

SANAT YAZILARI 50

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ | 2024 MAYIS | 50. SAYI | e-ISSN 2458-8903

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
Dergi yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

Yayın Sahibi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına

Dekan Prof. Nadire Şule Atılğan

e-ISSN: 2458-8903

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın

Yayın Şekli: Yıllık – Türkçe

Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi 06800 Beytepe/Ankara

Dergi Editörü

Doç. Fatih Kurtcu

Hacettepe Üniversitesi GSF

Grafik Tasarım

Arş. Gör. Çağrı Kaş

Hacettepe Üniversitesi GSF

Yayın Kurulu (Unvan ve Soyadı Sırasıyla)

- Prof. Kaan Canduran (Alan Editörü)** Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü
Doç. Dr. Emre Demirel (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Doç. Elif Varol Ergen (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF Resim Bölümü
Doç. Fatih Kurtcu (Editör) Hacettepe Üniversitesi GSF Grafik Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Sultan Burcu Demir Koyuncu (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF Heykel
Arş. Gör. Işıl Tüfekci Ardiç Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü
Arş. Gör. Tuğba Dilek Kayabaş Hacettepe Üniversitesi GSF Grafik Bölümü
Arş. Gör. Hilal Küçük Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü
Arş. Gör. Vildan Dünder Türkkkan Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı

Dil Editörü

Doç. Dr. Emre Demirel Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

Danışma Kurulu

- Prof. Türev Berki** Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı
Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Prof. Dr. Can Mehmet Hersek Başkent Üniversitesi GSTMF
Prof. Hüsnü Dokak Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Suat Karaaslan Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Prof. Dr. Rıfat Şahiner Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu Koç Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi
Prof. Pelin Yıldız Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Mustafa Yüksel Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
Dergi yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

50. SAYININ HAKEM KURULU (Unvan ve Soyadı Sırasıyla)

Prof. Dr. Uğur Atan (Selçuk Ü. Güzel Sanatlar F.)

Prof. Hasan Başkırkan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ü. Güzel Sanatlar F.)

Prof. Dr. Kerim Çetinkaya (Antalya Belek Ü. Sanat ve Tasarım F.)

Prof. Dr. Çiğdem Demir (Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)

Prof. Dr. Rabia Köse Doğan (Selçuk Ü. Mimarlık ve Tasarım F.)

Prof. Dr. Cenk Güray (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)

Prof. Necla Rüzgar Kayıran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Prof. Ayşe Sibel Kedik (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Prof. Dr. Özge Mazlum (Başkent Ü. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık F.)

Prof. Bilge Sayıl Onaran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Prof. Elif Önal (Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı)

Prof. Dr. Sacit Pekak (Hacettepe Ü. Edebiyat F.)

Prof. Serdar Toka (Mardin Artuklu Ü. Mühendislik Mimarlık F.)

Prof. Tansel Türkddoğan (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)

Prof. Dr. Meliha Yılmaz (Gazi Ü. Gazi Eğitim F.)

Doç. Dr. Gözen Güner Aktaş (Başkent Ü. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık F.)

Doç. Dr. Engin Aslan (Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Zuhâl Baysar Boerescu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Ali Asgar Çakmakçı (Zonguldak Bülent Ecevit Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Tansel Çeber (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Aşkın Ercan (Bilecik Şeyh Edebali Ü. Güzel Sanatlar ve Tasarım F.)

Doç. Deniz Onur Erman (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Dr. Bengü Batu Ertung (Ankara Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Dr. Yudum Akkuş Gündüz (Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Dr. Fehime Yeşim Gürani (Çukurova Ü. Mimarlık F.)

Doç. Dr. Cem Güzeloğlu (Ege Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Aslı Işıksal (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Dr. İsmet Karadeniz (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Ü. Müzik Bilimleri ve Teknolojileri F.)

Doç. Dr. Duygu Koca (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Nil Köken (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Dr. Deniz Kürşad (Çanakkale Onsekiz Mart Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Dr. Emine Nur Ozanözgü (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Dr. Betül Bilge Özdamar (Başkent Ü. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık F.)

Doç. Lütfi Özden (Düzce Ü. Sanat, Tasarım ve Mimarlık F.)

Doç. Dr. Ayşen Özkan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Doç. Seniha Ünay Selçuk (Düzce Ü. Sanat, Tasarım ve Mimarlık F.)

Doç. Dr. Begüm Erçevik Sönmez (Yeditepe Ü. Mimarlık F.)

Doç. Dr. Umut Şumnu (Başkent Ü. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık F.)

Doç. Dr. Ayben Kaynar Tanır (Ankara Ü. Güzel Sanatlar F.)

Dr. Öğr. Üyesi Aysel Alver (Mardin Artuklu Ü. Midyat Sanat ve Tasarım F.)

Dr. Öğr. Üyesi Engin Esen (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Dr. Öğr. Üyesi Gülay Karakuş (Bitlis Eren Ü. Güzel Sanatlar F.)

Dr. Öğr. Üyesi Tuba Merdeşe (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Doğan Özcan (Niğde Ömer Halisdemir Ü. Eğitim F.)

Dr. Öğr. Üyesi Rıza Tan Buğra Özer (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)

Dr. Öğr. Üyesi Mine Poyraz (Bilecik Şeyh Edebali Ü. Güzel Sanatlar ve Tasarım F.)

Dr. Öğr. Üyesi Hasan Numan Suçağlar (Selçuk Ü. Güzel Sanatlar F.)

Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu (Başkent Ü. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık F.)

Dr. Öğr. Üyesi Sevinç Köseoğlu Ulubatlı (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Ü.)



SANAT YAZILARI, ULAKBİM TR DİZİN'DE TARANAN ULUSAL HAKEMLİ BİR E-DERGİDİR.

YAZILARIN İÇERİĞİNDEN **YAZARLARI** SORUMLUDUR.

SANAT YAZILARI DERGİSİ'NDE **KÖR HAKEM SİSTEMİ** UYGULANMAKTADIR.

İletişim Adresi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe – Ankara **Tel:** (312) 299 20 62 – 82 **Fax:** (312) 299 20 61

40 yıl

ÖNSÖZ

Değerli Sanat ve Kültür Araştırmacıları,

Sanat Yazıları Dergisi 40. yılını kutladığımız Güzel Sanatlar Fakültemizin ülke sanat ve kültür iklimine yaptığı katkının önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Biz başta Güzel Sanatlar Fakültesi olarak herkesin en iyi yanlarını geliştirmelerine olanak sağlayacak olumlu değişim ve sürekli öğrenme iklimleri sağlamak üzere çabalıyoruz. Bu çabanın bir parçası olarak 21. yy’ da yeniden tanımlanan “mükemmellik” kapsamında bizim kendimize biçtiğimiz amaç da, Türkiye ve dünyada tasarım/sanat alanında 21. yy ortaya çıkan açıklardan alanlarımızda tespit ettiklerimizi kapatmak üzere çalışmak, disiplinler arası işbirliklerinin yeşerebileceği ortamlar geliştirmek, öncelikli alanlarımızı 21. yy ihtiyaçlarına göre biçimlendirmektir. Bunun için öncelikli hedefimizi öğrenmeyi destekleyen ilişkiler yaratmak üzerine kurduk. Ve amaca yönelik güçlü öğrenme deneyimleri geliştirmek bu şekilde ülkemizin sanat literatüründe kalite konusunda önder olmak için çabalıyoruz.

Bu kapsamda gerçekleştirdiğimiz tüm çalışmalarda amaç hayallerimizi genişletme ve bunlara ulaşmanın yollarını sanat ve kültür alanlarında aramak aynı zamanda yeni yollar açmak... Bunun için de kendimize anlamlı gelen yol haritaları oluşturuyoruz.... Ve bu görevler için yeterlikler geliştirmeye çalışıyoruz. Esas olan, bu gelişim sürecinin insanlarda, kültürde ve sistemde iz bırakmasıdır. Getirisi ise sürekli öğrenme ile değişme kapasitesinin artırılmasıdır. Çünkü liderlik bunu gerektirir. Çünkü iyi bir neden olduğunda insanlar değişebilir. Akademi bireyin ve toplumun gelişimini, neyi nasıl değiştirmek istediklerini anlama çizgisine götürerek sağlamak amacındadır. Bu nedenle burada, bu literatür geliştirme platformunda amacımız insanların en yenilikçi yanlarını ortaya koyma gereği hissettikleri bir coşku ve esneklik iklimi yaratmaktır. Literatürün sistem üzerinde kalıcı bir etki geliştirebilmesi için bireyi, deneyimle, gruplarla yani etkileşimle geniş anlamda teşvik mekanizmaları üzerinde çalışmak gerektiğini düşünüyoruz.

Bu kapsamda deneyimlerin hepimize hayatı anlama, anlamlandırma ve profesyonel olarak da seçimlerimiz için çok önemli kazanımlar sağlayacağını düşünüyorum.

Prof. Dr. Nadire Şule ATILGAN
Dekan

YAYIN İLKELERİ VE MAKALE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ VE YAYIN POLİTİKASI

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayımlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Yayın Kurulu, yazarlar, hakemler ve okuyucular yayın etiğinden sorumludur.

Sanat Yazıları'na yazı gönderen yazarların **araştırma ve yayın etiğine** uymaları gerekmektedir. Ulusal ve uluslar arası geçerli **etik kurallara** uymayan yazarların yazıları değerlendirmeye alınmaz.

Makaleniz hakem değerlendirme sürecine girmeden önce ve değerlendirme süreci sonunda yayıma kabul edilmesi halinde Sanat Yazıları Etik Politikaları gereği dergi editörü tarafından Ithenticate İntihal programında taranacaktır. Düzeltme gerektirecek durumlarda sisteminize intihal raporunuz yüklenecektir.

Makaleler, <https://dergipark.org.tr> adresinde bulunan **Sanat Yazıları** üzerinden üye girişi yapılarak gönderilmelidir. Yazarlar, Dergipark üzerinden **dergiye makale gönder** kısmından üye olarak makalesini, makalede yer alan görselleri ve gerekli diğer belgeleri sisteme yüklemelidir. Sisteme yüklenen makalede iletişim bilgileri (makalenin yazarı; adı, soyadı, görev yaptığı kurum ve akademik unvan, adres, telefon numarası ve elektronik posta vb.) yer almamalıdır.

Makaleniz, burada yer alan **Makale Yazım Kuralları'na** uymadığında, sistem tarafından düzeltilmek üzere size geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir.

*Yazılar Calibri – Light yazı karakterinde, iki yana yaslanmış, 10 punto ve 1,15 satır aralıklı olmalıdır.

*Makalelerin sözcük sayısı 3000-6000 arası olarak sınırlandırılmıştır.

*Makalenin başlığı büyük harflerle, Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır. Başlık kısımları, Türkçe başlık için, Cambria – Bold yazı karakteri, 16 punto, ortalı ve 1,15 satır aralıklı olarak yazılmalıdır. İngilizce başlık ise, Cambria – Bold yazı karakteri, 12 punto, ortalı ve 1,15 satır aralıklı olarak yazılmalıdır.

*Makalenin başında en çok 150 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine **Öz** ifadesi kullanılmalıdır. Öz, Calibri – Light yazı karakteri kullanılarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

*Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az 5 anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.

TÜRKÇE MAKALE BAŞLIĞI

(Cambria, 16 punto, Bold, Ortalı)

UNVAN KISALTMASI YAZAR ADI SOYADI

Görevli Olduğu Üniversite, Fakülte/Yüksekokul, Bölüm İsimleri

e-posta adresi

ORCID ID: 0000-0000-0000-0000

Öz: Öz bölümünün en fazla 150 kelimedenden oluşmasına dikkat edilmelidir. Öz metni hazırlanırken "Calibri Light" yazı karakterini, 9pt. Büyüklüğünde ve 1.0 satır aralığı ile kullanılmalıdır.

Anahtar Sözcükler: Xxxxxx, Xxxxxx, Xxxxxx, Xxxxxx, Xxxxxx. (5 anahtar sözcük olmalıdır.)

PAPER TITLE IN ENGLISH

(Cambria, 12 punto, Bold, Ortalı)

Abstract: Care should be taken to ensure that the abstract consists of a maximum of 150 words. While preparing the abstract text, "Calibri Light" font, Italic, 9pt. Size and 1.0 line spacing should be used.

Keywords: Cinema, Frame, Metaphor, Window, Voyeurism.

*Metin içinde görsellere gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsele ait bilgiler Calibri – Light 9 punto ile orta hizalı olarak yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Örnek 1, Örnek 2).

*Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örnek: Görsel 1, Görsel 2) tek tek kaydedilmeli ve sisteme bu şekilde yüklenmelidir.

*Görsellerde kullanılan görüntü, fotoğraf, uygulama vb. kaynaklar yazara ait ise, görüntü alt bilgisinde Kişisel Arşiv ifadesi yer almalıdır.

ÖRNEK 1: KİTAPTAN ALINAN GÖRSELLER



Görsel 1. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı. Yazarın Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Yayın Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi, s. görselin yer aldığı sayfa numarası.

Görsel 1. Constantin Brancusi, 1937, Sessizlik Masası / Table of Silence.
Tucker, William. (1996). *The Language of Sculpture*. London: Thames and Hudson, s. 132.

ÖRNEK 2: ELEKTRONİK KAYNAKTAN ALINAN GÖRSELLER



Görsel 2. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı. Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ> adresi (Kısaltma programı kullanılarak yazılmalıdır.)

Görsel 2. Christian Boltanski, 1988, Kanada / Canada.
The Japan Times. Erişim: 23.04.2023, <https://l24.im/QavWb1>

*Örneklerde yer almayan diğer görsel kaynakları (dergi, katalog, gazete, çeviri kitap vb.) için kaynakçada belirtilen yazım kurallarına başvurulmalıdır.

*Metin içinde doğrudan ya da dolaylı alıntılar yapılabilir. Doğrudan alıntılar 3 satırı geçmiyor ise tırnak işareti içinde, normal metin düzeninde gösterilir ve tırnak işareti kapatıldıktan sonra ilgili kaynağa gönderme yapılır. Metin içindeki göndermeler; yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa / sayfa aralığı olarak parantez içinde belirtilmelidir (Örnek 3). Gönderme yapılan kişinin adı metin içinde geçiyor ise sadece tarih ve sayfa parantez içinde, cümlelerin sonunda yer almalıdır (Örnek 4). Özgün anlatım değiştirilerek yapılan dolaylı alıntılarda, aidiyeti bildirmek ve bilginin hangi kaynaktan alındığı belirtilmek için metin içinde kaynağa **gönderme** yapılması gereklidir (Örnek 5). Tek bir sayfadan değil de sayfa aralığını kapsayan dolaylı alıntılarda sayfa aralığı belirtilmelidir (Örnek 6).

ÖRNEK 3:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

ÖRNEK 4:

Arthur Danto, “Sanat Nedir” adlı kitabında “Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık sanat olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti” diye yazmaktadır (2014, s. 17).

ÖRNEK 5:

Görsel sanatlarda yirminci yüzyıl başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere bir devrim yaşanmıştır. Bu tarihe kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasından ibarettir (Danto, 2014, s. 17).

ÖRNEK 6:

Yirminci yüzyılda görsel sanatlarda yaşanan devrime kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasıyla uğraşmıştır. Aslında bu kademeli bir geçiştir. İtalya’da Giotto, Cimabue ile başlayıp ideal bir temsile erişen Victoria döneminde zirveye ulaşır. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti başarılı bir portrede görülenle, portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimizin farklı olmaması gerektiğini söyler. Yine de günümüzün bir grafik sanatçısı tarafından hava fırçasıyla yapılan bir portre ve bir Giotto resmi arasında büyük fark vardır. Bu iki farklı temsil arasında yapılan birçok keşiften perspektif ve fizyonomi öne çıkmaktadır. Bu keşiflerle birlikte resimsel temsil anlamında pek çok yeni olanak doğmuş olsa bile portre, peyzaj, natüremort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilirken, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s.17-19).

