni bir şey yaratma ile ilgili olarak var olan göstergelerin yeniden yorumlanmasının ötesinde onların anlamlarının değiştirilmesi durumunu örnek gösterebiliriz. Bu durum için sinemada da pek çok örnekle karşılaşıldığı ifade edilmelidir. Örneğin Ulutaş’ın (2017) ifadesi ile antik kültürlerden Hıristiyan sanatına ve günümüze kadar taşınan yüce tanrı imgesi *Yeni Ahit*⁶ (2015) isimli filmde var olan göstergelerin bir yorumu olarak değil yepyeni bir gösterge olarak karşımıza çıkarılır. Bu göstergede binlerce yıllık süreç içinde güçlü ve yüce olarak tanımlanan tanrının sıradanlaştırıldığı ve bir insanın zaaflarına sahip sınıfsal nitelikler taşıyan bir varlık olarak üretildiği görülmektedir. Örnekte tanrı olarak sunulan karakter özellikle Amerikan filmlerinde çalışmayan, sürekli alkol tüketerek ailesine eziyet eden alt kültür baba figürüdür. Bu medya göstergesi yine başka bir filmde göstergelerarası bir yaklaşımla tanrıya çevrilir. Bu örnek elbette göstergelerarası bir nitelik taşımakla birlikte aynı zamanda var olan göstergeler ile bir mücadele içine girerek yeni bir tasarım üretilmesiyle ilgilidir. Diğer taraftan kasıtlı metinlerarasılık olarak da yorumlanabilir.

⁶ Filmin senaristliği ve yönetmenliği Jaco Van Dormael tarafından yapılmıştır.

Kitle İletişimi ve Kültür Endüstrisinin Göstergelerarasılık Bağlamında Sanata Etkisi

Kitle kültürü genel olarak uyumu, yüksek kültür farklılığını ifade eder. Kitle kültürü elit bir bakış açısı ile geleneksel olarak banal, değersiz, tartışmasız ve hatta potansiyel olarak zararlı bir şey olarak görülmüştür. Fransız filozof Pierre Bourdieu'ya göre kitle kültürü, temel olarak nüfusun hem ekonomik hem de kültürel sermayeden yoksun olan kesimiyle ilişkilidir (Watson ve Hill, 2015, s. 69). Kültür endüstrisi, kitlelerin verili ve değişmez olduğunu varsaydığı zihniyeti çoğaltmak, pekiştirmek ve güçlendirmek için kitlelerin duyduğu ilgiyi kötüye kullanır diyen Adorno, hem tek başına ürettiği çalışmalarında hem de Horkheimer ile birlikte kitle kültürü ve kültür endüstrisi kavramını tartıştıkları metinlerinde, kitlenin kendi kendine ürettiği kültür ile kapitalist üretiminin çeşitli şekillerde tasarladığı kültürü birbirlerinden ayırma eğiliminde olmuştur. Bu eğilim sonucunda kültürün sanayi üretiminin bir parçası olarak tasarlandığını ve kitleye sunulduğunu kültür endüstrisi kavramı ile anlatmışlardır (Adorno & Bernstein, 1991). Bu tanımın daha iyi anlaşılması adına kültür ve iletişim arasında bağlantının incelenmesi gerekmektedir.

Carey'in tanımıyla (akt. Baran, 2015) iletişim, gerçekliğin üretildiği, sürdürüldüğü, onarıldığı ve dönüştürüldüğü sembolik bir süreçtir. Bu tanım ile yazar, iletişim ve gerçekliğin bağlantılı olduğunu ileri sürmektedir. İletişim, gerçeklik ve dünya hakkında algılama, anlama ve inşa etme şeklimizi belirleme gücüne sahip bir bilgilendirme süreci olarak günlük yaşamlarımızda yerleşik bir süreçtir ve bu sebeple iletişim kültürümüzün temelidir. Peki, kültür nedir? Kültür, belirli bir sosyal grubun üyelerinin öğrenilmiş davranışı olarak temel düzeyde tanımlanmaktadır. Birçok yazar ve düşünür bu tanımın ilginç açılımlarını sunar. Haris için (akt. Baran, 2015) kültür, bir toplumun üyelerinin, kalıplaşmış, tekrarlayan düşünme, hissetme ve hareket etme biçimleri dâhil, öğrenilmiş, sosyal olarak kazanılmış gelenekleri ve yaşam tarzlarını ifade eder. Rosaldo ise kültürü insan deneyiminden seçim yapması ve düzenlemesi olarak tanımlarken örneğin opera veya müze sanatından ziyade, geniş anlamda insanların hayatlarını anlamlandırdıkları formları bu tanımlamayla anlatmaya çalışır. Kültür, insanlar tarafından hayatta kalmak için geliştirilen ortamdır diyen Hall'a göre (akt. Baran, 2015) hiçbir şey kültürel etkilerden bağımsız düşünülemez bu anlamda

medeniyet kemerinin kilit taşı kültürdür ve hayatın tüm olaylarının içinden akması gereken bir araç olarak görmek gerekir. Hall, bu tanımı "Biz kültürüz" diyerek taçlandırır. Meselenin anlaşılması ve kültür ile ilgili düşüncelerin hangi eksenlerde ilerlediğinin tespit edilmesi adına önemli tanımlardan birisini de Geertz ve Taylor üretmiştir. Yazarlara göre kültür, insanların yaşam hakkında bilgi ve tutumlarını iletildiği, sürdürüldüğü ve



Görsel 3. Joca von Dormael, *Yeni Ahit*, 2015 (Dormael, 2015)

geliştirdiği sembolik biçimlerde somutlaşmaktadır. Bu sebeple tarihsel olarak aktarılan bir anlamlar modelidir” (ss. 6-10).