*Doğrudan alıntılar, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan 1,5 santimetre içerde, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır (Örnek 7).

ÖRNEK 7:

Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti. Aslında kademeli bir tarihi olan bu süreç, İtalya’da Giotto ve Cimabue dönemiyle başlamış ve görsel sanatçıların ideal bir temsil biçimine ulaştığı Victoria döneminde doruk noktasına ulaşmıştır (Danto, 2014, s. 17).

*İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association – Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

*Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır (Örnek 8). Dipnotta alıntı kullanılıyor ve belli bir kaynağa gönderme yapılıyor ise, metin içinde yapılan göndermelerde olduğu gibi belirtilmeli ve dipnota ait kaynakça bilgileri kaynakça bölümünde alfabetik sıralama içinde yer almalıdır.

ÖRNEK 8:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat*¹ olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

*Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir (Örnek 9). Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise kaynağın adı metin içine yazılmalı ve ağ adresi kısaltma programı kullanılarak verilmelidir (Örnek 10).

ÖRNEK 9:

“Osmanlı tarihi coğrafyası çok geniş bir alana yayılmaktadır. Bu alan içerisinde, Osmanlı’nın nispeten kısa süreli elinde bulundurduğu bölgeleri saymazsak, günümüzde kurulmuş olan yaklaşık otuz beş ulus devlet bulunmaktadır.” (Yenişehirlioğlu, 2011, s. 9).

ÖRNEK 10:

“Avrupa Birliği’nin kültür politikalarının oluşumunda rol oynayan çeşitli kurum ve kuruluşlarla işbirlikleri yürüten İKSV, 2005 yılından bu yana EUROMED-Anna Lindh Vakfı Türkiye Ağı’nda yer alıyor. Kültür politikaları projeleri kapsamında ise çeşitli sivil toplum kuruluşları ile işbirlikleri geliştirmeye devam ediyor.” (iksv. <https://l24.im/QavWb1>).

¹ Açıklama ve italik Danto’ya aittir.

*Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

*Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir (Örnek 11).

*Kaynakçanın sonunda URL kaynakları da 'İnternet Kaynakçası' başlığı altında yer almalı, URL kısaltma programı kullanılmadan URL kaynakçada erişim linki yer almalıdır.

*Makalede kullanılan URL Kaynakların erişim uzantıları, URL kısaltma programı kullanılarak kısaltılarak görsel açıklamasında yer almalıdır.

ÖRNEK 11:

Tek Yazarlı Kitap

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Cömert, Bedrettin. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine*. Ankara: Damar Yayınları.

Çeviri Kitap

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A. Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Yayın/Bölüm Adı. Editörün Adı Soyadı (Haz./Ed.). *Kitap Adı*, s. bölümün başlangıç ve bitiş sayfa numarası aralığı. Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, Daniel. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri*, s.150-156. İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

TÜZELKİŞİ. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

TÜBİTAK. (2002). *21.Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar*. Ankara: Tübitak Yayınları.

Dergiden Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı*, cilt/sayı, s. sayfa numaraları.

Kökden, Uğur. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız*, 132, s. 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, Adı. (Gün Ay Yılı). Makale Adı. *Gazete Adı*, s. sayfa numaraları.

Bayer, Yalçın. (04 Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet*, s. 14.

Yayımlanmamış Tez

Soyadı, Adı. (Yılı). *Tez Adı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi/Yayın Adı*, s. (varsa) sayfa numarası. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Artun, Ali. (2014). Sanatın Özerkliği Üzerine, *e-skop*. Erişim: 20.10.2014. <http://www.e-skop.com/skopbul-ten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Wikipedi. Erişim: 20.10.2014, <http://tr.wikipedia.org/>

**Bu belgede yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

ETİK KURALLAR

TR Dizin'in 2020 Kriterlerine göre yayınlanan ilgili maddenin tamamının yer aldığı etik kurallar aşağıda yer almaktadır. Etik kurallar başlığı altında yer alan maddeler, 50. Sayı için sistemimize yüklenmiş ve yüklenecek olan tüm makaleler için geçerlidir. Etik kurul onayı olması zorunlu olan tüm makalelerde "etik kurul onayı" belgesinin sisteme yüklenmesi zorunludur. Etik kurul onayı olmayan makaleler, değerlendirme sürecinden çıkarılacaktır.

1. Sosyal bilimler dahil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir.
2. Bu başlık altında, hakem, yazar ve editör için ayrı başlıklar altında etik kurallarla ilgili bilgi verilmelidir.
3. Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulduğuna dair ifadeye yer verilmelidir.
4. Ulusal ve uluslararası standartlara atıf yaparak, dergide ve/veya web sayfasında etik ilkeler ayrı başlık altında belirtilmelidir. Örneğin; dergilere gönderilen bilimsel yazılarda, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.
5. Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onam formunun imzalandığına dair bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir.
6. Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edilmesi gerekmektedir.

*TR Dizin Başvuru ve Değerlendirme Süreçleri. Erişim: 01. 01. 2020, https://trdizin.gov.tr/?page_id=50

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

MEKÂNIN DEĞİŞEN PARADİGMALARI 'EV' VE 'EVSİZLİK': YENİ BABİL KENT ÜTOPYASI ÖRNEĞİ

THE CHANGING PARADIGMS OF SPACE 'HOME' AND 'HOMELESSNESS': THE SAMPLE OF NEW BABYLON URBAN UTOPIA

ARŞ. GÖR. DR. ESMA EROĞLU

18 - 30

FENOMENOLOJİK VE ONTOLOJİK BAĞLAMDA RESİMLERDE İÇERİDEN DIŞARIYA BAKIŞ

LOOKING PAINTINGS FROM INSIDE TO OUTSIDE FROM THE PHENOMENOLOGICAL AND ONTOLOGICAL CONTEXT

DOÇ. SADIK ARSLAN

31 - 45

ADELE BLOCH-BAUER I VE STOCLET FRİZİ YAPITLARINDA BİZANS MOTİFLERİNİN ETKİLERİ VE GUSTAV KLİMT

THE INFLUENCES OF BYZANTINE MOSAİCS IN THE ARTWORKS OF ADELE BLOCH-BAUER I AND THE STOCLET FRİEZE, AND GUSTAV KLİMT

YÜKSEK LİSANS ÖĞRENCİSİ GÖZDE BAŞ

46 - 56

İÇ MEKAN VE MODA TASARIMI İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA MODA TASARIMCILARININ EVLERİ: ANNA SUI VE GIORGIO ARMANI EVLERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

HOUSES OF FASHION DESIGNERS IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN INTERIOR AND FASHION DESIGN: A REVIEW OF ANNA SUI AND GIORGIO ARMANI HOUSES

DOKTORA ÖĞRENCİSİ ZEYNEP ALTINOK - DOÇ DR. Umut ŞUMNU

57 - 81

PALİMPSEST MEKANLAR İÇİN ANALİTİK BİR İNCELEME ARACI ÖNERİSİ: ST PIERRE HAN ÖRNEĞİ

A PROPOSAL FOR AN ANALYTICAL ANALYSIS TOOL FOR PALİMPSEST PLACES: THE CASE OF ST PIERRE INN

ARŞ. GÖR. ZEYNEP FATMA NİĞDELİ - PROF. BİLGE SAYIL ONARAN

82 - 103

SERAMİK SANATINDA ÇİZİM: BOYUTLAR ARASI HACİM OYUNLARI

DRAWING IN CERAMIC ART: INTERDIMENSIONAL VOLUME GAMES

ARŞ. GÖR. ELİF GÜNDÜZ - PROF. T. EMRE FEYZOĞLU

104 - 117

MLADEN STILINOVIC VE PARA

MLADEN STILINOVIC AND MONEY

DOKTORA ÖĞRENCİSİ VELİ ARAS YALÇINKAYA

118 - 131

SANATSAL PRATİKTE BEDENİN TEMSİLİ VE SERAMİK MALZEMENİN OLANAKLARIYLA FİGÜRATİF SÖYLEM

REPRESENTATION OF THE BODY IN ARTISTIC PRACTICE AND FIGURATIVE DISCOURSE WITH THE POSSIBILITIES OF CERAMIC MATERIALS

ÖĞR. GÖR. HASAN ŞAHBAZ

132 - 149

SANATÇI KADINLARIN ÜRETİMLERİNE BAKIŞ: 'WACK! ART AND THE FEMİNİST REVOLUTION' SERGİSİ

A LOOK AT THE ARTWORKS OF WOMEN ARTISTS: 'WACK! ART AND THE FEMİNİST REVOLUTION' EXHIBITION

ÖĞR. GÖR. ÜMMÜHAN YÖRÜK

150 - 170

HANNAH WILKE'NİN ABJEKT-OLUŞ'U: OTOPATOGRAFİK VENÜS

HANNAH WILKE'S BECOMING-ABJECT: AUTOPATHOGRAPHIC VENUS

DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞAHİNDE AKKAYA

171 - 186

HEYKEL VE MİMARİ SENTEZİNDE ÜTOPYAN BİR EV MANİFESTOSU: FREDERICK KIESLER'İN SONSUZ EV'İ

A UTOPIAN HOUSE MANIFEST IN THE SYNTHESIS OF SCULPTURE AND ARCHITECTURE: FREDERICK KIESLER'S ENDLESS HOUSE

DOÇ. MERT BARLAS

187 - 199

TROMPE L'OEİL SANATINDA GERÇEĞE ÖYKÜNME SÜRECİ VE İZLERİN ROLÜ

THE PROCESS OF EMULATING REALITY AND THE ROLE OF TRACES IN TROMPE L'OEIL ART

ARŞ. GÖR. EMRE ÇALIŞ - DOÇ. OZAN BİLGİNER

200 - 217

AMERİKA'DA MODERNİST GRAFİK TASARIMIN ÖNCÜ İSMİ: LESTER BEALL

PIONEERING NAME OF MODERNIST GRAPHIC DESIGN IN AMERICA: LESTER BEALL

DR. ÖĞR. ÜYESİ AYŞEGÜL SEZER

218 - 229

SON DÖNEM TÜRK KOMEDİ FİLM MÜZİKLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

A RESEARCH ON RECENT TURKISH COMEDY FILM SOUNDTRACKS

DR. ÖĞR. ÜYESİ MUSTAFA DAĞDEVİREN

230 - 246

SANATSAL İMGENİN DİJİTAL VERİ AKIŞINA KARŞI ETKİSİNİN İMGE TEORİSİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

INVESTIGATION OF THE EFFECT OF ARTISTIC IMAGE AGAINST DIGITAL DATA STREAM THROUGH IMAGE THEORY

DOKTORA ÖĞRENCİSİ SERVET PİŞKEN - PROF. T. EMRE FEYZOĞLU

247 - 262

20. YÜZYIL SANATINDA HAKİKAT PROBLEMİ: NESNEYE ÜÇ FARKLI YAKLAŞIM BİÇİMİ

THE PROBLEM OF TRUTH IN 20th CENTURY ART: THREE DIFFERENT WAYS OF APPROACHING THE OBJECT

RANA HÜMEYRA MÜJDE

263- 271

YER VE GÖK ARASINDA ARAZİ SANATI

LAND ART BETWEEN EARTH AND SKY

DR. ÖĞR. ÜYESİ ECE AKAY ŞUMNU

271 - 285

21. YÜZYIL MİMARLIĞININ “YENİ” SÖYLEMİ NE? MİMARLIKTA “BİÇİM İŞLEVİ İZLER.”DEN “BİÇİM VE İŞLEV İKLİMİ İZLER.” SÖYLEMİNE

WHAT IS THE NEW DISCOURSE OF THE ARCHITECTURE OF THE 21st CENTURY? A DISCURSIVE SHIFT FROM “FORM FOLLOWS FUNCTION.” TO “FORM AND FUNCTION FOLLOWS CLIMATE.” IN ARCHITECTURE

DOÇ. DR. GÜLŞAH GÜLEÇ

286 - 303

MAKALELER / ARTICLES

MEKÂNIN DEĞİŞEN PARADİGMALARI ‘EV’ VE ‘EVSİZLİK’: YENİ BABİL KENT ÜTOPYASI ÖRNEĞİ¹

Arş. Gör. Dr. **Esmâ EROĞLU**

Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

esmaeroglu@gazi.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1469-9978

Öz: Temel yaşam alanı olan ‘ev’, mimarlığın da başlıca meselelerinden biridir ve çeşitli söylemler üzerinden teorize edilerek tartışılmıştır. Modernleşmeyle birlikte ‘ev’, yeni anlam ve söylemlerin geliştirildiği mekâna ait temsiller üreterek farklı arayışların ve arzuların nesnesi haline gelmiştir. Bu durum modern paradigmlarla kurgulanan ‘ev’in aidiyetinin yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. ‘Ev’i mekânsal olarak dönüştüren yaklaşımlar ise ‘evsizlik’i aktüalitenin konusu yapmıştır. ‘Ev’ sadece biçim olarak farklılaşmamıştır, zihinsel anlamda da dönüşmüştür. Zamanla ‘ev’ zihinsel anlamda her türlü özdeşleşme biçimlerinden bağımsız düşünülerek ‘evsizlik’le kavramsallaştırılmıştır. Çalışmanın amacı; modern paradigmların, ‘ev’ üzerinde yarattığı zihinsel farklılaşmayı “mesken tutma” ve “göçebe oluş” kavramları üzerinden okumaktır. Bu doğrultuda mimarlıkta ‘ev’den ‘evsizlik’e değişen mekânsal paradigmların, felsefeden ödünç alınan kavramlar aracılığıyla izleri sürülmüştür. Post-yapısalcı düşüncenin zihni özgür bıraktığı alanda mekânı hayal etmek, ‘evsizlik’in kavram olarak inşa edilmesini sağlamıştır. Bir ‘evsizlik’ imgesi olarak Constant’ın Yeni Babil kent kurgusu çalışmanın örneklemini olarak seçilmiştir. Yeni Babil mimarlığın zihinsel bir betimlemesi olarak bir ütopyaı temsil etmektedir.

Anahtar Sözcükler: Ev, Evsizlik, Mesken Tutma, Göçebe Oluş, Yeni Babil Kent Ütopyası.

THE CHANGING PARADIGMS OF SPACE ‘HOME’ AND ‘HOMELESSNESS’: THE SAMPLE OF NEW BABYLON URBAN UTOPIA

Abstract: The ‘home’, which is the basic living space, is one of the main issues of architecture and has been theorized through various discourses. Modernist paradigms, have transformed the ‘home’ spatially and made the notion of ‘homelessness’ the issue of the actual. The ‘home’ has been conceptualized as ‘homelessness’, considering it independent of all forms of identification in the mental sense. The purpose of the study; is to read the mental differentiation created by modern paradigms on the ‘home’ through the discourses of “dwelling” and “being nomadic”. The spatial paradigms changing from ‘home’ to ‘homelessness’ in architecture are evaluated through concepts borrowed from philosophy. The liberation of the mind by poststructuralist thought has enabled the construction of ‘homelessness’ as a concept. Constant’s New Babylonian urban fiction as an image of ‘homelessness’ was chosen as the sample of the study. New Babylon represents utopia as a description of an architectural design..

Keywords: Home, Homelessness, Dwelling, Being Nomadic, New Babylon Urban Utopia.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

Giriş

Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin "Sanat et ile değil ev ile birlikte başlar; bu yüzdendir ki mimarlık, sanatların birincisidir." (Deleuze ve Guattari, 2013, s. 183) söylemi 'ev'in mimarlık için bir başlangıç olduğunun ifadesidir. 'Ev'in mimarlık için bir başlangıç olması, onu pek çok anlamda bir temsil yapısı olarak gösterilmesinin önünü düşünsel düzlemde açmaktadır. Bu doğrultuda 'ev'in çağrıştırdığı fiziksel anlamının yanında, zaman içerisinde bireye ait kılınan hali mimarlıkta çeşitli söylemlerin oluşmasını sağlamıştır. Bu çalışma için de mimarlığın felsefe ile kurduğu ilişki, 'ev'in anlamına dair yeni düşünceleri idrak etmenin bir yöntemi olarak görülebilir.

Tanyeli (2017, s. 331)'ye göre 'ev'e günümüzdeki mimarlık terimleri ile yaklaşan yazımlara on sekizinci yüzyıl öncesinde rastlamak zordur. Dolayısıyla bu çalışmanın konusu 'ev'in değişen anlamıyla ilgili olacağından mimari olarak söylem ifade ettiği modern yüzyıl ve sonrasına dair genel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. On sekizinci yüzyıldan sonra 'ev'in mimari olarak bir tartışma mekânı olarak görülmesi günümüze kadar farklı söylemleri de beraberinde getirmiştir.

Modern yaklaşımlarla tanımlanmaya başlanan 'ev', mimari yaratımda metafor ve temsil üreten bir araç olduğu ifade edilebilir. 'Ev'in temsil edilme biçimlerindeki değişim anlam üretimindeki değişime paralel bir izlekte gelişmiştir. Örneğin gelenekten keskin kopuşların yaşandığı ve yeniye talip modern arayışlarda 'ev', evrensel mimarlık oluşturma çabasıyla rasyonelliği ve düzeni koşul alarak belirli standartlar içerisinde tasarlanmıştır. Zamanla sıradanlığı ortaya çıkardığı düşünülen bu yaklaşım 'ev'in varoluşsal çerçevesinde kimlik ve aitlik üreten anlamını yeniden düşünmeye yönlendirmiştir. Ancak 'ev'in süreçte mekânsal ve anlamsal dönüşümü devam ederek sürrealistlerin ve sitüasyonistlerin avangard tutumlarıyla ve standart tanımayan özgür yaklaşımlarıyla tekrar tasarlanmıştır.

Bu çalışmadaki amaç 'ev'in mekânsal ve düşünsel dönüşümünün yarattığı yeni anlamı tartışmak ve 'evsizlik'i de kabul gören yeni bir anlam olarak okumak olacaktır. 'Ev' ve 'evsizlik' üzerine gelişen bu okuma felsefe ve mimarlık disiplinin buluşturan söylemler etrafında şekillendirilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde modernleşme birlikte geleneksel 'ev'in anlamının değişimi, modernist ve sürrealist yaklaşımlar üzerinden değerlendirilmiştir. İkinci bölümde 'ev'in varoluşsal anlamı üzerine bir tartışma oluşturularak Martin Heidegger'in düşünceleri ile desteklenmiştir. 'Ev', Heidegger'in "mesken tutma" kavramı ile ilişkilendirilerek "kimlik" ve "yer" kavramlarıyla tartışılmıştır. Üçüncü ve son bölümde ise modern dünyanın değişen paradigmalarında 'ev'den 'evsizlik'e doğru zihinsel dönüşümün kodları Deleuze ve Guattari'nin felsefesiyle ele alınmıştır. 'Evsizlik', Deleuze ve Guattari'nin "göçebe oluş", "organsız beden" ve "yersizlik-yurtsuzluk" kavramlarıyla ilişkilendirilerek değişen mekânsal paradigmalarda ışığında ve teorik düzlemdeki karşılığı üzerinden tartışılmıştır. Bu anlamda zihinsel olarak 'ev'in aitlikten kopuşu Constant'ın Yeni Babil kent ütopyası üzerinden 'evsizlik' kavramsallaştırılmasıyla değerlendirilmiştir.

Modern Mimarlık ve Ev'in Değişen Anlamı

Tarihsel süreçte temel barınma mekânı olan 'ev'in, mimarlığın merkezinde yer alan meselelerden biri olması ve on sekizinci yüzyıl sonrasında çeşitli söylemler üzerinden kavramsallaştırılması modern düşüncenin bir sonucudur. Geleneksel anlamda sabit değerlerin taşıyıcısı olan 'ev'in özellikle burjuvazinin mekânına hizmet etmesi, modern mimarlık yaklaşımlarına göre mekânsal ve anlamsal çözülmesini hızlandıran sebepler arasındadır. Zamanla gündelik yaşamı düzenleyen rasyonel biçimlenmelerin kentte kurduğu hâkimiyet, modernitenin toplumsal yaşamı dönüştürmesi ile doğru orantılı bir şekilde okunduğunda, 'ev'in değişimini kaçınılmaz kılmıştır. Ancak mimarlar ve felsefeciler, anlama ve mekâna dair dönüşümü kendi pencerelerinden farklı şekillerde

yorumlamışlardır. Mimarlar modernleşen kentte 'evsizlik'i barınma sorunu olarak görmesi 'ev'i usa yönelik tanımlanmasını sağlamıştır (Şumnu, 2018, s. 94-118). Modernite ve modernizmi tasarım ve üretim tekniği açısından gören Adolf Loos ve Le Corbusier'in 'ev'e dair yaklaşımları bu noktada örneklendirilebilir (Elliott, 2022, s. 92).

Georg Simmel "Metropol ve Zihinsel Hayat" (The Metropolis and Mental Life) (1903) makalesinde dış uyarılara aşırı maruz kalan metropol insanının zamanla tepkisiz kalması ve bitkin düşmesi toplumsal yaşama dair "kişidişi" ve "kişilerüstü" bir eğilim oluşmasından bahsetmektedir (Simmel, 2009, s. 317-329). Modern yaşamın kentte yarattığı bu durum Loos'un bireyselleştirilmiş iç mekânı ile benzer eğilim göstermektedir. Loos, gündelik yaşamı güçlü bir şekilde savunmuştur aynı zamanda 'ev'e dair iç mekân anlayışında 'ev'i dışardan yalıtın ve ev sahibinin karakterini ifade eden bir yaklaşımı da önemsemiştir. Loos'un bu düşüncesi, dadacı ve sürrealist yaklaşımlara sahip yakın arkadaşı Tristan Tzara için Paris'te tasarladığı 'ev'de (1925-1926) görülmektedir. Mimar, evin dış cephesini sembolik hiçbir işleve gönderme yapmayan bir geometrik düzen içerisinde, iç mekân her odayı sanatçının karakteriyle içselleştiren bir düzende tasarlamıştır. Ancak Walter Benjamin, Loos'un modernist tutumunu önemsemesine rağmen 'ev'e dair bu yaklaşımını anakronik bulmuştur. Benjamin'in modern inşaatın gerçek görevinin bireyselleştirilmiş ikamet için gerici arzuyu gerçekleştirmenin yeni yollarını tasarlamak değil on dokuzuncu yüzyıl burjuvazi iç mekânının koruyucu kabuğunu kırmak olduğunu ifade ederek bu ikamet etme biçiminin tasfiyesinin gerekliliğini öngörmüştür (Elliott, 2022, s. 95-96). Bu yaklaşım burjuvazi ikamet etme geleneğinin hızlı tasfiyesi için de yavaşlatıcı bir engel olarak okunabilir.

Yeni konut anlayışı ile "her hanenin kendi bağımsız evini" istemesi toplumun isteklerinin de bireyselleştiği bir ortamı yaratmıştır. Bu noktada "ev ne kadar bireysel olursa, modernleşmesi o kadar kolaylaşır" anlayışının 'ev'e kazandırdığı özerklik ve bireyselleşme 'ev'in arzu nesnesine dönüşmesini kolaylaştırmıştır (Teyssot, 2013, s. 98). Modernist mimarlar, 'ev'i biçimsel ve düşünsel anlamda farklı yorumlamalara açarak bir arzu nesnesi haline getirmiştir (Talu, 2012, s. 119-153). Yerin sabit değerleriyle değil, teknik ilerleme ve kapitalizmin desteğiyle evrensel ilkelerle özdeşlik kuran modern mimarlık, 'ev'i uluslararası düzeyde arzulan nesnelere dönüştürmüştür (Ojalvo, 2012, s. 169-205).

Rasyonelleşme idealinin hâkim olduğu modernleşme süreci içerisinde mimarlıkta önce kamusal alanda sonra da bireye özel mekân olarak kabul edilen 'ev'lerde yeni düzenlemelere gidilmiştir. Modernleşme ile evrensel bir mimarlık oluşturma çabası rasyonellik, düzen ve uyumun sürekliliğini bir koşul olarak ileri sürerken 'ev' de getirilen belirli standartlar ile tasarlanmıştır. 'Ev', bireyin yaşam koşullarını iyileştirmek amacıyla kısa sürede küçük metrekarelerde maksimum verimlilik ile artan konut ihtiyacına yönelik rasyonel normlarla hızlı bir şekilde üretilmiştir. Teknik ilerlemenin neticesi olarak 'ev'in payına düşen yeni anlamların seyri de bu doğrultuda olmuştur. Le Corbusier'in "Ev yaşamak için bir makinedir." (2017, s. 36) söylemi 'ev' in rasyonelleşmesine ve işlevselliğine bağlı makineleşmeye olan arzunun göstergesi olmuştur. Benzer bir örneği sanayi devrimi sonrası ihtiyaca yönelik üretilen sosyal konutlar için Margarete Schütte Lihotzky tarafından tasarlanan Frankfurt mutfağı (1925) ve Karl Guttman tarafından tasarlanan Frankfurt banyo (1931) modellerinin standardizasyonunda görmektedir (Talu, 2008, s. 120-142). Minimum metrekarede tasarlanan 'ev' rasyonel çözümlerle ve benzer tiplerde seri üretime tabi tutulmuştur. Modernite ile 'ev'in bireye öznel olarak değil nesnel olarak tanımlanmasını Talu'nun şu ifadesiyle özetlemek mümkündür:

Gündelik hayat nesnelere arzulanmasına (en azından satın alma sürecinde geçici de olsa) büyülenme ve memnuniyet duyguları ardından da tatmin olamamaktan kaynaklanan hayal kırıklıkları eşlik ederken, evin tatmin edilemeyen arzulanışına yer kavramıyla ilişkili, zihinsel evsizlik, nostalji,

melankoli gibi duygusal durumlar eşlik eder. Nesnelere anlam yükleme kaygısı ya da değişime ve yeniye yönelik arzu durdurulamaz boyutu endüstriyel üretim nesnelere satın alınsalar bile sahiplenilmelerini zaten engellemektedir. Modern dünyadaki, nesnelleşmenin, yerden kopuşun, yabancılaşmanın, zihinsel evsizliğin metaforu oluşu, bir nesne olarak evin sahiplenilmesini hepten imkânsız ve anlamsız kılar (Talu, 2012, s. 119-153).

Le Corbusier'in de tasarımda seri üretime yönelik detaylandığı beş ilkesinden (taşıyıcılar üzerinde yükselme, şerit pencereler, serbest plan, serbest cephe, çatı terası) biri yatay pencerelerle iç ve dış mekân arasında sınırları kaldırarak 'ev'in dışarıdan yalıtılmış halini yeniden sorgulaması yeni bir mekân ve anlam arayışı bakımından özellikle dikkat çekicidir. Le Corbusier'in evrensel düzeyde tanımladığı yatay pencerelerle şeffaflaşan duvarlarda, iç mekâna ait görüntüler oluşturan bir cephe manzarası hayal ettiği söylenebilir. Bu düşünceyi daha ileri götüren Mies van der Rohe'nin Fransworth Evi (1945-1951) ve Philip Johnson'un Cam Evi (1949), 'ev'in geleneksel anlamını radikal bir değişikliğe uğratan cam duvarlarla yeni görme ve gösterme biçimleri yaratmıştır. Farklı bir anlamda 'ev'in iç mekânın dışarı ile kurduğu ilişkide sınırları şeffaf hale getirmek özel ve kamusal olana dair yeni söylemleri üretmiştir (Colomina, 2017, s. 7-8). Umut Şumnu, bazı filozof ve kültür kuramcılarının gözetim toplumu ile ilişkilendirmesi sebebiyle "cam ev" fikrini yaşamdan kopuk yabancılaşmış nesnelere gördüğünü belirterek moderniteyi "evsizlik durumu" ya da "evsiz bir zihin" olarak kavramsallaştırdıklarını ifade etmiştir (Şumnu, 2018, s. 94-118).

Walter Benjamin'in yirminci yüzyıl modern konutunun on dokuzuncu yüzyılın ikamet etme fikrinin üstesinden geleceğini ön görse de geçmişin izlerini silmenin bu kadar kolay olmadığını farkında olduğunu *The Arcades Project*'teki Le Corbusier'in pürizmi ve André Breton'un sürrealizminin yarattığı gerilimde aktarmıştır (Benjamin, 1999, s. 92). Hal Foster, Max Ernst'ün geçmişten yakaladığı kolajları ve Benjamin'in sürrealizmin temsil ile kurduğu tarihi teşhir biçiminde bastırılmış geçmiş aynı olarak geri dönmemiştir. Yerinden edilmiş ve kışkırtıcı bir biçimde geri dönmüştür (Foster, 1993, s. 177).

Sürrealist metinlerin mimarlık için betimlediği senaryolarda bilinçdışının, arzuların, rüyaların, ve hazların öngörülemez yönlendirmesi hem geleneğin hem modernitenin kontrolcü yapısına yeni bir başkaldırıdır. Sürrealist düşüncenin genel olarak metinler üzerinden betimlediği 'ev', modern "cam ev"lerin dışı dönük tutumunun aksine, bireyin kendi dünyasına dönmesi için kapalı, içeri dönük ve kozmik bir mekân kurgusu şeklindedir (Şumnu, 2018, s. 94-118).

Frederick Kiesler'in Sonsuz Ev'i (1950) bu anlamda bireyin iç dünyasına dair yaratıcı tahayyülü mimari eskizlerle ortaya koyan sürrealist bir örnektir. Sonsuz Ev, duyguların ve hayallerin sonsuz döngüsünü tarifleyen kıvrımlarla oluşturulan kapalı bir kabuğu andırmaktadır (Kiesler, 2014). Sürrealist düşüncede 'ev'in içe kapalı düşsel mekânı, kendi içine kapandıkça daha çok açılan ve tanıdık olanın yeniden yabancılaşması psikanalitik bakışla Freud'un "tekinsiz"liği ile ilişkilendirilmiştir (Şumnu, 2018, s. 94-118). Freud 'ev'de olmak ve 'evsizlik' arasındaki gerilimi tekinsizlik olarak ifade etmiştir ve bunu kişinin "ev gibi" tanıdık bir yerde birdenbire yabancılık hissetmesini veya kişinin 'ev' dışında yabancı bir yerde 'ev'yle ilgili beklenmedik bir şey bulması şeklinde açıklamıştır (Freud, 2003, s. 132). Tekinsizlik, 'ev'in saf içeriğine her dönüşte, tanıdıkça yabancılaşan ve yabancılaştıkça tanıdık olan bir benliğin dikotomik bir şekilde sürekli yeniden üretilmesini sağlar.

Modernist paradigmalarda benzer standartlarla kurgulanan 'ev'in geleneksel değerleri yok sayması ya da sürrealist paradigmalarda duygusal aşırılıklarla tariflenen beklentiyi karşılayamaması 'ev'in varoluşsal anlamının yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. 'Ev'in çok katmanlı anlamı ve bir mekânsal kurgudan daha fazlasını temsil etmesi bu paradigmalardan kaynaklanan yaklaşımların yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılmıştır.