Medyanın insan yaşamı üzerindeki etkisinin anlaşılmasının en iyi yolu medyanın çalışma alanındaki kültürel bağlamı tanımlayabilmektir. Kültür, insanların belirli tarihsel zamanlarda kendilerini temsil etme yollarını yaratır. Bu kültür fikri, günümüz için medyanın yanı sıra moda, spor, sanat, eğitim, din ve biliminde içinde yer aldığı geniş bir alana işaret eder. Bir toplumun sanatını, inançlarını, geleneklerini, oyunlarını, teknolojilerini ve toplumsal kurumlarını içerir. Aynı zamanda bir toplumun iletişim biçimlerini de kapsar ve bilgi ve anlam ileten sembol sistemlerinin yaratılması ve kullanılmasını tanımlar. Kültür hem paylaşılr hem de tartışmalı değerler sağlayarak bireyleri toplumlarına bağlar. Kitle iletişim araçları ise bu değerlerin dolaşımına yardımcı olur. Kitle iletişim araçları, sayısı oldukça fazla olan insan topluluklarına müzik, edebiyat, TV şovları, haber, film, video oyunları, internet hizmetleri ve benzer kültürel ürünleri üreten ve dağıtan kültür endüstrileridir⁷. Kültürel değerler ve idealler diğer ifade ile bu endüstriyel kültür medya aracılığıyla aktarılır. Dijital kültürün yükselişi pek çok görüntü üretim biçimini kendi içerisinde birleştirerek daha yaratıcı, katılımlı ve etkileşimli hale getirmiştir (Aytaş, 2022, s.383). Örneğin günümüzde birçok kozmetik reklamı, güzel insanların bir şirketin ürünlerini kullanarak, ürünleri satın alan herkesin böyle ideal bir güzelliğe sahip olabileceğini ima ettiğini gösterir. Medya aracılığıyla bu örnekte olduğu gibi eğitim, ahlak, din, dil, siyaset ve yaşama dair hemen her düşünce tasvir edilir ve kabul görmesi üzerine diğer ifade ile alımlayıcıları özneleştirmek adına göstergeler aracılığı ile etki tasarlanı (Campbell, Martin ve Fabos 2011, s. 6).

İletişim ve kültür arasındaki ilişki en temel düzeyde dil ve sonrasında diğer göstergeler üzerinden ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple gösterge üreticileri bir şekilde kültür üreticisi olarak da kabul edilmektedir. Kitle iletişimin ortaya çıkması sonrasında kültür ve kitle iletişim arasındaki ilişki de bu bağlamda farklı perspektiflerden incelenmiş ve iletişim çalışmaları ekseninde farklı modellerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Kültür endüstrisi kavramı ise bu modellere yön veren kavramlardan biridir. Kavram özünde, kitle iletişim aracılığı ile kültürün üretildiği düşüncesi ve medya sahipliği ile kapitalist ekonominin insan yaşamı üzerindeki etkilerini tartışmaktadır. Bu tartışmada kültür üreticisi olarak medyayı tanımlamak alımlayıcıların koşulsuz bir şekilde üretilenlere pozitif bir tepki verdiği ve kabullendiği anlamına gelmemektedir. Bu durum özetle medyanın bir mücadele alanı olduğunu göstermektedir. İnsanların evreni ve toplumsal yaşamı tanımlamak için ihtiyaç duydukları bilgiye ulaşabilmek için medya bir bilgi kaynağıdır. Fakat kendi içinde tutarsız ve çok yönlü olduğunu söyleyebileceğimiz medya için özellikle bugün yeni medyanın da ortaya çıkmasıyla imgesel mücadelenin göstergeler üzerinden yüksek düzeyde devam

⁷ “Kitle iletişim araçları basitçe tasvir ettikleri eylemlerin veya bu eylemlerden yayılan mesajların toplamı değildir” diyen Adorno (1991) endüstrileşmiş olan kültür ile kitle iletişim arasındaki bağlantıyı kitle iletişim araçlarının etkiye katkıda bulunan, birbiri üzerine bindirilmiş çeşitli anlam katmanlarından oluşmasıyla açıklar. Bu rasyonelleştirilmiş ürünler doğru ve hesaplayıcı yapılara sahiptir. Çok biçimli anlamın mirası kitle iletişim ile kültür endüstrisi tarafından devralınmıştır, çünkü kitle iletişim araçlarının aktardığı şeyler, izleyicilerin aynı anda çeşitli psikolojik düzeylerde büyülenmesi için organize edilir. Adorno’ya göre zamanımızın belirli politik ve sosyal eğilimlerinin (özellikle totaliter nitelikteki eğilimlerin), önemli ölçüde irrasyonel ve sıklıkla bilinçsiz motivasyonlarla kitle iletişim ile beslendiği varsayımı doğrudur (ss. 158-165).

ettiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu durumda medya ve sanat arasında da göstergelerarasılık bağlamında bir etkileşimin başladığı ifade edilmelidir. Nitekim metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramlarının kültürel bir etkileşime gönderme yaptıkları akılda tutularak medyanın toplumların kültürleri üzerine etkilerinin sanatla bir ilişki içine girmeyeceği düşüncesi problemli olacaktır.

Günümüzdeki pek çok sanatçı bilinçli ve bilinçsiz olarak kültür endüstrilerinin göstergelerini sanatına taşımaktadır. Bu durum elbette medyanın hayatın güncel dinamiklerini belirlemesiyle alakalı olduğu kadar sanatçıların bu güncel dinamikler adına yorumlar üretme isteğiyle de bağlantılıdır. Bu açıdan hem toplumları hem de gündemi önemli ölçüde etkileyen medyanın bir şekilde sanatı da göstergelerarasılık bağlamında etkilediğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Bu durumda göstergelerarasılık bağlamında iki tür sanatsal çalışmadan söz edilebilir. Bunlardan ilki medya metinlerinde üretilen anlamları tekrar eden onların hükümlerini yeniden üreten sanatsal çalışmalar, ikincisi ise bu metinlerin sosyolojik, felsefi veya yaşamla ilgili genel problemlerini ortaya koyan çalışmalarıdır. Bu tür de bir şekilde göstergelerarasılık kavramı ile tanımlanırken ikinci türün imgesel bir mücadele de olduğu ifade edilmelidir.