Ev'in Varoluşsal Anlamı

Modernitenin yarattığı yersiz tutumlar 'ev'in varoluşsal bir aidiyet kurmanın, yer edinmenin ve kimlik bulmanın temsili ifadesi fenomenoloji ile geri çağırılmıştır. Martin Heidegger'in "yer"e dair çalışmaları mimarlık için teorik bir dayanak olmuştur. Filozof, "Building, Dwelling, Thinking" (1951) isimli makalesinde *building* "inşa etme" ve *dwelling* "mesken tutma" kavramları arasında kurduğu amaç ve araç ilişkisinde fenomenolojik yaklaşımını ifade etmiştir. Heidegger'in Karaorman'daki eski çiftlik evi, deneyim üzerinden bir yerde varoluşun mimarlık bağlamında somut göstergesidir. Heidegger'e göre bir yerde var olmadan varoluşu açıklamak zordur. İnsan için bir yerde var olmak, "mesken tutma"ya karşılık gelmektedir. Filozof, "mesken tutma"yı eski Almanca *baun* kelimesini bina için modernize edilmiş *baüen* sözcüğünün kökeni olduğuna işaret ederek *dwelling* ve *building* kelimeleri arasındaki benzerliğe dikkat çekmiştir. Bu kavramlar ve "düşünme" arasında kurduğu ilişkide filozof pek çok sorunun cevabını bulmuştur. "İnşa etme" ve "mesken tutma" düşünmenin bir parçasıdır. Heidegger'e göre insan deneyimleri sayesinde mesken tutacağı yeri belirler ve o yere ait olmaya başlar (Heidegger, 1971, s. 61-143). Heidegger'e göre "mesken tutma" belirtilen alışkanlıklara sahip olan bir yere ait olmak demektir ve "evde olmak" ile de temsil edilebilir (Ojalvo, 2012, s. 169-205). Bir yerde var olmak, zamanın getirdiği gelenek, kültür, gibi alışkanlıkların taşıyıcısıdır ve bireyi bu değerlere bağlı kılar. Bireyin yaşam biçimleri aitlik kurduğu yerle özdeşleşir ve bütün olarak bir ilişki kurmaya başlar. 'Ev'in buradaki anlamı bireye kazandırdığı aidiyetlikle ilişkilendirilebilir.

'Ev'e dair fenomenolojik duyumsama Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* kitabında varoluşsal bir temsilde karşılık bulmuştur: "Ev bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur. Kelimenin tam anlamıyla bir kozmostur... Gerçekten ikamet edilen her mekân kendinde ev kavramını özünde barındırır." (Bachelard, 2017, s. 34-35).

'Ev'in mimari karşılığının zamanla yarattığı varoluşsal düşünce metaforik bir anlama evrilmiştir. 'Ev'in anlam üreten bu yalıtılmış ve özel hali, onu diğer mekânlardan daha ayrıcalıklı bir düzlemde konumlandırmıştır. Bireyin "ev gibi" ifadesi aitliğin bir eğretileme biçimidir. Aslında bu eğretileme, yerle özdeşleşme şeklinin bir ifadesidir. Başka bir ifadeyle "ev gibi" söylemi kişisel aitliğin hissedildiği yerdeki telaffuzdur. Lefebvre'ye göre de: "kentsel doku içinde, ev, tarihsel-şiiresel bir gerçeklikten başka bir şey değildir, folklor, hatta etnolojiye bağlanır." (Lefebvre, 2014, s. 143). 'Ev'in taşıdığı mahrem, yalıtılmışlık ve kendine içkinliği önemli bir temsil aracı olmuştur ve doğadan deniz kabuğu, kuş yuvası vb. örneklerle de bağlantı kurulmuştur (Lefebvre, 2014, s. 143).

Nur Artun da 'ev' in kazandığı bu temsili düşünceyi şu şekilde ifade etmiştir: "Ev bir yandan düzenin temsili. Hazzı, kaygıyı, aşırılığı dışarıda bırakan toplumsal düzenin, geleneğin güvenliğin uyumun timsalidir. Diğer yandan, hayal dünyasının, hatta bilinçaltının hem mekânı hem de metaforu." (Artun, 2012, s. 119-137). 'Ev'in fiziksel ve anlamsal olarak taşıdığı özellikler onu zihinsel olarak bir temsil haline getirmiştir. Hedetoft ve Hjort'a göre de: "Evimiz, mekânsal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiğimizimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir." (Hedetoft ve Hjort, 2002, s. vii). Dolayısıyla "ev, mekânsal ve toplumsal olarak kendimizi ait hissettiğimiz yer." (Suner, 2006, s. 16) olarak literatürde karşılık bulmuştur. 'Ev' bu anlamda çoğunlukla sabit ve kalıcıdır ancak özgürlüğü ve kaçıışı da temsil etmiştir.

Modernist mimarlığa karşı geliştirilen eleştirilerde evin biçimlenişinde zihinsel ve fiziksel anlamda değerlerden kopuşu Heidegger: "mesken tutmanın sağladığı evindelik ve güvenlik hissi yitirilmekte; artık insanlar kayıp hissetmektedir..." şeklinde ifade etmiştir (Heidegger, 1971, s. 61-143). Çağdaş dünyada "mesken tutma"nın

unutulduğu ve olması gereken anlamını yitirdiği görülmektedir (Ojalvo, 2012, s. 169-205). Zaman içerisinde değerlerin çeşitli yollarla yeniden üretilmesi gündeme getirilmiştir ancak bu farklı düşünme biçimlerini engellemiştir.

Colin Davies, yeni düşüncenin yarattığı farklı arzu politikalarının artık aile 'ev' ve 'ev'in asırlık kurumunun ortadan kalkmasına ve 'ev'in temsil anlamına bakışın değiştirilmesine yönelik bir hareket olduğunu ifade etmiştir. Bilim tarafından önerilen nesnel dünyanın varlığını dolaylı olarak bilebiliriz. Ancak doğrudan bildiğimiz tek dünya, bedenlerimizin ve akıllarımızın öznel dünyası, mesken tutacağımız dünya ve mimarlığın şekillendirdiği ve değiştirdiği bu dünyadır (Davies, 2017, s. 75-88).

Ev'den Evsizlik'e Bir Ütopya Olarak Yeni Babil

Modernist düşünceyle başlayan geleneksel anlamdaki 'ev'den uzaklaşmak, dünyayı terk etmek ve keşfetmek için insan ihtiyacına ve arzularına karşılık aramak varoluşsal düşüncenin de anti tezini yaratmıştır. Bu yaklaşım mimarlığın, kendi doğasını, tıpkı bizim hayal gücümüzde, bedenlerimizin sınırlarını aştığımız gibi aşma gücüne sahip olduğunun keşfedilmesi 'ev'in farklı kavramsallaştırmalarını üretmiştir (Davies, 2011, s. 75-88). Hem yerin taşıdığı sabit değerlere (çevre, kültür, gelenek) hem de modernist mimarının getirdiği tekdüzeliği reddeden söylemler yerine özgürleşme, parçalanma, bozulma, farklılaşma gibi yaklaşımlara kültür ve geleneğin herhangi bir unsurunu taşımayacak eğilimler, çağdaş mimarlıkta temsil yolları aramıştır (Ballantyne, 1988, s. 182-196). Mimarlığın keşfetme, dönüştürme ve yapılandırma içerisindeki sürekliliği "mesken tutma" fikrini farklı arayışlara ve arzulara yönlendirmiştir. Sürrealistlerin ve sitüasyonistlerin de geleneğin sabitliklerine karşı bireyin mutlak özgürlüğüne ve arzularına dayanan mekânsal kavrayışı buna karşılık gelmektedir. Roysi Ojalvo'ya göre de: "Heideggerci mesken tutma anlayışının aksine, onlarınki sağduyuya, kültüre, sabit bir yapıyı çevreyle özdeşleşmeye dayanmayan; aksine (bunların tümünün tasfiyesine) öznel yaratıcılığa dayanan bir mesken tutma anlayışdır" (Ojalvo, 2012, s. 169-205).

Sürrealistlerin "mesken tutma" anlayışı bireyin düşsel arzularını mümkün kılan ve duyumsamaların yarattığı yıkma ile yaratma, eski ile yeni, iç ile dış arasında eşikte sanat ve mimarlık kesitinde bir 'ev' düşüncesidir. Matta Clark'ın Yarıлма (*Splitting*, 1974), Cornelia Parker'ın Soğuk Karanlık Madde: Patlatılmış Bir Görüntü (*Cold Dark Matter: An Exploded View*, 1991), Rachel Whiteread'ın Ev (*House*, 1993) enstalasyonları düşlerin, arzuların, duyuların ve rastlantısallığın ön plana çıktığı sürrealist betimlemelerdir (Artun, 2012, s. 119-137). Bu yaklaşımlardaki ortak tema 'ev' kavramının yarıлма, ters çevirme, patlama gibi aykırı tutumlardır. Bu kavramlarla tasarımda verilmek istenen anlatım varoluşsal bir "evde olma" fikriyle örtüşmez. Bu bireyin kendi aşırılıklarında gezme hissi kendine içkin bir 'evsizlik'e karşılık gelmektedir. Başka bir ifadeyle 'ev' varoluşsal anlamıyla değil tüm bu anlamlarından sıyrılan ve tamamen bireyin kendi arzularının sınırsız işleyişine dönen bir 'evsizlik' düşüncesidir.

Sitüasyonistler ise gündelik yaşamın ideolojilerinden özgürleşmek ve yapıyı çevrenin dayattığı psiko-fonksiyonları alt etmek için kenti ve mimarlığı bozan veya olumsuzlayan sitüasyonlar yaratmayı amaç edinmişlerdir. Ojalvo, sürrealistler ve sitüasyonistler arasındaki farkı şu şekilde ifade etmiştir: Sürrealistlerin yıkıcı deneyimleri bireyin kendi düşlerine, arzularına veya içe dönüşken, sitüasyonistlerin yıkıcı deneyimleri yapıyı çevreye, ortak deneyimlere ve bütünlleştirici kente yöneliktir: "Birleştirici kentçiliğe doğru, devrime doğru, ütopyaya doğru..." (Ojalvo, 2012, s. 169-205). Constant Nieuwenhuys ve Guy Debord, sitüasyon yaratmayı şu şekilde ifade etmiştir:

Bir sitüasyon yaratmak, geçici bir mikro-dünya ve –bir an için birkaç kişinin hayatında- bir olaylar oyunu yaratmaktır. Bu, evrensel ve görece uzun ömürlü bir çevrenin birleştirici kent planlaması yoluyla yaratılmasından ayrılmaz [...] yaratılmış bir sitüasyon, birleştirici kent planlamasına yaklaşmak

için bir yoldur ve birleştirici kent planlaması daha özgür bir toplum sitüasyonu yaratmanın vazgeçilmez temelidir (Nieuwenhuys ve Debord, 1958, s. 261-268).

Sitüasyonist yaklaşımların avangard sanat hareketlerini kapsayıcı ve politik bir yanı olduğu söylenebilir. Sitüasyonistlerin kentte gerici ideolojilere karşı, bütünü bozan, parçalayan, dönüştüren, özgür ve yeniden tanımlayan kolektif devrim içerisinde bir ütopya hayali ile hareket ettikleri anlaşılmaktadır. Debord, egemen kültüre karşı yaşamı dönüştüren ve yenilikleri olumlayan sitüasyonistlerin “mimar” olduğunu ifade etmiştir ve görevlerinin de “kentte sitüasyonlar inşa etmek” (Wigley, 1998, s. 17) olduğunu belirtmiştir (Ojalvo, 2012, s. 169-205). Constant’ın sitüasyonist mimarlığı, İngiltere’de ortaya çıkan Team X, Archigram, Independent Group (James Stirling, Reyner Banham), Yona Friedman, Superstudio, Archizoom, Japon metabolistleri, ve diğer ütopyacı/eleştirel mimarlık fantazyalarının dev yapılarıyla (mega-strüktürlerle) veya fantastik mekânlarıyla da ilişkilendirilmiştir (Artun, 2018). Ancak Constant’ın Yeni Babil’i kendi yaklaşımının bir ürünü olması bakımından çalışma kapsamında önemsenmiştir.

Constant’ın sitüasyonist yaklaşımının bir göstergesi ve kenti yeniden inşa etme tahayyülü ile tasarladığı Yeni Babil (1960) kent ütopyasında zihinsel olarak ‘evsizlik’in izleri rahatlıkla sürülebilir. Özgürlükçü ve devrimci bir yaratım süreci içerisinde düşünülen kent ütopyasında bütün sabitlikler yerinden edilmiştir ve kentler farklı arzuların deneyimlendiği mekânlar haline gelmiştir. Bu doğrultuda Constant’ın Yeni Babil, yapısal anlamda bir kent projesi değil Alba Çingenelerinin göçebeliğinden esinlenen zamanı ve mekânı özgür kılan bir kent ütopyasının eskizleridir. Yeni Babil, modern kentin faydacı tutumunun monotonlaştırdığı bireye “...yeni ve farklı bir kültürün ilkelerinin yerleştirilmesi için deneysel bir düşünce ve oyun modeli.” (Nieuwenhuys, 1960, s. 308-311) sunmaktadır. Constant’a göre Yeni Babil geleneksel kent düzenlerinden daha farklı bir kurgu önermektedir:

Uyması gereken bir zaman çizelgesi ya da sabit bir meskeni olmayınca insan ister istemez –yapay ve bütünüyle “inşa edilmiş” bir çevreye özgü– bir göçebe yaşam biçimiyle tanışacaktır. İşte bu çevreyi Yeni Babil olarak adlandıralım; ve ekleyelim ki onda geleneksel anlamıyla “şehir”e dair hiçbir şey, ya da neredeyse hiçbir şey yoktur (Nieuwenhuys, 1998).

Yeni Babil herhangi bir şekilde merkezden büyüyen veya rasyonel şemalara sahip bir kent biçimi olarak tanımlanamaz, hatta bir belli biçim olarak tanımlanamaz:

Yeni Babil birbirine bağlı olan, böylece gelişebilen ve her yöne doğru uzayabilen zincirler oluşturan birimlerden oluşan bir ağ. Bu zincirlerde, hizmetler ve toplumsal yaşamın organizasyonuna ilişkin her şey bulunur. Ağın bağlantı noktalarında ise, tamamen otomatikleşmiş –ve insansızlaşmış– üretim birimleri... Yeni Babil, hiçbir yerde bitmez (çünkü dünya yuvarlaktır); hiçbir sınır bilmez (çünkü artık ulusal ekonomiler yoktur); hiçbir bütünlük bilmez (çünkü insanlık dalgalanmaktadır). Her yer, herkese açıktır. Artık dünyanın sahipleri için, onun tamamı evdir. Hayat, hep başka görünecek kadar hızlı değişen bir dünyada yapılan sonsuz bir yolculuktur (Nieuwenhuys,1998).

Yeni Babil, yerden yükseltilmiş sütunlarla topraktan koparılmış, dev bir kabukla sarmalanmış gökyüzünden koparılan bir yapı iskelesi şeklinde tasarlanmıştır. Kentte zemin boş bırakılarak araç trafiğine bırakılırken zemin altı tren ve tam otomatizme olmuş fabrikalara ayrılmıştır. Yapı iskelesi küçük birimlerden ayrılmış birimler, aralarına serpiştirilen peyzajlar ve inşa edilmiş birimler arasında serbest aktığı trafik ızgarasının çaprazlama kestiği ağ benzeri örüntülerden oluşmaktadır (Görsel 1). Konutlar ve sosyal mekânlardan oluşan yükseltilmiş birimlerde iklimlendirme suni araçlarla sağlanmaktadır. En üst katlar spor alanları ve havaalanı için düşünülmüştür (Nieuwenhuys, 1960, s. 308-311). Kentin tüm bileşenleri hareketlidir ve dönüştürülebilirdir. Yerden yükseltilmiş kabuk sürekli dönüşen mikro mekânlar için bir çerçevedir. Yükseltilmiş iç mekânlar şekilleri değişen ve farklı karşılaşmalar ve sonsuz yolculuklara olanak sağlayan labirentvari dinamik şekillere sahiptir (Nieuwenhuys, 1998) (Görsel 2, 3).

Ojalvo Yeni Babil'i şu şekilde tanımlamıştır: "Burası sonsuz yolculukların ve karşılaşmaların dünyasıdır" (Ojalvo, 2012, s. 169-205).



Görsel 1. Nieuwenhuys Constant, 1960, Yeni Babil Kent Ütopyası Eskizi/ View of a Sector. e-skop. Erişim: 01.07.2023. <https://rb.gy/thhhm>

Yeni Babil sadece mekânsal bir dönüşüm için öneri sunmaz aynı zamanda mekânsal bir yenilik için toplumsal dönüşüm önerisi de sunar. Constant'ın kenti, Heideggerci "mesken tutma" anlayışının aksine, bireyi fiziksel, sosyal veya zihinsel olarak sınırlandırmaz. "Mesken tutma" yere, toprağa bağlıdır. Sosyal ilişkileri, (evini, iş yerini, ailesinin ve arkadaşlarının evlerini de kapsayan) sosyal mekânını tanımlar. Yeni Babil bu zoraki bağlardan kurtulmuştur. Onun sosyal mekânı sınırsızdır. Kendini sürekli yeniden kurar ve katlaşmaz dolayısıyla mesken edinmez. Artık "köklü" olmadığı için, özgürce dolaşabilir: "çok daha özgürce, çünkü içinden geçtiği mekân sınırsızca mekân ve atmosfer değiştirmekte, sürekli yenilenmektedir. Ürettiği hareketlilik ve yönsüzlük, insanlar arası teması kolaylaştırmaktadır. Burada bağlar hiç zorluk çekilmeden kurulur ve bozular, sosyal ilişkiler kusursuz bir açıklık kazanır." (Nieuwenhuys, 1998).



Görsel 2. Nieuwenhuys Constant, 1967, Yeni Babil Labirent Serisi Eskizi/ Mobile Ladderlabyrinth. e-skop. Erişim: 01.07.2023. <https://rb.gy/thhhm>



Görsel 3. Nieuwenhuys Constant, 1968, Yeni Babil Labirent Serisi Eskizi/ Labyrism. e-skop. Erişim: 01.07.2023.
<https://rb.gy/thhhm>

Yeni Babil'in hareketliliği, değişime, dönüşüme, farklılaşmaya, özgürleşmeye sınırsızca açık hali onu bir yere ait kılmamaktadır (Görsel 4). Yeni Babil'de kişi herhangi bir kimlikle var olmak zorunda değildir. Yeni Babil bütün kimliklerden sıyrılmıştır, hafıza ve alışkanlık gibi değerleri barındırmamaktadır. Kent hem fiziksel anlamda hem de düşünsel anlamda bir sabitliği barındırmadığı için 'ev' geleneksel ve varoluşsal anlamdaki ikamet duygusunu çağırıştırılmaz (Nieuwenhuys, 1998). Dolayısıyla Yeni Babil de kişi mesken tutamaz, "göçebe oluş"ları arzular.

"Göçebe oluş"ların burada belirttiği anlam yeryüzünde seyahat etmek gibi anlaşılmalıdır. Konu çerçevesinde Deleuze ve Guattari'nin kavramları Yeni Babil'i anlamaya yardımcı olan ciddi bir açılım sunmaktadır. Deleuze'e göre "göçebe oluş", düşüncenin "yersiz-yurtsuz" ve bir yere ait olamaması durumudur. Filozofların bu kavramları hem geleneksel döngülerin takip ettiği sıradan şimdiki zamanı hem de anıtsal veya çok eski döngüleri içeren saf geçmişi aşmaya yönelik önerilerdir. Bunu gerçekleştirmek için, dünyaya aşağıdaki özellikleri taşıyan bir durumun egemen olduğunu farz etmiştir: "göçebe denilmesi gereken dağılım; kapalı bir alanı veya ölçüsü olmayan, mülkiyetsiz göçebe *nomos* ise bundan bütünüyle farklıdır." (Deleuze, 2017, s. 64). Deleuze ve Guattari yerleşik bir varoluştan, göçebeliliğe doğru tüm sınırları aşan veya sınırsız bir oluş önerisinde bulunmaktadır.

İstiyorsanız sahip olursunuz; toplumun bize vaat ettiklerinde sınırsızca daha yapay yer-yurtlar, sınırsızca yapay yeni aileler, gizli ve kameri toplumlar. Gezinip duran, oraya buraya göç edip sendeleyeyen şizo ise kendi organistik bedeninin yüzeyinde *socius*un ayrışmasının en uç sınırlarına ulaşarak yersiz-yurtsuzlaşma dünyasında hep daha öteye atılır; ve şizonun gezintisi, belki de onun dünyayı yeniden keşfinin kendine özgü tarzıdır (Deleuze ve Guattari, 2014, s. 59).

Toplumsal normların yapaylığı ve yüzeyselliğine karşı kişinin kendi benliğinin özgür ifadesini yakalamanın bir yolu olarak görülen "şizonunun gezintisi" dünyayı algılama biçiminde özgünlükler yakalama şansına sahip olabilmektedir. Toplumun sınırlarını aşan bu yolculuk Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle "Göçebe oluş" bir vakitten sonra kişinin kimliği haline gelir ve o şekilde tanımlanır. İlk başta geleneği ihlal eden bir şeyi yapmak garip ya da yanlış gibi görünebilir. Ancak Deleuze ve Guattari'nin *ritournelle* kavramı zorunlu olarak farklılaşan bu dünyayı bize daha iyi ifade eder. Deleuze ve Guattari'ye göre "tebeşirle çizilmiş bir çemberinin içinde, hepimiz *ritournelle* şarkı söylüyoruz." (Deleuze ve Guattari, 1987, s. 311). *Ritournelle*, tekrarlama yoluyla, bize evde yaşama hissini veren bir dünya-yapıcı motiftir (Ballantyne, 1988, s. 182-196). Başka bir ifadeyle yer-yurt düzenlemesine doğru

gider, oraya yerleşir, ya da oradan dışarı çıkan hareketli bir düzlemleri ifade etmektedir (Zourabichvili, 2011, s. 137-141). Her *ritoutnelle* farklı düzlemlerde serimlenir. Kimi yer-yurt arayışında veya kimi “yersiz-yurtsuzluk” arayışı içerisinde bir evde olma isteğidir. Göçebe için, kişinin “en iyi” olduğunu hissettiği, ‘ev’ haline gelen yolculuktur (Ballantyne, 1988, s. 182-196).

Yeni Babil’ de kimlik göz ardı edilir ve yeni oluşumlar için zihin göçebe kimliğe tutunur. Yeni Babil bu teorik zeminde özgür düşünme ve arzularını tatmin etmenin yollarını bulabilme imkânına sahiptir. Deleuze ve Guattari’nin bir başka kavramı olan “organsız beden” kimliklerin sabit olmadığı bu felsefi yaklaşımın temsilidir:

Organsız beden üretken değildi; yine de üretim ya da ürün özdeşliği olarak belirli bir mekânda ve belirli bir zamanda bağlayıcı sentez içinde üretilmiştir. Organsız beden özgün bir hiçliğin ispatı değildir, ne de yitirilmiş bir bütünlükten geriye kalan şeydir. Her şeyin ötesinde bir yansımadadır; bedenle veya bedeninin bir imgesiyle herhangi bir ilgisi yoktur. İmgesel olmayan bedendir. Bu üretken olmayan şey tam da üretildiği yerde, ikili doğrusal dizinin üçüncü aşamasında mevcuttur (Deleuze ve Guattari, 2014, s. 22).

“Organsız beden”, bedeninin en temel durumudur ve saf içkinliğe dayalı ideal bir durumu ifade etmektedir ve her türlü kimliğe bürünebilir. Bu noktada “organsız beden”, Freud’un psikanalizde odaklandığı bireyin bilinçaltı ve bilinçdışı dünyasından daha farklı bir zihin ve beden bakışımı içerisindedir. “Organsız beden” bireyin iç dünyasını bir çatışma alanı olarak değil, sürekli olarak dönüşen ve yeniden şekillendirilen yaratıcı bir alan olarak görür. Yeni Babil de belirli bir biçimde tanımlanmayan “organsız beden” gibi davranmaktadır. Yeni Babil, “organsız beden”lerin, toplumsal normları sorgulayan, daha özgür ve yaratıcı düşünme biçimlerine yardımcı olabilecek her şeyden sıyrılmış zihnin “göçebe oluş”unu ve “yersiz-yurtsuzluk”unu temsil eder (Deleuze ve Guattari, 2014, s. 8). Ballantyne’e göre: “Bu geçiş sırasında kişinin düşüncesi göçebeleşir ve bu ara durumda kişi kendini evinde hissediyorsa düşünce tamamen göçebe olur, o kadar ki göçebe düşünce alışkanlığa dönüşür ve kimlik tanımlayıcı olur.” (Ballantyne, 2014, s. 42).



Görsel 4. Nieuwenhuys Constant, 1972, Yeni Babil Eskizleri/ Orgy ve Terrain Vague I, e-skop. Erişim: 01.07.2023. <https://rb.gy/thhhm>

Yeni Babil'in göçebeliliği ve kendine yeni kimlik edinen "yersiz-yurtsuzluk" hali 'evsizlik'tir. 'Evsizlik', Deleuze ve Guattari'nin kavram setlerinden hareketle bir dışarı olmadan kendi kendine bir oluş içerisinde var olabilen "evsiz bir zihin"dir (Şumnu, 2018, s. 94-118). Constant'ın tasarımı olarak Yeni Babil kent ütopyasından 'evsizlik' kavramsallaştırması saf içkinliğin mimari metaforu olarak okunabilir. Mimarlık için "evde olma" aitlik anlamı yaratıyor ise, 'evsizlik' de zihinsel anlamda ikamet ve "mesken tutmak"tan ayrı "göçebe oluş"ları olumlayan ve sabit kimliği barındırmayan bir anlamı temsil etmektedir. Başka bir ifadeyle 'evsizlik' mekânın değişen paradigmalarda arzuların ve duyumsal olanın sürekli yeniden keşfine karşılık gelen kavramsallaştırmaya karşılık gelmektedir.

Sonuç

Geçmişten günümüze 'ev'in anlamına dair farklı disiplinlerde pek çok söylemin geliştirildiğini görmekteyiz. Genel anlamda geleneğin, kültürün ve yerin taşıdığı değerlerle özdeşleştirilen mimarlık anlayışı için 'ev' de bir kimlik tanımlayıcısı ve temsil aracıdır. Mekânsal paradigmalardan dönüşümü mimarlık içinde kavramların ve arzuların oluşmasına ortam hazırlamıştır. Özellikle modernitenin geleneksel on dokuzuncu yüzyıl ikamet etme biçimini reddetmesi 'ev'in yeniden düşünülmesi gerekliliğini de beraberinde getirmiştir. Modernist mimarlık da 'ev'i rasyonel bir biçime büründürerek tasarım, teknik üretim ve işlevsellik anlamında yeniden düşünülmesini sağlamıştır. Modernist 'ev' aitlik içeren konumundan çıkarılarak 'evsizlik' kavramsallaştırması ile nesnel olarak tanımlanmıştır. Ancak modernitenin geleneği yadsımasının getirdiği rasyonel oluşumlara karşı insan, kültür, çevre ve yapı arasındaki varoluşsal ilişkiler yeniden düşünülmüştür. Heidegger'in "mesken tutma" kavramı, modernitenin yadsıdığı geleneği tekrar gündeme getirip 'ev'i saf bir içsel deneyime göndererek kimliği, aidiyeti ve yeri varoluşsal anlamıyla güncellemiştir. Fakat varoluşsal 'ev' düşüncesinin de karşıtlarını üretmesi uzun sürmemiştir. Sürrealist düşüncenin sabit değerlerin taşıyıcısı olan düşüncelere karşı geliştirdiği yıkıcı tutum bireyi öznel yaratıcılığa dayanan bir 'ev' fikrine yönlendirmiştir. Bu düşüncede 'ev', içe kapandıkça arzular, fantazmalar, kışkırtmalar vb. gibi duygular sayesinde özgürleşen ve her defasında yeniden üretilen farklı bir anlam kazanmıştır. Kozmik bir içe dönüş hareketi ile benliğe yabancılaşan öznenin eşikteki durumu Freud'un tekinsizlik kavramı ile ilişkilendirilerek 'ev'de iken evsiz veya başka bir yerde iken 'ev'de olmak ile ifade bulmuştur. Sitüasyonistler de benzer duygusal hazlarla mimarlığı ve kenti oluşturan yapıyı çevreye karşı kolektif ve ortak deneyimlenen devrimci bir yıkıcı gücü harekete geçirme peşinde olmuştur. Postyapısalcılar olarak tanımladığımız Deleuze ve Guattari'nin "göçebe oluş", "yersiz-yurtsuzluk" ve "organsız beden" söylemleri ile kişiyi "mesken tuma"ya dair her şeyden alıkoyan kavramlar, sitüasyonistlerin zihin dünyasını kavramaya yardımcı olmaktadır.

Constant'ın Yeni Babil kent ütopyası da "organsız beden"lerin ve "göçebe oluş"ların var olduğu bir kent tahayyülüdür. Yeni Babil'de yerin taşıdığı sabit değerlerle kurulacak bir kimliğe aidiyetliğe ihtiyaç yoktur. Tasavvur edilen kent fiziksel olarak algılanan zaman ve mekân anlayışından kopmuştur. Bu kentte bireyler özgür dolaşan zihinlerdir. Dayatılan sabit değerlerin yerini sürekli üreten, devingen olan ve farklılaşan değerler almıştır. Düşüncedeki sürekli olan bu göçebelilik hali zamanla kimliği oluşturmuştur. Bu yaklaşımlar 'ev'in ikamet etme veya "mesken tutma" anlamını tersine çeviren 'evsizlik' kavramsallaştırmasını ortaya çıkarmıştır. Bu kavramsal değişimle birlikte mimarlık "göçebe oluş"ları tanımlayan saf içkinlik düzleminde 'evsizlik'i metafor olarak üretmiştir. Zamanı, mekânı, zihni özgür kılan bu 'evsizlik' hali bireyin kendinde evinde olmasını sağlayan, her an yeniden üretebilen ve sınırsız muğlak bir durumu işaret etmektedir.

Kaynakça

- Artun, Nur. (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere. Nur Artun ve Roysi Ojalvo (Ed.). *Arzu Mimarlığı*, s. 119-137. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, Gaston. (2017). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ballantyne, Andrew. (1988). Deleuze, Architecture and Social Fabrication. Helene Frichot (Ed.). *Deleuze and Architecture*, s. 182-196. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ballantyne, Andrew. (2014). *Mimarlar için Deleuze ve Guattari*. (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Benjamin, Walter. (1999). *The Arcades Project*. R. Tiedemann, (Ed.). (H. Eiland and K. McLaughlin, Trans.). Cambridge, MA: Belknap Press.
- Colomina, Beatriz. (2017). *Mahremiyet ve Kamusalılık, Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Davies, Colin. (2017). *Thinking about Architecture: An Introduction to Architectural Theory*. London: Laurence King Publishing.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1987). *Mille Plateaux, A Thousand Plateaus 2*. (B. Massumi, Trans.). Paris: Minuit.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2013). *Felsefe nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*. (F. Ege vd., Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (2017). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınevi.
- Elliott, Brian. (2022). *Mimarlar için Benjamin*. (S.K. Angı, Çev.). İstanbul: Ketebe.
- Foster, Hal. (1993). *Compulsive Beauty*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Freud, Sigmund. (2003). *The Uncanny*. Londra: Penguin Books.
- Hedetoft, U., Hjort, M. (2002). *The Postnational Self: Belonging and Identity*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Heidegger, Martin. (1971). Building Dwelling Thinking. (A. Hofstadter, Trans.). *Poetry, Language, Thought*, s. 61-143. London: Haper and Row.
- Le Corbusier, (2017). *Bir Mimarlığa Doğru*. (S. Merzi, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lefebvre, Henri. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden. Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Nieuwenhuys, C., Debord, G. (1958). Amsterdam Bildirisi. Ali Artun (Ed.). (2010). *Sanat Manifestoları*, s. 261-268. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nieuwenhuys, Constant (1960). Yeni Babil. Ali Artun (Ed.). (2010). *Sanat Manifestoları*, s.308-311. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ojalvo, Roysi. (2012). Modernitenin İki Yüzü Arasındaki Mimarlık: Mesken Tutmaktan Göçebelğe. Nur Artun ve Roysi Ojalvo (Ed.). *Arzu Mimarlığı*, s. 169-205. İstanbul: İletişim Yayınları.