Barthes (1964), görsel sanatların reklam ve diğer medya türleriyle nasıl etkileşim halinde olduğunu ve bu etkileşimin izleyicinin algısını nasıl etkilediğini incelemiştir. Düşünür, reklam ve görsel sanatlar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları tartışmış ayrıca her ikisinin de belirli bir dil kullandığını vurgulamıştır. Reklamın, sanat eserleri gibi belirli sembolik kodlar kullanarak mesajlarını ilettiğini belirten yazar, reklamların hedef kitlesinin geniş kitleler olduğunu ve dolayısıyla daha yalın ve anlaşılır bir dil kullandığını ifade etmiştir. Ayrıca Barthes, görsel sanatların reklam ve diğer medya türleriyle nasıl etkileşim halinde olduğunu ve bu etkileşimin izleyicinin algısını nasıl etkilediğini ele almıştır. Bu etkileşim sonucu, sanat eserlerinin orijinal anlamının değiştiğini ve yeni bir anlam kazandığını belirtmiştir (ss. 32-51). Bu makalede ise ele alınan konu Barthes'ın ele aldığı etkileşimin tam tersidir. Sanatçıların medya metinlerini çalışmalarında nasıl kullandıkları çalışmanın odak noktasıdır. Özellikle medyanın etkisinin yükselmeye başladığı 1950'lerin sonrasında pek çok sanatçının medya metinleri ile çalışmalar yaptığı ve göstergelerarasılık bağlamında dikkat çekici ve sıradışı yaklaşımlara imza attıkları görülür. Bu bağlamın en önemli isimlerinden birisi olan Andy Warhol⁸, televizyon reklamları, gazete ilanları ve diğer medya ürünleri gibi popüler kültür nesnelere dayanan sanatsal çalışmalarıyla tanınmaktadır. Medya sanatının günümüzdeki öncülerinden olan Cory Arcangel, video

⁸ Andy Warhol'un eserlerinin medyalararasılık konusuyla ilişkisi, sanat tarihindeki yeri ve önemi hakkında önemli kaynaklar mevcuttur. Örneğin, Warhol'un *Campbell Çorba Kutuları* serisi ve popüler kültür ikonlarına yaptığı referanslar, tüketim kültürü ve medya aracılığıyla üretilen nesnelere dair eleştiriler getirerek, medyalararasılık kavramına örnek teşkil etmektedir. Bu konuda yapılmış akademik çalışmalardan biri *Andy Warhol's Art and Films* adlı kitaptır. Kitapta, Warhol'un sanatsal üretimlerinde medya aracılığıyla üretilen nesnelere olan ilgisinin, eserlerinin anlamını nasıl etkilediği incelenmektedir. Özellikle, Warhol'un serigrafik tekniği kullanarak ürettiği resimlerinin, seri üretimle ilgili eleştirel bir yorum içerdiği vurgulanmaktadır (Strathern, 2006). Ayrıca, Warhol'un eserlerinin medyalararasılık konusuyla ilişkisi hakkında yazılmış başka makaleler ve kitap bölümleri de mevcuttur. Örneğin, "Andy Warhol: Media Interventions" başlıklı makalede, Warhol'un popüler kültür figürleri, gazete ilanları ve televizyon reklamlarına yaptığı referanslar, eserlerinin medyalararasılık kavramıyla ilişkisini açıklığa kavuşturmuştur (Smith, 2014).

oyunları, dijital görüntüleme teknolojileri ve internet gibi alanlarda çalışmalar yapmaktadır. Cory Arcangel'in çalışmaları, dijital medyanın kullanımı ve üretimi üzerine odaklanmaktadır. Bu isimlerin sayısını arttırmak mümkündür. Özellikle günümüzde medyanın toplumlar nezdinde durumu ve kullanımı düşünüldüğünde sanatçıların bir şekilde bu meseleyi ele almalarının kaçınılmaz olduğu aşikârdır. Ancak medya metinlerinin sanatta kullanımı pek çok bağlamda yeni bir sanatsal anlayışla beraber anlam ve duygu üzerinden de yeni kavrayışların ve estetik stratejilerin yolunu açmaktadır. Başka bir ifade ile sanattaki göstergelerarasılık yeni bir yapıyı ortaya koymaktadır. Bu yeni yapı anlamsal olarak göstergebilimsel bağlamda sınırsız olanaklara sahip bir alanı işaret etmektedir. Sanatçıların var olan göstergelerle tabiri caizse dans ettikleri ve yaratıcılığın sınırlarının zorlandığı bir taraftan da çok tanıdık ve bilindik görülen göstergelerle bu işi yaptıklarını ifade etmek mümkündür. Burada anlam ve biçim açısından durumun göstergelerarasılık kavramı ekseninde farklılaşması bir göstergeler sistemi olan sanatsal çalışmaların paradigmatik ve sentagmatik yapılarındaki değişimle ilgili görülmektedir.



Görsel 4. Alex Gross,
Zihin Hapishanesi,
2021, yağlıboya (Gross, 2021)

Alex Gross'un Çalışmalarının Paradigmatik ve Sentagmatik İncelemesi

Alex Gross, popüler kültür ve tüketim kültürünün eleştirisi üzerine çalışan göstergelerarası yaklaşımı bilinçli olarak kullanan bir sanatçıdır. Gross, eserlerini hem dijital teknolojiyi hem de geleneksel resim tekniklerini kullanarak üretmektedir. Sanatçı, yağlıboya çalışmalarının yanı sıra, dijital baskı, serigrafi ve litografi gibi farklı teknikleri de çalışmalarında kullanmıştır. Gross'un, resimlerinde biçimsel tercihlerinin dışında medya görsellerini aktif olarak kullandığı ve bu görselleri kendine özgü bir tarzda yorumladığı görülmektedir. Sanatçının resimlerinde, medya görsellerinin manipülatif varoluşu ve tüketim kültürünün yozlaşması üzerine eleştiriler gerçekleştirdiği genel anlamıyla ifade edilebilir. Bazı resimlerinde, tarihsel referanslar ve mitolojik figürler gibi yüksek sanat formlarına da yer verdiği görülmektedir. Bu bağlamda farklı paradigmalardan göstergeler seçen sanatçının ürettiği sentagmalarda medya göstergelerini kendi bağlamlarından kopararak yeni anlamlar yaratma amacıyla olduğu görülmektedir. Ayrıca göstergeleri paradigmatik ekseninde de değiştiren sanatçı her iki ekseninde de amacına yönelik olarak medya göstergelerini diğer sanatsal göstergelerle birlikte kullanmaktadır. Burada özetlenen genel açıklamaların desteklenebilmesi adına aşağıda sanatçının bazı eserleri amaca uygun örneklem metodu ile belirlenmiş ve göstergebilimsel bir yaklaşımla iki ekseninde incelenmiştir. Bunlar paradigmatik ve sentagmatik eksenlerdir.

Çalışmada paradigmatik ekseninde gerçekleştirilecek inceleme, görsel materyalde yer alan göstergelerin tek tek tanımlanması ve hangi paradigmalara ait olduklarının belirlenmesi ile başlamaktadır. İkinci adımda belirlenen göstergelerin kendi paradigmalardaki anlamları üzerine bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Üçüncü adımda paradigmatik düzlemde kullanılan göstergelerin ait olduğu paradigmalarda görselde kullanılan versiyonlarının biçimsel açıdan birbirleri ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu noktada gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantı üzerine yoğunlaşmıştır. Paradigmatik ekseninde bu adımlar sonrasında temel amaç resmin parçası olan göstergelerin hangi paradigmaya ait olduğu ve resmin içinde ait olduğu paradigmayla ilişkisinin özellikle stilistik bağlamda değişip değişmediğinin ortaya konulmasıdır. Burada bahsedilen paradigmatik inceleme tablolar ile aşağıda verilmiştir. Sentagmatik düzlemde ise resmin içinde yer alan tüm göstergelerin bir arada anlamı nasıl oluşturduğu aşağıda incelenmiştir.

İncelenecek ilk resim *Zihin Hapishanesi* isimli 2021 yılına ait yağlıboya çalışmadır. Bu çalışmada sanatçının doğrudan medya imgelerini resmettiği görülmektedir. Bu açıdan göstergelerarasılık için önemli bir örnek veren bu çalışma aynı zamanda bilinçli bir şekilde medya göstergelerinin kullanıldığı *kasıtlı metinlerarasılık* durumuna da örnektir. Görsel 4'te gösterilen *Zihin Hapishanesi* isimli çalışmanın paradigmatik incelemesi Tablo 1'de verilmektedir. Resimde yer alan tüm göstergeler tek tek belirlenmiş ve müstakil olarak bu tabloda değerlendirilmiştir.

Tablo 1. *Zihin Hapishanesi* isimli çalışmanın paradigmatik incelemesi.

Gösterge	Ait olduğu paradigmadaki anlamı	Resimdeki gösteren	Resimdeki gösterilen
Resmin sağ tarafındaki Joker karakteri	Joker karakteri gerek kendisini anlatan filmde gerekse <i>Batman</i> filmi ve çizgi romanlarında dengesiz ve kötülük yapma potansiyeli yüksek, toplumsal kaos yaratma arzusundaki uzlaşmaz bir karakterdir. Gülüşü ile tanınmaktadır	<i>Kara Şövalye</i> filmindeki Joker karakteri.	Umutsuz ve yılgın bir Joker. Joker ve kaosa ilgili gülüşü gösterilmemektedir.
Resmin sol tarafındaki Joker karakteri	Joker karakteri gerek kendisini anlatan filmde gerekse <i>Batman</i> filmi ve çizgi romanlarında dengesiz ve kötülük yapma potansiyeli yüksek, toplumsal kaos yaratma arzusundaki uzlaşmaz bir karakterdir. Gülüşü ile tanınmaktadır.	2019 yılında gösterime giren <i>Joker</i> isimli filmdeki Joker karakteri	Umutsuz ve yılgın bir Joker. Joker ve kaosa ilgili gülüşü gösterilmemektedir.
Yanan maymun oyuncak	Maymun oyuncak çocuklar için pazarlanan ve masumluğu ile çocuklara arkadaşlık eden bir nesnedir. Bu nesnelere fabrikasyon üretimin örnekleridir ve diğer taraftan medya yoluyla (sinema filmleri, reklamlar vb.) yaygınlaşan hazır nesnelere dir. Tüketim kültürünün sembollerinden bir tanesidir.	Yanan maymun oyuncak.	Tüketim kültürünün bir nesnesinin yanması.
Unicorn (Tek boynuzlu at)	Unicorn pek çok mitolojide karşılaşılan büyüklü bir varlıktır. Ancak özellikle son yıllarda animasyonlarda sıkça karşımıza çıkmaktadır. <i>My Little Pony</i> vb. yapımlarda güçlü ve iyilikle anılan bir varlıktır.	Resmin içinde bakan Unicorn.	Medya vasıtasıyla sıkça karşılaşılan bir imge.
Farklı renklerde ilaçlar	İlaç göstergesi farklı paradigmalarda farklı anlamlara sahip olabilmektedir. Genel anlamda sağlık ile ilişkilendirilen gösterge, aynı zamanda bağımlılık gibi bir anlama da sahip olabilmektedir.	Resmin büyük bir kısmını kapsayan farklı renklerde ve şekillerdeki draje ve kapsüller.	İlaç tüketimi.
Gülen palyaço resmi (sağ tarafta)	Palyaço imgesi korku ve eğlence üzerinden anlamlandırılmaktadır.	Gülen palyaço	Eğlence ve mutluluk.
Endişeli palyaço resmi (sol tarafta)	Palyaço imgesi korku ve eğlence üzerinden anlamlandırılmaktadır.	Endişeli palyaço	Kaygı ve endişe.
Batman karakterinin resmi	Batman karakteri düzen ve adalet kavramları ekseninde sistemi koruyan bir varlık olarak anlamlandırılmaktadır.	Batman'in portresi	Düzen ve kontrol.
Işıklı pervane	Aydınlatma ve serinlik yaratma.	Işıklı pervane	Aydınlatma, serinlik yaratma ve konfor.
Duvar kâğıdı	Dekor, neşeli ruh hali yaratma.	Duvar kâğıdı	Eğlence ve mutluluk. Joker karakterinin sakin çocukluğu.