Simmel, Georg. (2009). Metropol ve Zihinsel Hayat. *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Çev.). s. 317-329. İstanbul: Metis Yayınları.

Suner, Asuman. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınevi.

Şumnu, Umut. (2018). 20. yüzyıl düşüncesinde ev/evsizlik halleri ve Jorge Luis Borges'in "Asterion Evi" öyküsü. *Toplum ve Bilim*, 146, s. 94-118.

Talu, Nilüfer. (2008). The Phenomenon Of The Home in Modern Culture: Transcendental Homelessness And Escape Fantasy At The Intersection Of Art And Design. (Doctora Tesis), s. 120-142. İzmir Institute of Technology, İzmir.

Talu, Nilüfer. (2012). Bir Arzu Nesnesi olarak Ev. Nur Artun ve Roysi Ojalvo (Ed.). *Arzu Mimarlığı*, s. 119-153. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tanyeli, Uğur. (2017). *Yıkarak Yapmak*. İstanbul: Metis Yayınevi.

Teyssot, Georges. (2013). *A Topology of Everyday Constellations*. London: MIT Press.

Wigley, Mark. (1998). *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture Of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers.

Zourabichvili, François. (2011). *Deleuze Sözlüğü*, s. 169-173. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

İnternet Kaynaçası

Artun, Ali. (2018). Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji. e-skop. Erişim:08.09.2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/1968-%E2%80%9350-yil-sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/3783>.

Kiesler, Frederick. (2014). "Sonsuz Ev": İnsan Yapımı Bir Kozmos. (N. Altınyıldız Artun, Çev.). e-skop. Erişim:02.07.2023. <https://www.e-skop.com/skopdergi/%E2%80%9Csonsuz-ev%E2%80%9D-insan-yapimi-bir-kozmos/1966>.

Nieuwenhuys, Constant. (1998). Yeni Babil: Bir Kültürün Ana Hatları. (R. Ojalvo, Çev.). e-skop. Erişim:02.07.2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yeni-babil-bir-kulturun-ana-hatlari/896>.

FENOMENOLOJİK VE ONTOLOJİK BAĞLAMDA RESİMLERDE İÇERİDEN DIŞARIYA BAKIŞ¹

Doç. **Sadık ARSLAN**

İğdir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

bahtiyar165@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8909-022X

Öz: Bu makalenin konusu, içeriden dışarıya bakışın olduğu resimlerdir. Bu tür resimlerde bakış, ilkin resmin aralığından resim dünyasına, ardından oradaki pencere imgesinden dışarıya uzanır. İzleyici, resmin karşısında olmasına rağmen resmin içindeymiş gibi dışarıya deneyimler. Bu durum, iç ve dış uzam arasındaki sınırların erimesine ve özne olarak izleyicinin konumun belirsizleşmesine neden olur. Dolayısıyla içeriden dışarıya açılan ara olarak pencereler, uzamlar arası eşzamanlılığın deneyimlenmesini sağlar. Bu araştırmada amaç, içeriden dışarıya bakışın resimlerini fenomenolojik ve ontolojik bakımdan incelemektir. Araştırmada resmin tanımlanma çabasında pencere-resim metaforunun güncelliğini koruduğu ve bu tür resimlerin iç ve dış diyalektiğini güçlü bir biçimde vurguladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Resim, Pencere, Fenomenoloji, Ara, Eşzamanlılık.

LOOKING PAINTINGS FROM INSIDE TO OUTSIDE FROM THE PHENOMENOLOGICAL AND ONTOLOGICAL CONTEXT

Abstract: The subject of this article is painting of looking from inside to outside. In such paintings, the looking firstly extends from the gap of the painting into the painting world, and then outwards from the window image there. Although the audience is in front of the painting, s/he experiences the outside space as if s/he were inside the painting. This situation causes the boundaries between inner and outer space to dissolve and the position of the audience as a subject to become unclear. Therefore, windows, as openings from the inside to the outside, enable the experience of simultaneity between spaces. The aim of this research is to examine the painting of the looking from the inside to the outside from a phenomenological and ontological perspective. It was concluded in the research that the -painting-window metaphor remains current in the effort to define the painting and that it strongly emphasizes the internal and external dialectics of such paintings.

Keywords: Painting, Window, Phenomenology, Interval, Simultaneity.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Giriş

Resim, en genel haliyle bulunduğu mekândan keskin sınırlarla ayrılan ve iki boyutlu bir düzlemde oluşan imgeler bütünüdür. Bu ayrıkçı imgeler, duvara asıldığında arkasındaki düzleme derinlik duygusu kazandırır ve resim dünyasına açılan bir pencere yanılması yaratır². Öte yandan kapalı mekanlara ışık ve hava girmesini sağlayan pencere ise bakışı çerçeveye alan eşiktir. Bu eşikten bakılır ve dışarıdaki çerçevelenmiş evren deneyimlenir. Bu yönüyle resim ile pencere arasında bir benzerlik söz konusudur. Her ikisi de sınırlandırılmış bir bakışla algıyı bir çerçeveye sığdırır. Yani hem resim hem de pencere, izleyene sınırlandırılmış bir evren sunar.

Öte yandan resimdeki imgelerle penceredeki görüntü, fenomenolojik ve ontolojik açıdan aynı değildir. Resim, boya, çizgi vb. elemanlar yoluyla bilinç dünyasında meydana gelen aşkın bir dünya iken pencere, nesnelere yönelmesiyle bilinç dünyasında oluşan görüntülerdir. Dolayısıyla resim, genel olarak kendine özgü dünyası olan bir varlıktır. Bu varlık ise kendinde var olan aralık (pencere) yoluyla anlam bulur. Fenomenolog Eugen Fink; resmin, resim dünyasına yani özce gerçek dünyaya açılan küçük bir pencere olduğunu ifade eder (Akt. Sözer, 2019, s. 138). Tıpkı pencereden bakıldığı gibi, resimden de resim dünyasına bakılır. Orada sanatçının bakışından meydana gelmiş bir dünya görülür. Orayı deneyimlemek, ancak bez üzerine sürülen boyaların bıraktığı izleri aşmakla mümkündür. Bu sayede resim, özne için varlık kazanır. Bu varlık ise Heidegger'in çatlamak kavramıyla ifade ettiği dünyanın özünü dile getirmek üzere resmin doğruluğa (hakikat) açılmasıyla meydana gelir.

Resim, resim dünyasına açılan bir pencere ise onun dünyasında (imgede) var olan pencereden bakışın anlamı ne olabilir? Diğer bir deyişle pencereden sunulan bakışın resmi, ne ifade edebilir? Kuşkusuz bakış, bu iki pencereden (resmin kendisi ve imgedeki pencere) kademeli olarak farklı uzamlardan geçerek resim dünyasının derinliklerine uzanır. Özne olarak izleyici, bulunduğu mekândan resim dünyasına dâhil olurken ben bölünmesi yaşar ve bu durum, onun aşkın bir gerçeklik yaşamasına ve bulunduğu konumdan şüphe duymasına neden olur. Çünkü bu tür resimlerde uzamlar arası eşzamanlılık yaşanır. Dolayısıyla denilebilir ki içeriden dışarıya bakışın resmi, farklı uzamları eşzamanlı görmenin resmidir. Bu eşzamanlılık ise fenomenolojik bir yaklaşımla değerlendirildiğinde çoklu anlamların oluşmasına neden olur. Bu anlamlar, resimdeki pencereler (ara) yoluyla imgede var olan fenomenlerin betimlenmesiyle mümkün olmaktadır.

Her ne kadar farklı dönemlerden resimler seçilmiş olsa da bu araştırmada incelenen resimlerin ortak noktası, pencere imgesini içermesidir. Bu bağlamda makalede Jan Van Eyck'in 1435 tarihli Şansölye Rolin'in Bakiresi (Virgin ve Child with Chancellor Rolin), Ando Hiroshige'nin 1857 tarihli Ağaç baskısı, Pieter de Hooch'un 1658-60 tarihli Bir Annenin Görevi (A Mother's Duty), Caspar David Friedrich'in 1805-6 tarihli Sanatçı Atölye Penceresinden Görünüm (View from The Window of The Artist's Studio) ve Rene Magritte'nin 1933 tarihli İnsani Durum (The Human Condition) adlı eseri incelenmiştir.

² Bir metafor olarak resmin bir pencere olduğu düşüncesi, Batı sanatında Rönesans'a kadar uzanır. Resimde perspektifin kullanımıyla derinlik yanılması kaydedilen ilerleme, bu düşüncenin yer edinmesine yol açar. Bu durum, resme bakıldığında pencereden bakılıyormuş gibi bir izlenimin oluşmasına neden olur. Batı sanatında 19. yüzyılın ortalarına kadar egemen olan bu yaklaşım, aslında Leon Battista Alberti tarafından Rönesans'ta kavramsallaştırılır. Alberti, sanatçının resminin bir illüzyona benzemesi ve onun fiziksel yüzeyinin bir cammış gibi dikkate alınması gerektiğini savunmuştur. Bu sayede resim, duvara asılabilen taşınabilir bir pencereye dönüşmüş ve duvara asıldığında arkasındaki düzleme derinlik duygusu kazandırmıştır.

Yöntem

Bu makalede araştırma kapsamında ilkin konu ile ilgili ulusal ve uluslararası kaynaklar incelenmiş ve konuyla ilgili görsel ve yazınsal veriler edinilmiştir. Sonrasında ise araştırmaya konu olan resimler üzerine fenomenolojik ve ontolojik bir okuma yapılmıştır. Burada fenomenolojinin tercih edilmesinin nedeni, onun nesneyi açıklamaktan ziyade betimleme modeline dayanması ve bu yaklaşımın resimleri incelemede önemli veriler sunmasıdır. Araştırmayı anlaşılır kılmak için ilk bölümde fenomenoloji felsefesinin yanı sıra fenomenolojik ve ontolojik açıdan resmin anlamına dair açıklamalar yapılmıştır. İkinci bölümde ise araştırma kapsamında seçilen içeriden dışarıya bakışın resimleri, 'resim dünyası', 'ara' ve 'eşzamanlılık' kavramları etrafında fenomenolojik bir bağlamda incelenmiştir.

Fenomenoloji Felsefesine Kısa Bir Bakış

Fenomenoloji kavramı, ilk olarak Johann Heinrich Lambert'in Neues Organon adlı eserinde kullanıldığı bilinmektedir. Fakat bir düşünme yöntemi olarak onu ilk kullanan filozof Edmund Husserl (1859-1938)'dir. Husserl'in fenomenolojik metodolojiye ilişkin fikir ve görüşleri, Avrupa felsefesi üzerinde çok önemli bir etkisi olmuştur. Öyle ki Marcel, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty gibi varoluşçu filozoflar, onun yönteminden hareketle kendi yöntemlerini inşa etmişlerdir (Husserl, 2021, s. 9). Çağdaş felsefenin başlangıcı olarak kabul gören fenomenolojinin en önemli yanı, Descartes'a uzanan pozitif bilim anlayışıyla gelişen felsefeden kopuşu temsil etmesidir. Husserl, fenomenolojiyle felsefenin artık naif bir nesnellikten transandantal öznelliğe doğru radikal bir dönüşüm içinde olduğunu söyler (2021, s. 26). Bu bağlamda fenomenolojinin, daha önce göz ardı edilmiş olan bilginin öznel tarafına yöneldiği söylenebilir.

Fenomenoloji, öncelikle nesnelere ne olduğundan ziyade nasıl olduğuyla ilgilenir. Yani nesnenin ağırlık, az bulunurluk ya da kimyasal bileşimine odaklanmak yerine, onların nasıl görüldüğünü açıklamaya çalışır (Zahavi, 2020, s. 19). Dolayısıyla fenomenoloji, deneyimleme yoluyla dünyadaki nesnelere (fenomenler) veriliş türlerinin felsefi bir analizini yaparak onların görünüşlerini çözümlenmeye çalışır.

Heidegger'in ifadesiyle, fenomen kendini gösteren veya kendini açığa vuran şeydir (2004, s. 57, 59). Fenomenolojiye göre var olan her şey bir tür veriliş içerisinde. Bu veriliş, şeylerin varlık tarzıdır. Bu sayede şeyler zorunlu olarak sürekli bir bilince konu olacak şekilde oluşmaktadır. Bu anlamda Husserl, bir özne nesne bağlantısı kurmaya çalışır. Ona göre; özne daimî olarak bir şeye doğru yönelik iken nesne de özneye veriliş içerisinde. Bu ilişki, bilincin sahip olduğu yönelimsellik temelinde kurulmaktadır (2021, s. 35, 36).

Fenomenolojik yaklaşımda bilinç, önemli bir olgudur. Dünyayı açığa vurmada güçlü bir işleve sahiptir. İçsel bir yönelimsellik nesneyi algılar ve nesnenin verilişini temalaştırır. Bilinç sayesinde nesnenin nasıl görüldüğü açığa kavuşur. Dolayısıyla fenomenolojide nedensellik yerine anlam temel rol oynar (Zahavi, 2020, s. 34, 38). Burada bilinç yoluyla elde edilen bilginin gerçekliği, nesnellikten uzak olmamalıdır. Bu yüzden nesnenin yönelimselliği yoluyla elde edilen bilginin kurgusal yorumundan kaçınılmalıdır. Husserl'e göre; fenomenolojik deneyimin betimlemeleri, somut içerikli olmalı ve deneyimlendikleri gibi net olmalıdır (2021, s. 36). Diğer bir deyişle öz dünyası yansız olan bir dünyadır. Bu dünya varlığına karşı bile yansızdır (Mengüşoğlu, 2020, s. 31). Bu yüzden görünen dünya, nesnellik içerir. Nesnellik, erişilebilir ve kavranabildiğinden yalnızca görünen dünyada aranmalıdır.

Fenomenolojinin betimleme modelini benimsemesi ve bilginin öznel tarafına yönelmesi, onun görsel sanatlar ve edebiyat alanında etkili bir yaklaşım görülmesini sağlamıştır. Bu bağlamda resmin doğasına yönelik sorunların

çözümüne katkı sunabilir. Fakat öncesinde resmin fenomenolojik ve ontolojik açıdan ne tür bir anlam içerdiğini irdelemek gerekir.

Fenomenolojik ve Ontolojik Açıdan Resim

Fenomenolojik Açıdan Resim

Resim, sıradan bir nesne veya görüntü olmanın ötesinde imgesel bir dünyadır. Bu imgesel dünya, görünen dünyanın nesnelere göre görüntü olsa da aslında ondan farklıdır. Yani her ne kadar bir modelden üretilmişse de resim, modelinin kendisi değildir. Husserl'e göre; imgelem nesnesi olan resim, yönelimsel bilinç yoluyla meydana gelir. İlk algı tabanında ortaya çıkar. Sonrasında doğru ve yanlış herhangi bir çıkarımda bulunmayan nötürleşmiş bilinç te imgeleme ediminin ürünü olarak oluşur. Ardından resmetmeye aracılık eden resim bilincinden türer (Akt. Sözer, 2019, s. 91-92). Bu süreçte resim olarak sunulan gerçek, özne olarak izleyicinin imgeye yönelimiyle ortaya çıkar.