Resmin paradigmatik ekseninin yukarıda yapılan detaylı incelemesinde kullanılan göstergelerin resmin dışında kendi paradigmalarda ne anlama geldiği ve resimde stilistik düzenin de etkisiyle yaratılan gösterenin yarattığı anlamlar gösteren-gösterilen ilişkisi ile ortaya konulmuştur. Buna göre paradigmatik ekseninde tek başlarına düşünüldüklerinde kullanılan göstergelerin gösterenlerinin bazılarında sapmalar tespit edilmiştir. Bu sapmalar bilindik medya imgelerinin farklı bir paradigmaya yerleşmesine ve mevcut paradigmalardan kısmen kopmalarına neden olmaktadır. Resmin tam ortasına konumlandırılan iki farklı Joker karakteri bir sapma içermektedir. Buradaki sapmada Joker karakterinin yüz ifadesinden görseldeki Jokerlerin farklılaştığı görülmektedir. Her iki Joker karakteri de umutsuz ve yılgın gösterilmiştir. Bu duruşları ile ele avuca sığmaz Joker karakterinin bir nebze farklı bir hali gösterilmiştir. Joker'in gülüşü, filmleri ve diğer medya unsurlarında onun gücünün en önemli unsurudur. Bu sakin görüntüsüyle her iki Joker'in de eyleme geçecek bir gücü olmadığı düşüncesi yaratılmaktadır. Bu durumda resmin kendi paradigmasında Jokerlerde bir farklılaşmanın stilistik düzeyde yaratıldığı ifade edilebilir.

İki Joker'in ylgın bir şekilde el sıkışması da sapmanın diğer bir örneğidir. Diğer göstergelerde ise kendi paradigmalardaki anlamlarında ciddi bir sapma olmadığı görülmektedir. Paradigmatik ekseninde yapılan bu inceleme sanatçının çalışmasının anlamına ulaşılması için yeterli değildir.

Anlamın ortaya çıktığı diğer bir eksen sentagmatik eksenidir. Sentagmatik ekseninde ise paradigmatik düzlemde tek tek açıklanan görsellerin birlikte birbirleri ile ilişkili olarak ortaya çıkarıldığı anlam araştırılmalıdır. Çalışmada incelenen *Zihin Hapishanesi* için öncelikle çalışmanın isminin yönlendirici etkisiyle bir anlamsal varoluşun ortaya çıktığı ifade edilmelidir. Eserlere verilen isimler de bu anlamda sentagmatik düzleme etkisi olduğu bilinen yapılardır. Bu isim, anlamın sentagmatik ekseninde belirginleşmesinde etkindir. İsmi etkisi ile resmin içindeki göstergelerin ilişkileri incelendiğinde ise paradigmatik eksenindeki kısmi sapmanın sentagmatik ekseninde desteklenerek göstergelerin bir aradalığı ile medya imgelerinin hazır anlamlarının ötesinde yeni anlamlar üretme potansiyeli sergilediği vurgulanmalıdır. Bu anlamda akıl hapishanesinde iki Joker'in uyuşmuş, uzlaşmacı ve kaostan uzak görüntüsü, resimdeki ilaçlar ile düşünüldüğünde anlam güçlenmektedir. Ayrıca Jokerlerin modern çağdaki pek çok insan gibi ilaç bağımlılığı gösterilmektedir. Sistemin en büyük düşmanlarından birisi olan Joker'in en büyük düşmanı ise düzenin temsilcisi olan Batman karakteridir. Görselde Batman'ın resminin Jokerlerin hemen arkasındaki görüntüsü ise kaostan vazgeçildiği ve ilaçlar ile bunun sağlandığı anlamını üretmektedir. Ancak aklın hapishanesinde hala kaos isteğini sembolize eden yanan maymun ve gülen palyaço karakterlerinin olması ise aklın içinde bir savaş verildiğini göstermektedir. Yanan maymunun karşısında yer alan Unicorn'un sağlam oluşu ve endişeli palyaço göstergeleri ise aklın kaos karşıtı düşüncelerini işaret etmektedir. Joker karakterlerinin sakinliği ve duvar kâğıdı arasında ise çocukluk dönemi ile ilgili bir ilişki söz konusudur. Gösterilen Jokerler sanki bir çocuk odasında yer alırlar. Özellikle 2019 yılı yapımı *Joker* filminde de gösterildiği üzere karakter çocukluğu ve ergenliğinde sakin ve normal bir yapıdadır. Joker gibi bir karakterin mevcut sisteme itirazının özellikle ilaçlarla bastırılmış olduğu yönünde bir anlam üretmek de mümkündür. Bu itiraz aslında Joker üzerinden modern toplumun bireylerinin zihninde yer alan bir itirazdır. Joker figürleri, bu resme bakan herkesi sentagmatik düzlemde temsil etmektedir. Aklın hapishanesinde modern yaşamın koşullarına karşı çıkmak ve çıkmamak arasında kalan ve içinde bir kaos isteği barındıran modern öznenin eylemsizliği bu resimde sentagmatik ekseninde göstergelerin ilişkileri ile gösterilmektedir.