Fenomenologlara göre; dünyadaki nesnelere, doğrudan ve dolaysız sunulduklarından algısal deneyim özeldir. Dolayısıyla algının, bir sunum formu gibi işlev gördüğünü iddia ederler (Zahavi, 2020, s. 33). Öte yandan nesnelere algı dünyasında işlenmesi gibi resimde de model öznel bir deneyimle algılanıp tasarlanır. Bu öznel deneyimde bütünsel bir varlık olan resmin anlamı, başına buyruk değildir; onu açığa çıkaran bütün göstergeler ve ayrıntıların boyunduruğu altındadır (Marleau-Ponty, 2020a, s. 56, 57). Resimde söz konusu olan şey, izleyicinin tuvalde boya izlerinin sessiz sinyallerini algılamasıdır. Tablo izlendiğinde o sinyaller hiçbir şey söylemese de kesin bir düzen oluşur ve o düzeni açıklayabilecek durumda olmasa da onda hiçbir şeyin keyfi olmadığı anlaşılır (Marleau-Ponty, 2020a, s. 59).

Fenomenolojik yaklaşıma göre; iki şey ne kadar birbirine benzese de bunlar birbirinin resmi ya da imgesi değildir. Örneğin iki ot sapı birbirine benzeyebilir ancak bu birini, diğerinin resmi yapmaz; benzerlik, karşılıklı bir ilişki olsa da temsil için geçerli değildir. Örneğin portre, bir resimdir ancak bu, resmedilen kişiyi tasvir etmez. Husserl, tasvir edilen şeyi, tasvir olarak görmeyi mümkün kılmak için fiziksel çerçeve ve tuvalin ötesine geçmek gerektiğini ifade eder (Akt. Zahavi, 2020, s. 29-30). Çerçeve, burada resim dünyasına açılan bir tür pencere işlevi görür. Bu fiziksel aşamadan sonra resim dünyasında imgeler, artık gerçek dünyanın varlıkları değildir. Marleau-Ponty, ressamın gerçek nesnelere üstünde çalışırken bile amaçları asla nesnenin kendisini akla getirmek olmadığını, tam tersine tuvalin üzerinde kendine yeten bir görüntü kurmak olduğunu ifade eder (2020a, s. 58). Öyleyse resim, dünyanın bir taklidi değil, başlı başına bir dünyadır. Bu gerçeklik, bir tablonun karşısına geçildiğinde doğadan hiçbir şey gönderme olunmadığı anlamına gelir.

Ontolojik Açıdan Resim

20. yüzyıl başından itibaren ontolojik açıdan resim sorunsalı, mimesisten farklı bir kavrayışla çözümlenmeye çalışılmıştır. Resim, bir nesnenin taklidi veya temsili olmadığı gibi mimesiste belirtilen gerçeklikle ilgili bir varlık olmadığı savunulmuştur. Daha doğrusu gerçeklikten ziyade doğrulukla (hakikat)³ ilgili bir varlık olduğu düşünülmüştür. Heidegger; sanat yapıtını, gerçeklikle değil doğrulukla ilişkisine göre tanımlamak gerektiğini ifade eder. Ona göre; sanat yapıtı, kendi tarzında var olanın varlığını ortaya açar. Bu açılma, sanat yapıtında var olan

³ Heidegger'in kullandığı kavramlar, çevirilerde farklılaşabilmektedir. Örneğin bir kaynakta geçen *doğruluk* sözcüğü bir diğerinde *hakikat* olarak çevrilebilmektedir. Dil birliği açısından bu metinde *doğruluk* sözcüğü tercih edilmiştir.

doğruluğun kendini yapıta yerleştirmesiyle gerçekleşir. Böylece resmin varlığı, doğruluğun resme yönelip yerleşmesiyle ortaya çıkar (2011, s. 62).

Resimdeki doğruluğun açığa çıkarılması nasıl gerçekleşir? Bu konuda Heidegger, sanat ve sanat yapıtının varlığının ortaya çıkarılmasında çatlak metaforunu kullanır. Ona göre; sanat, sanatsal meydana getirir, meydana getirici ise çatlaktır. Çatlak, bir çatışmanın çatılmasının ürünüdür. Tıpkı toprakta olduğu gibi meydana gelen yarılmaların dünya ile çatışması gibi. Ancak bu basit bir karşıtlık olmanın ötesinde çatışmanın çatlaktaki birliğidir (2011, s. 59-61; Sözer, 2019, s. 95, 96). Bu çatışmanın birliğinden bir dünya yani yapıt ortaya çıkar. Dolayısıyla çatlama, resmin doğasını ortaya çıkarmanın ilk aşaması olarak görülebilir. Fakat çatlama, resmin varlığını ortaya koymada yeterli olmaz. Bu konuda Heidegger, çatlak metaforunu gestalt kavramıyla tamamlar. Ona göre; çatlaktaki çatışma gestalttır. Yapıtın yaratılması, doğruluğun gestalt halinde saptanmasıyla gerçekleşir. Burada gestalt, bir arka plan üzerinde figürün belirmesi olarak açıklanabilir. Bu ise resmin yüzeyine sürülmüş boya ve fırça darbelerinin izleyiciye yönelimselliğiyle ortaya çıkar.

Fenomenolojik yaklaşımda resmin yüzeyinde resmedilen şey (figür vb.), belli bir yönelimsellik ile izleyiciye ulaşır. İzleyici, resimdeki figürü büyük bir açıklıkla veya belli belirsiz algılayabilir ve bilinç dünyasında onları hayranlıkla, geçmişe özlemle vb. izlenim ve duygu durumlarıyla tasarlayabilir. Bütün bu süreç, kuşkusuz yapıtın kendinde barındırdığı yönelimselliğin izleyicinin bilinç dünyasına geçmesiyle oluşur. Fakat öncesinde resme atılan bakış, resmi var eder. Önay Sözer'in belirttiği gibi; resme bakıp yönelimsel edim deneyimlenmezse, resim bilinç düzeyinde oluşmaz. Ona göre; fenomenolojik anlamda resmin varlığını ortaya çıkaran ilk aşama, resmin kendisine yönelen bakıştır (2019, s. 97).

Sonuç olarak ontolojik açıdan resim, taklide dayanan doğruluk anlayışından ziyade sanat yapıtının kendisinde ortaya çıkan doğruluk anlayışıdır. Heidegger'e göre; bu doğruluk ise sanat eserinin var olanın varlığına açılmasıyla (çatlak) gerçekleşir. Yani sanat eserinin asıl anlam ve işlevi, doğrunun esere konulmasıdır (2011, s. 32). Bu durumda resim, yapıtta yer ile dünya çatışması sonucu çatlak olarak görünüş alanına girmesiyle varlık bulur.

İçeriden Dışarıya Bakışın Resimleri

Kutsiyet

Her inanç sisteminde kişinin kutsal mekânlarda herhangi bir kuşkuya girmeden ilahi olanı hissetmesi ve onunla bütünleşmesi arzu edilir. Bu bütünleşmenin aracı olarak ikonalar, özel işlev görür. İkonalar, Batı medeniyetinde ilahi olana odaklanmanın ve onu hissetmenin özel nesnelere. Michael Bird'e göre; ikonalar, sanat eserine kutsal bir hava katan ve manevi gerçeği maddi bir biçime dönüştüren imgelerdir (2016, s. 47). Sonsuz hikmeti zamansızlıktan koparan ve Tanrı'ya tapınmanın araçlarıdır (Sayın, 2015, s. 41). Fakat ikonalarda manevi gerçek, dünyevi bir bakışla biçimlendirilir. Bu bakış, Batı sanatında uzun süre egemen olan tek noktadan sunulan bakıştır. İlahi olanı kavramak için dünyadan bir sahne, tüm detaylarıyla sunulur. Bazı resimlerde bakış, resim dünyasında iç uzamdan dışarıya uzanır. İzleyici, resmin arasından resim dünyasına, oradaki pencere aralığından da dış uzama bakar. Bu durum izleyiciyi resim dünyasına çeker ve orada olma hissi verir. Öyle ki resim, kutsal bir an içeriyorsa izleyici, resim dünyasına dahil olarak kutsal ana tanıklık eder. Orada olma hissi, ilahi olanı kavramaya yönelir. Bu durumda resim kutsal olana açılan bir pencereye dönüşür. Bu konuda Heidegger, bir yapıtın kutsala açılmasını, o yapıtın kutsalı kutsal diye açan ve Tanrı mevcudiyetini açığa çıkaran şey olarak ifade eder (2011, s. 39). Bu durumda resim, resim dünyasında kutsala açılırken aslında Tanrının varlığına da açılmış olur. Bu bağlamda dışarıya bakış temasının işlendiği kutsal an resimleri, incelenmeye değerdir. Sanat Tarihi'nde özellikle Rönesans'ta Kuzey Avrupalı sanatçıların resimlerinde bu yaklaşım sıklıkla görülür. Bu resimlerden Jan Van Eyck'in 1435 yılında

yapmış olduğu Şansölye Rolin'in Bakiresi (Virgin ve Child with Chancellor Rolin) adlı yağlıboya tablosu bu bağlamda dikkat çekici detaylar sunar (Görsel 1).



Görsel 1. Jan Van Eyck, 1435, Şansölye Rolin'in Bakiresi / Virgin ve Child with Chancellor Rolin. Wikipedia. Erişim:10.09.2023. <https://124.im/PXhb>

Merkezi perspektifin ilkelerinden başarılı bir biçimde yararlanan bu resimde derinlik olağanüstüdür. Bakış, perspektifin olanaklarıyla iç uzamdan dışarıya doğru uzanır. Sundurma aralığından görünen doğa, gerçekçi bir yanılsama sunar. Dış uzam, tüm detaylarıyla derin bir biçimde resmedilir: Şehri ikiye bölen nehir, ufuktaki dağlarla bütünleşir. Öte yandan iç uzamda kutsal bir an gerçekleşir: Kucağında çocuk İsa'yla Meryem, Aziz'in karşısında oturmaktadır. Kompozisyonun sağ üst köşesinde uçmakta olan melek, elindeki tacıyla Meryem'e yönelmektedir. Melek, tüm resmin en gerçektışı varlığı olarak görünürdür. Bu tavır, Batı düşüncesinde varlığın görünme arzusuyla ilişkilendirilebilir. Eugen Fink'in de belirttiği gibi; Batı'da genel anlamda varlık sorunu, görünür olmakla çözümlenmeye çalışılır; var olan görünür (Akt. Sözer, 2019, s. 132). Dolayısıyla her ne kadar kutsal bir içeriği olsa da Eyck'in resmi, günlük yaşamdan bir sahne sunar. Öyle ki onun başarılı resimsel yanılsaması, resim aralığından gerçek bir dünyaya bakıyormuş izlenimi yaratır.

Şansölye Rolin'in Bakiresi'nin resimsel yüzeyi, bir pencereden bakılan gerçek bir dünya illüzyonu yaratır. Bu tavır, Alberti'nin Batı sanatında uzun süre etkili olan düşüncesini hatırlatır. Ona göre; sanatçı, resimsel tasarısını bir illüzyon, yani resmin fiziksel yüzeyini bir cammış gibi dikkate alması gerekir (Bird, 2016, s. 64). Burada resmin bir pencere olarak algılanma fikri dikkat çekicidir. Resim, duvarın öte tarafındaki uzayı gösteren bir pencere aralığı gibidir. Bu aralık (resim), bir bakışın varlığıyla şekillenir. Eyck'in resminde de bakış, forma bürünür. Fakat resmi ayrıcalıklı kılan şey, imgede var olan sundurma aralığıdır. Bu aralık, ikinci bir bakış sunar ve bu bakış, iç uzamdan dış uzama açılır. İzleyici, ilkin resim aralığından kutsal anın yaşandığı iç uzama, sonrasında ise sundurma aralığından dış uzama dahil olur. Bu sırada dış uzamın dingin manzarası, iç uzamda gerçekleşen kutsal anı olabildiğince derin kavratır. Dolayısıyla izleyici, uzamları ayıran sınırlara takılmadan uzamlar arası bir eşzamanlılık yaşar.

Pencere imgesiyle dış uzamları çerçeveleme teması, Şansölye Rolin'in Bakiresi' nin yapıldığı dönemde Kuzey Avrupa sanatında sıklıkla görülür. Bu resimlerde tuvalin sınırları, izleyiciye psikolojik bir çerçeve sunar ve içeride olmak duygusunu yaşatır. Resimde ön, orta ve arka plan kademeli olarak sunulur ve oluşan derinlik yanılsaması, izleyiciye karşı konulmaz bir davet sunar. Bu sırada göz, resmin yüzeyinde bağımsız bir organmış gibi yoğun bir biçimde iş görür. Brian O'doherty'in belirttiği gibi, adeta bedenden bağımsızlaşan göz, onun küçük bir vekili olarak resmin mekânında gezinmeye başlar (2016, s. 34). Fakat onun gezindiği alan, çerçevenin veya tuvalin sınırları içinde kalır. Öte yandan bakış, daha özgürdür. Çünkü, bakış, resim dünyasına atılır ve oradan derinlere ulanır. Sözer Önay'ın da ifade ettiği gibi; bakış, var olanların kaynağına, ortamına yani dünyaya bakmak demektir (2019, s. 97). Eyck'in resminde de bakış, resim dünyasına atılırken resmin doğasını ortaya çıkarmada araçsallaşır.

Şansölye Rolin'in Bakiresi resminin derinliği, resmin gerçeklik meselesiyle ilişkisini hatırlatır. Burada gerçeklik meselesi ikirciklidir. Bu resim, Rönesans modelliğinde dış dünyadan bir görüntü sunmasına rağmen aslında gerçekte o değildir. Çünkü resimdeki imgeler ile dış dünyanın görüntüsü gerçeklik olarak birbirinden farklıdır. Resim, her ne kadar doğadan bir görüntü içerse de o, dış dünyanın görüntüsü değildir. Modelinden farklı kendine has gerçekliği olan bir varlıktır. Bu durumda gerçekliği belirleyen unsurlardan biri olan perspektif hem resimde hem de dünyada nesneye boyut kazandıran olgu olarak önem kazanır. Fakat perspektif, gerçekliği belirleyen tek unsur değildir. Dan Zahavi, gerçeklik anlayışı tanımı gereği perspektifi olmasına rağmen onu silmenin bizi dünyaya yakınlaştırmadığını ifade eder. Dünya hakkında bir şeyi anlamaktan bizi yalnızca alıkoyar (2019, s. 40). Fakat resimde perspektifi silmek, resim dünyasını yüzeye yakınlaştırır.

Enginlik ve Duygusalılık

Pencere, içeriden dışarıya bakılarak çevrenin görüldüğü aradır. Bu aradan bakış, çerçeveye alınmış bir biçimde içeriden dışarıyı kavrar. Özne bir deneyimle algılanan dış uzam, kişinin bilincinde farklılaşabilir. Bu durum algının salt görme olgusuna dayanmadığını gösterir. Richard Leppert'in belirttiği gibi; görme, sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele değil aynı zamanda zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir (2009, s. 18). Dolayısıyla pencere aralığındaki öznel deneyim gibi resimde sanatçının bakışından öznel bir dünya meydana gelir. Her ne kadar gerçekçi imgeler taşısa da resim, aslında sanatçısının bakışını yansıtan bir tür penceredir. Önay Sözer'in ifadesiyle; nasıl ki pencereden dünyaya bakılıyorsa aynı şekilde resimden de resim dünyasına bakılır (2019, s. 97). Bu durumda burada birbirine benzeyen fakat iki farklı gerçekliğe sahip pencereden söz edilebilir. Biri pencerenin kendisi, ötekisi ise resim nesnesidir. Pencere, dışardaki fenomenlerin yönelimselliğiyle öznenin algısında oluşan görüntü iken resim; tuval, boya vb. malzemelerden oluşmuş, varlığı doğruluğa açılan görüntü dünyasıdır. Bu farklı gerçeklik, resimde pencere imgesinin varlığını çoklu anlamlara büründürür. Michael Bird, sanatta pencerelerin genel olarak hayal ile gözlem ve iç ile dış uzam arasında bir arayüzü temsil ettiğini ifade eder (2016, s. 64). Dolayısıyla resimdeki bu arayüz (pencere imgesi), bakışı iç uzamdan dış uzama yönlendirir ve engin bir duygusalığa neden olur. Bu bağlamda, Japon sanatçı Ando Hiroshige, ev içi detayları gösteren ağaç baskı çalışması dikkat çekicidir (Görsel 2).