Yukarıda sentagmatik ekseninde ortaya çıkan potansiyel anlam elbette izleyen öznelere göre değişim gösterebilir. Sanatçı her ne kadar esere verdiği isim ile ortak bir anlam alanında izleyicileri buluşturmak için bir düzenek kursa da bir metin olarak eserin potansiyel anlamlarında izleyicinin öznelliğine de yer bırakıldığı ifade edilmelidir. Bu durumun en belirgin nedeni ise çalışmanın tam anlamıyla kapalı bir metin olarak ortaya konulmamasıdır. Diğer taraftan tam anlamıyla açık bir metin demek de mümkün değildir. Bu noktada açık bir metnin tam olarak ortaya çıkmaması durumu paradigmatik eksenle ilgilidir. Paradigmatik düzeydeki sapmalar eserde sınırlı düzeydedir. Göstergelerarası ilişkilerin yoğun bir şekilde kullanıldığı bu eserde anlam sentagmatik ekseninde

farklılaşmaktadır. Paradigmatik ekseninde var olan küçük sapmadan ziyade sentagmatik ekseninde kullanılan göstergelerin bir aradalığı ile göstergelerin kendi paradigmalarındaki ve resmin içindeki gösteren gösterilen ilişkilerinin ötesinde bir anlamın yaratıldığı tespit edilmiştir.

Alex Gross'un incelenen ikinci çalışması ise 2020 yılına ait tuval üzerine yağlıboya ile üretilen *Mona Lisa Joker*'dir. Bu eserin seçilmesindeki temel amaç kullanılan göstergelerin bir önceki eserle bazı ortak özellikler taşımasıdır. Amaca yönelik örneklem metodu ile seçilen bu çalışmalar arasında var olan bağlantı anlamsal süreçte farklılaşmaktadır. *Mona Lisa Joker* isimli çalışmasında Gross'un göstergelerarasılık bağlamında farklı bir deneme gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu denemede bir medya imgesi ile sanat tarihinin en bilindik resimlerinden birisi olan *La Joconde* bir arada kullanılmıştır. *Mona Lisa Joker* isimli çalışmada *La Joconde* ya da bilinen ismiyle *Mona Lisa*'nın Joker'e dönüştürüldüğü görülmektedir. Aşağıda bu çalışmanın paradigmatik ve sentagmatik eksenleri incelenmektedir.



Görsel 5. Alex Gross, *Mona Lisa Joker*, 2020, yağlıboya (Gross, 2020)

Tablo 2. *Mona Lisa Joker* isimli çalışmanın paradigmatik incelemesi

Gösterge	Ait olduğu paradigmadaki anlamı	Resimdeki gösteren	Resimdeki gösterilen
<i>Mona Lisa</i>	Gizemli bir yüz ifadesine sahip kadının, ölümsüzlüğü ve güzelliği.	Yüzü bir sinema imgesi olan Joker gibi boyanmış <i>Mona Lisa</i>	Kaosun ve yıkımın yaratıcısı bir kadın.
<i>Sigara</i>	Keyif veren zararlı madde. Asililik. Kendine zarar verme.	Yanan bir sigara	Keyif veren zararlı madde. Asililik. Kendine zarar verme.
<i>Yanan fon</i>	Bu fon <i>Mona Lisa</i> ile özdeşleştirilen görüntü değildir.	<i>Yanan bir mekân</i>	Kaos ve yıkım.

Dünya üzerinde en çok tanınan sanat eserlerinden bir tanesi olan *Mona Lisa*'da gördüğümüz kadın karakter Gross tarafından aynı şekilde bir portre olarak resmedilmiştir. Fakat bu resimde *Mona Lisa*'nın kendi paradigmasından çıkartılarak Joker karakteri ile özdeşleşmiş

olan yüz boyası ile yeni bir imgenin yaratıldığı görülmektedir. Çalışmada Joker doğrudan kullanılmamış olsa da gerek çalışmaya verilen isim gerekse yüz boyasıyla Joker aslında Mona Lisa'nın tam olarak kendisine dönüştürülmüştür. Bu durumda resimde doğrudan gösterilen karakter olarak Mona Lisa'nın modern bir sinema karakterine dönüştürüldüğü ve bir gösterge olarak Mona Lisa'nın bedeninin paradigmatik ekseninde önemli bir sapmaya maruz bırakıldığı görülmektedir. Mona Lisa kendi paradigmasından koparılırken Joker'e dönüştürülmesi onu Joker'in paradigmasına yerleştirmektedir. Böylelikle Mona Lisa kaos ve yıkımla özdeş bir konumda izleyicinin karşısına çıkarılır. Çalışmanın içinde fazla gösterge olmamasına rağmen yanan sigara ve fon ise sentagmatik düzeyde Joker, Mona Lisa ile etkileşime girerek paradigmatik düzeyde yaratılan büyük sapmayı desteklemektedir. Özetle



Görsel 6. Alex Gross, *Mona Lisa* 2018, yağlıboya (Gross, 2018)

Gross'un bu çalışmasında göstergelerarasılık adına yapılan bu denemede anlam büyük çoğunlukla biçimsel düzen üzerinde figürdeki farklılaştırma çabasından ötürü paradigmatik eksenle ortaya koyulmaktadır. Sentagmatik eksen ise paradigmatik eksenle desteklenmektedir.

İnceleme için seçilen son eser Alex Gross tarafından 2018 yılında tuval üstüne yağlıboya tekniği ile üretilen ve Görsel 6'da gösterilen *Mona Lisa 2018* isimli bir başka resimdir. Bu eserde de *La Joconde* modern göstergelerle yeniden yaratılmıştır. Tüketim kültürünün reklam imgeleri ve yeni tüketicinin varoluşu üzerine yapılan bu eser de incelenen diğer eserler gibi göstergelerarasılık anlamında önemli bir örnek oluştururken bir taraftan da diğer iki eserden anlam üretme bağlamında ayrılmaktadır. Tablo 3'te resmin içindeki göstergeler paradigmatik eksenle incelenmektedir.

Tablo 3. *Mona Lisa 2018* isimli çalışmanın paradigmatik incelemesi

Gösterge	Ait olduğu paradigmadaki anlamı	Resimdeki gösteren	Resimdeki gösterilen
<i>Mona Lisa</i>	Gizemli bir yüz ifadesine sahip kadının, ölümsüzlüğü ve güzelliği.	Giyim tarzı, makyajı, saç şekliyle modern bir <i>Mona Lisa</i>	Moda olanı takip eden, çağdaş, ekonomik olarak orta sınıf bir kadın.
Cep Telefonu	Tüketim kültürünün en önemli imgelerinden biri olan <i>iPhone</i> telefon. Çağdaş insan için medyada, olmazsa olmaz bir aksesuar ve araç olarak sunulan cihaz.	<i>iPhone</i> telefon ve içindeki uygulamalar.	Tüketim kültürü, çağdaş insan, iletişim, küreselleşme.
Plastik kutuda içecek	<i>Big Gulp</i> marka içecek tüketim kültürünün ABD'deki sembol markalarından biridir. Orta sınıfa ait bir içecektir.	Büyük boy plastik kutuda içecek.	Tüketim kültürü, hızlı tüketim, orta ekonomik sınıf.
Çanta	<i>Louis Vuitton</i> çanta. Bu marka tüm dünyada bilinen küresel bir markadır ve üst ekonomik sınıfa hitap eder. Önemli ölçekte taklit edilen bir üründür.	Louis Vuitton logolu çanta.	Üst ekonomik sınıfa ait tüketim.
Tişört	Amerikan bayrağına gönderme yapan bir kuru kafa ikonu yer almaktadır. Yaygın olarak alt ve orta ekonomik sınıf gençlerin tercih ettiği bir kıyafet. Eleştirel bir ikona sahip olsa da yaygın bir tüketim unsuru.	Amerikan bayrağı şeklinde kuru kafa figürü barındıran siyah tişört.	Orta ekonomik sınıf, tüketim.
Sinek	Rahatsız edici ve hijyenik olmayan bir böcek türü.	Sinek	Anti-hijyen

Mona Lisa 2018 isimli resimde sanatçının paradigmatik eksenle *Mona Lisa*'yı biçimsel olarak değiştirmek suretiyle bir sapma yarattığı görülmektedir. Diğer göstergeler ise medya ve tüketim kültürüne ait göstergeler olarak kendi paradigmalarında resmin içinde var olur. Bu durumda *Mona Lisa* modern bir kadına çevrilmiştir. Bu resmin eleştirel ve güçlü anlamlar üretmesinde paradigmadaki bu stilistik değişim önemlidir ancak özellikle sentagmatik eksenleki göstergelerarası ilişkiler resim için belirleyici olmuştur. Buna göre kendi paradigmalarından sapmayan medya ve tüketim göstergeleri ile bir araya getirilen *Mona Lisa* güçlü bir tüketim kültürü ve orta sınıf eleştirisini üretmektedir. Anlamsal olarak *Mona Lisa Joker* isimli esere kıyasla daha kapalı olan bu resimde çağdaş bir kadın profili çizilirken bu kadının varoluşunda tüketim unsurlarının önemi gösterilmektedir. *Mona Lisa* ekonomik olarak alt veya orta sınıfa ait bir kadın olarak tasvir edilir. Bu kadın küreselleşen dünyanın bir parçası ve çağdaşlarıyla benzer bir karakterdedir. Herkesin tüketmek istediği ürünleri tüketir. Bu tüketim çılgınlığının bir parçası olarak umursamazlığını ise Gross'un sinek göstergesiyle vurgulamak istediğini iddia edebiliriz. Özetle bu eserde Gross'un paradigmatik eksenle yarattığı sapmayı sentagmatik eksenle geliştirerek çağdaş insan üzerine bir eleştiri ürettiğini söylemek mümkündür.

Sonuç

Medyanın göstergeleri dil sistemleri üzerine kurulu özerk bir sistem olarak günümüz toplumlarının anlam arayışlarını önemli ölçüde etkilemektedir. Medya öncesinde ikincil dil sistemi olarak sanatın anlam arayışlarını pek çok bağlamda etkilediği bilinmektedir. Medya sonrasında ise sanatın anlam yaratma potansiyelinde elbet değişimler olmakla birlikte sanatsal göstergelerin gücünü koruduğu da belirtilmelidir. Bu noktada göstergelerarası ilişkiler ekseninde medya göstergelerinin sanatta kullanılması ise bir tür strateji olarak yorumlanabilir. Sanat bu göstergeleri kendi amaçları ekseninde değiştirme ve dönüştürme ve çarpıcı hallere getirebilme gücünü pek çok sanatçı ile kanıtlamıştır. Bu sanatçılardan birisi olan Alex Gross ise kültür endüstrisi kavramına genel anlamda eleştirel yaklaşan isimlerden birisi olarak, eleştirilerini de medya ve kültür endüstrisinin göstergelerini kullanarak gerçekleştirmektedir. Bunu bir tür sanatsal strateji olarak da yorumlamak mümkündür. Alışıl gelmiş medya göstergeleri sanatçının çalışmalarında alışıl geleni ters yüz etmek için kullanılmıştır. Sanatçı eserlerinde medya göstergelerinin yanında yine göstergelerarasılık kavramı bağlamında değerlendirilmesi gereken sanat tarihinin önemli eserlerinden de göstergeler kullanmış ve bunları medya göstergeleri ile bir araya getirmiştir. Bu çalışmada sanatçının bu genel yorumlamayı gerçekleştirmek için göstergelerarasılık bağlamında paradigmatik ve sentagmatik eksenleri nasıl kullandığı üzerine bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

Sanatçının incelenen eserlerinde medya göstergeleri ve diğer göstergelerarası ilişkide olan göstergeleri biçimsel açıdan farklılaştırmaya çalıştığı görülmektedir. Biçimde yapılan bu değişimler anlamsal sapmalara, diğer ifade ile göstergenin ait olduğu paradigmasından koparılarak yeni bir paradigmaya yerleştirilmesine neden olmaktadır. Sanatçı bu noktada tek başına paradigmatik eksende, göstergeler ile yeni anlamlar yaratabileceğini kanıtlamaktadır. Gross çağdaş pek çok sanatçı gibi kültür endüstrileri ve tüketim kültürü eleştirisi geliştirmektedir. Bu eleştirilerinde anlamları, paradigmatik eksende biçimsel değişimlerle yaptığı işlemi sentagmatik düzlemde diğer göstergeler ile desteklemek suretiyle güçlendirmektedir. Bu durumda anlamlarda önemli ölçüde metinsel bir kapanma da ortaya çıkmaktadır. Ancak Gross'un metinlerinin tam olarak kapalı metinler olduğunu ifade etmek de zordur. Bu durumu özetle Gross'un ne hakkında düşünülmesi gerektiğini yönünde bir yönlendirme yaptığı iddia edilebilir. Nitekim eserlerine isim vermesi de anlamsal olarak belli konuları işaret ettiğini kanıtlar niteliktedir. Sanatçının incelenen çalışmalarında aynı zamanda paradigmatik eksende göstergeleri sabit tutarak sentagmatik eksende göstergelerin bir araya gelişleri ile de medya göstergeleri ile eleştirel bir yaklaşımın sergilenebileceğini göstermektedir. Gross medya göstergelerinin kültür endüstrileri tarafından üretilen egemen anlamlarını eserlerinde paradigmatik eksende veya sentagmatik eksende ya da her ikisini de kullanarak değiştirmektedir. Bu göstergeler birebir kullanılsa bile sanatçı örnek olarak seçilen ve seçilmeyen tüm çalışmalarında göstergelerarasılık ile anlamsal ve eleştirel bir mücadele verebilmenin mümkün olduğunu kanıtlamaktadır.

Kaynakça

- Adorno, T. W., & Bernstein, J. M. (1991). *The culture industry: Selected essays on mass culture*. Routledge.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları.
- Allen, G. (2021). *Intertextuality*. Routledge.
- Aytaş, M. (2020). Görsel tarih yazımı. *Literatürk*.
- Aytaş, M. (2022). Hikayecinin bin yüzü. A. Gülerarslan (Ed.) *Hikâyenin iletişimi*. Nobel Yayınevi, ss. 354-365.
- Baran, S. J. (2015). *Introduction to mass communication*. The MacGraw Hill

- Barthes, R. (1964). *Rhetoric of the Image*. Image-Music-Text, Macmillan
- Campbell, R., Martin, C. R. ve Fabos, B. (2011). *Media and culture: An introduction to mass communication*. Macmillan.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics*. Routledge.
- Gross, A. (2018). *Mona Lisa 2018* [yağlıboya resim]. www.alexgross.com
- Gross, A. (2020). *Mona Lisa Joker* [yağlıboya resim]. www.alexgross.com
- Gross, A. (2021). *Prison of the mind* [yağlıboya resim]. www.alexgross.com
- Hamilton, R. (1958). *\$he* [yağlıboya resim]. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk>
- Dormael, J. V. (Yönetmen). (2015). *Yeni Ahit* [film]. Terra Incognita Films
- Kourdis, E. ve Yoka, C. (2012,). Intericonicity as intersemiotic translation in a globalized culture. In *Our World: A Kaleidoscopic Semiotic Network, Proceedings of the 11th World Congress of the IASS/AIS, China* 5-9 <http://ikee.lib.auth.gr/record/265113>
- Mason, J. (2019). *Intertextuality in Practice*. John Benjamins Publishing Company.
- Moyise, S. (2016). Dialogical intertextuality. Oropeza, B. J. ve Moyise, S. (Eds.). *Exploring Intertextuality: Diverse strategies for new testament interpretation of texts*. Wipf and Stock Publishers, ss. 3-15.
- Ruthrof, H. (1997). *Semantics and the body: Meaning from frege to the postmodern text*. University of Toronto Press.
- Strathern, P. (2006). *Andy Warhol's art and Films*. MIT Press.
- Smith, O. (2014). *Andy Warhol's media interventions*. Yale University Press.
- Summers, S. (2020). *Dream works animation: Intertextuality and aesthetics in Shrek and beyond*. Springer Nature.
- Walker, J. A. (2019). *Art in the age of mass media*. Routledge.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat*. Hayalperest Yayınevi.
- Ulutaş, S., & Serhat, K. O. C. A. (2020). Devlik fenomeni ve bedeninin sinemada anlam yaratım sürecindeki etkisi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 325-356.
- Watson, J., & Hill, A. (2015). *Dictionary of media and communication studies*. Bloomsbury Publishing USA.
- Worton, M. Still, J. (1990). Introduction. Worton, M., & Still, J. (Eds.). *Intertextuality: Theories And Practices*. Manchester University Press, ss. 1-44.
- Zhu, Y. (2005). *Written communication across cultures: A sociocognitive perspective on business Genres*. John Benjamins Publishing.

Tykhe

Tike: tr./ Τύχη: yun./ Tykhe: ing.

DÜZCE şehrinin Konuralp beldesinde bulunan Tykhe heykeli; Orijinali MÖ 4. yüzyıla ait olan 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



Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını

< Ulusal - Hakemli e-Dergi >