Hiroshige'nin resmi, büyük bir alanı kaplayan pencere imgesinden oluşur. Bu pencereden oldukça geniş bir dış uzam sunulur. Olanca derinliğiyle bu uzamda düz bir araziye kurulmuş şehir silüeti görülür. Ufuk çizgisine yerleştirilen dağ, yeryüzü ile gökyüzü arasında tek imge olarak belirir. Gökyüzü ile yeryüzünün birleştiği kısmın kızılılığı, resmin günbatımında gerçekleştiği bilgisini verir. Öte yandan resmin küçük bir alanını kaplayan iç mekân imgesi, minimal detaylar içermektedir. Pencere pervazına oturan ve dışarı bakan kedi, kompozisyonun tek canlı figürü olarak resmin duygusunu artırır. Bunun yanı sıra pervazın sağ köşesinde aşağıya doğru sarkan kumaş ve yanındaki kâse, kompozisyonun yalın objeleri olarak dikkat çeker. Resme hâkim olan çapraz bakış, mekânın iç ve dış

uzamlarını ortaya çıkarır. Dekoratif beyaz formlara sahip süslemeleriyle duvar ile yeşil zemin, resmin iç ve dış uzamlarını ayırıştırır ve ona boyut kazandıran diğer unsurlardır. Japon baskı sanatının karakteristik öğelerinin görüldüğü bu resimde tüm unsurlar, günbatımının dingin huzurunu ve güçlü enginliğini hissettirir.



Görsel 2. Ando Hiroshige, 1857, ?. Britishmuseum. Erişim: 11.09.2023. <https://l24.im/6Cyq>

Hiroshige'nin resmi, içeriden dışarıya bakışın sade ama güçlü bir örneğini sunar. İlk resmin aralığından resim dünyasına dahil olunur ve bu sayede içerde olma duygusu hissedilir. Buradan da resimdeki pencere imgesi aracılığıyla dış uzam deneyimlenir. Bu iki ara yoluyla kademeli olarak deneyimlenen iç ve dış uzamlar, uzamlar arası eşzamanlılığın yaşanmasına neden olur. Dolayısıyla pencere, burada gerçek dünyadan resim dünyasına oradan da başka dünyalara açılan bir ara yüz görevi üstlenir. Bu sayede gerçek dünya ile resim dünyası arasındaki sınırlar kaybolur ve bu iki dünyanın farklı olan gerçeklikleri birbirine karışır.

Hiroshige'nin resminin kurgulanış biçimi, özne olarak izleyicinin dünyadaki konumunu düşündürür. Resmin aralığından iç ve dış uzam deneyimlendiğinden izleyici, kendi konumundan şüphe duyabilir. Bu durum fenomenolojideki nesnenin yönelimselliğiyle açıklanabilir. İzleyici, resme yönelirken resimde izleyiciye yönelir. Dolayısıyla bu durum, resmin taşıyıcı öznesi olarak izleyicinin içeride mi yoksa dışarda mı belirsizliğini yaratır. Tüm bunlar fenomenolojik yaklaşımda öznenin dünyadaki konumunu hatırlatır. Husserl, "özne ne dünya içinde ne de onun dışındadır" der. Öte yandan bir diğer fenomenolog Merleau-Ponty'in içsellik ve dışsallık meselesinde, "...dünya bütünüyle içeridedir ve ben de bütünüyle kendimin dışındayım" ifadesini kullanır (Akt. Zahavi, 2020, s. 35). Dünyanın resmin içerisinde olduğu varsayıldığında izleyici, Hiroshige'nin resminden aslında dünyanın dışına bakmış olur. Tam tersine dünyanın resmin dışında olduğu varsayıldığında izleyici, resim dünyasından içeriye bakmış olur. Sonuç olarak öznenin konumuyla ilgili yaşanan ikilem, izleyicinin bu resimdeki pencere imgesi karşısında daha da büyür.

Fenomenolojik yaklaşımda öznenin nesneye, nesnenin özneye yönelmesiyle anlam oluşur. Bu durumda öznenin varlığı, anlam için hayatidir. Eugen Fink'in sanatta anlam yaratmada öznenin varlığını 'ben bölünmesi' tabiriyle açıklar. Ona göre; izleyici, resmin bütünü ve taşıyıcısıdır. Aynı zamanda ait olduğu gerçek dünyanın öznesidir. Resme baktığında özne, resmin ona yöneldiğini ve perspektifle onun bakışının resmin derinlerine ulanmasını sağlar. Resme bakan resim dünyasına yönelişin merkezidir; aynı zamanda resim dünyasının öznesidir (Akt. Sözer, 2019, s. 146). Hiroshige'nin resminde izleyici, resmin merkezinde bir özne olarak anlam üretirken bakışı farklı uzamlardan geçerek ulanır. Resimde fenomenlerin verdiği anlam, onun algısında karşı konulmaz duygular yaratabilir. Bu duygular ise çoğunlukla varlığa dair meseleleri sorunsallaştırırken sonsuzluk ve enginlik gibi çoklu anlamları içerebilir.

Bekleyiş

Ev, duvarlarıyla dış uzamdan ayrılan ve kendi iç uzamına sahip bir yapıdır. Onun dışarıyla bağlantısı, pencereler ve kapılar yoluyla gerçekleşir. Her ikisi de evin, dışarıya açılan aralarıdır. Fakat pencere, iç ile dış uzam arasında bir ara iken; kapı, bir geçiştir. Her ikisi de duvar denin engelinin aşılmasını sağlayarak içeriye dışarıyla eşleştirir. Bu sayede ev, salt geometrik bir yapı olmaktan uzaklaşır. Pencere ve kapılar yoluyla farklı uzamların eşzamanlı deneyimlenmesi evi bir varlığa dönüştürür. Gaston Bachelard, insanın dünyadaki ilk mekânı olarak evin, bir geometriden ibaret olmadığını hatta düş ile düşlemi barındıran bir evren olduğunu dile getirir (2017, s. 36). Dolayısıyla evin pencere ve kapılarının düş ile düşleme açılan birer ara olarak işlev gördüğü söylenebilir. Bu durum, resimdeki imgelere yansıdığı güçlü çağrışımlar yaratabilir. Bu bağlamda iç mekân tasarımlarıyla dikkat çeken Kuzey Avrupalı sanatçı Pieter de Hooch'un kapı ve pencereleri merkeze aldığı Ebeveyn Sorumlulukları adlı tablosu incelenmeye değerdir (Görsel 3).



Görsel 3. Pieter de Hooch, 1658-60, Ebeveyn Sorumlulukları / A Mother's Duty. Wikipedia. Erişim: 12.09.2023. <https://l24.im/J4hk97F>

Ebeveyn Sorumlulukları adlı resimde birbirine açılan bölümleriyle bir iç mekân görülür. İncelikli bir biçimde kurgulanan bu kompozisyonda ev içi detayların olduğu mekân oldukça yalın bir biçimde sunulur. Fakat resmin en dikkat çekici unsuru, mekânın barındırdığı aralardır. Açık kapı ve pencerenin yanı sıra yarı kapalı aralar da bulunmaktadır. Örneğin perdelerin arasından ev eşyalarının görüldüğü yarı kapalı aranın yüklük olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan yüklüğün hemen önünde çocuğun bakımıyla ilgilenen kadın ve onun ötesindeki köpek kompozisyonun canlı figürleri olarak dikkat çekicidir. Az sayıda eşyanın olduğu odada sepet ile sehpa, boşluğu dolduran diğer nesnelendir.

Hooch'un iç mekân resminde kapı açıktır ve odalar arasında bir geçişgenlik vardır. İzleyici, ön bölümün uzamını deneyimledikten sonra, kapı aralığından giriş bölümünü ve sonrasında o bölümdeki pencereden dışarıyı deneyimleyebilir. Kapı, burada farklı bölümler arasındaki geçişi sağlayarak uzamları eş zamanlı yapar. Önay Sözer; kapıyı, bir odadan ötekine gidiş gelişini sağlayan ve mekânları eş zamanlı yapan geçit olarak tanımlar (2019, s. 5). Öte yandan bu geçit (kapı), bir diğer uzama açıldığı gibi ona kapanır da. Kapı, kendine açılana kapanan bir engeldir. Fakat bu engel duvar gibi bir engel değildir; duvarın bir parçası olarak düşünülse de aslında ondan farklıdır. Kapı, farklı uzamları birleştirirken tam tersine duvar, uzamlar arası bir ayrılık meydana getirir. Georg Simmel, duvarla kıyaslandığında kapının açılabilme özelliğinin onun çok daha güçlü bir kapanma duygusu hissettirdiğini ifade eder. Ona göre; duvar dilsizdir, kapı ise ötedeki uzamla konuşabilen bir unsurdur (Akt. 2019, s. 164). Dolayısıyla farklı uzamlar arasında bir geçiş olan kapı, açılıp kapanabilme özelliğinden güçlü bir kapalılık duygusuna sahiptir. Fakat bu resimde kapı, olanca açıklığıyla kapalılık duygusunu yitirir ve iç mekânı tek bir evrene çevirir.

Ebeveyn Sorumlulukları'nda pencere imgesi, dışarıya çıkmanın ve içeriye girmenin unsuru olarak belirgindir. Bu geçişgenliğin somut örneği, pencereden içeriye sızan ışıktır. Öğle sonrasının ışığı, güçlü duyuşsal etkisiyle pencerenin pervazına, odanın zeminine ve iç kapının yüzeyine düşer. Işığın açık pencereden içeri sızmasıyla dış uzam içeri alınır. Dolayısıyla pencere imgesi, burada içeriğin dışarıya, dışarının da içeriye alınmasına vesile olur.

Özne olarak izleyici, Hooch'un resminde en gizemli belirleyicidir. Sanatçı, kendi bakışından bir sahneyi, izleyicinin bakışı haline getirir. Bu durum, izleyicinin konumunu da belirler. Kuşkusuz bu resmi, Rönesans modelliğinde merkezi perspektifin bir yansıması olarak görmek gerekir. Bakış, resmin derinliklerine ulanırken resim perspektifi olarak izleyiciye yönelir. Bu durumda tablodaki perspektif, özne olarak izleyiciyi resim dünyasının merkezine konumlandırır. Dolayısıyla sanatçının bakışı, izleyicinin bakışı olarak varlık bulurken merkezi bir perspektif sunar. Öte yandan gerçek dünya da tek bir bakış yoktur; nesnelere, izleyeninin konumuna göre çoklu görünüşler sunar. Husserl'in de belirttiği gibi; "her görünüş, perspektiftir ve sadece görünen bir şey ima etmez, aynı zamanda kendisine görüldüğü kişiyi de ima eder. Başka bir deyişle, bir görünüş daima birisi için bir şeyin görünüşüdür (Akt. Zahavi, 2022, s. 157). Fakat Hooch'un resmindeki bu sabit bakış, duran bir bedeninin resim dünyasına oradan da dış uzama uzanan bakıştır. James Gibson, hareket edebilen cismani bir bedene iliştilmiş bir baş üzerinde hareketli gözlerle gördüğümüzü ifade eder. Ona göre; durağan bir bakış açısı, yalnızca hareketli bir bakış açısının sınır durumudur (Akt. Zahavi, 2022, s. 158). Kuşkusuz bu resimde sunulan durağan bakış, resmin aralığından resim dünyasına oradan dışarıya uzanan anlık ve sınırlı bakıştır.

Hooch'un resminde izleyicinin bakışını dışarıya yönelmesini sağlamada küçük köpeğin varlığı gizil bir etkiye sahiptir. Sırtı dönük bir biçimde köpek, kapı ve pencere aralığından dışarıya bakar gibidir. Dışardan gelecek bir beklenti veya tehlikeye karşı hazırdır. Sonuç olarak köpeğin bakışı, izleyicinin bakışını iç mekândan dışarıya yönlendirdiği gibi orada yaşanabilecek olasılıklara ve karşılaşmalara izleyiciyi hazırlayabilmektedir.

Özgürlük Tutkusu

İç uzamlar, duvarlar yoluyla dış dünyadan ayrılan kapalı alanlardır. Yani dış uzamdan uzak olma halidir. Bu durumda iç uzamda olmak, dış uzamın verdiği serbestlikten ve hareket alanından uzak kalmak demektir. Bu uzak olma hali, içeriye kasvetli, dışarıya ise özgürleştirici kılabilir. Gaston Bachelard, içeri ve dışarının bir tür parçalara ayırma diyalektiği olduğunu ifade eder. Ona göre; farkına varılmadan bu diyalektik, olumlu ve olumsuz düşüncelerin hayal tabanı haline gelir (2017, s. 255). İç uzamdan dışarıya açılan ara olarak pencereler, dışarının duygusunu içeri alır. Dış dünyanın görüntüsü pencereyle çerçeveye alındığında özgürlüğe duyulan istenç artar. Bu durumda pencere, dışarıya bakışın ve serbestliğe olan özlemin aracına dönüşür. Bu türden bir sembolik anlam, bazı sanatçıların konularına ve onların çalışmalarında özgürlüğe olan özlemin simgesine dönüşür. Bu bağlamda romantik dönem sanatçılarından Caspar David Friedrich'in Atölye Penceresinden Görünüm adlı tablosu incelenmeye değerdir (Görsel 4).



Görsel 4. Caspar David Friedrich, 1805-6, Sanatçı Atölye Penceresinden Görünüm / View From the Window of the Artist's Studio. Wikipedia. Erişim: 13.09.2023. <https://l24.im/ncv2>

Friedrich'in çalışması, resmin neredeyse tamamını kaplayan bir pencere imgesinden oluşmaktadır. Uzun dikey forma sahip olan bu pencere, iki ana bölümden meydana gelmektedir. Bu bölümlerden üst kısım, kapalı; alt kısım ise ardına kadar açıktır. Dahası üst kısımda sadece açık bir gökyüzü, alt kısımda ise kıyasal bir yaşam alanı görülmektedir. Resmin dikkat çekici unsuru olarak bir gemiye ait olduğu anlaşılan ve pencere aralığından görülen halat uçları, geminin gizemini canlı tutarken resmin derinliğine katkı sunar.

Friedrich'in resminin geneline hâkim olan ölçülülük, dikkat çekicidir. Bu ölçülülük, kalın duvarın simetrik çizgilerinden, pencerenin ince ve zarif çizgilerinden anlaşılır. Bunun dışında resimde ışığın kullanımı oldukça doğal ve ölçülüdür. Pencere aralığından sızan ışık, pencere pervazına ve kalın koyu duvarlara düşerek içeriye aydınlatır. Öte yandan iç uzamda kahveyi bir ton, dış uzamda ise açık bir ton hakimdir. Bu türden bir zıtlık, resmin iç ve dış uzamın duygusu hakkında ipuçları verir. İçerdeki koyuluk, tekdüze olanın; dışardaki açıklık ise özgürlüğe olan

istencin metaforu olarak belirir. Yani donuk kahverengi iç mekânın pencere aralığından atılan bakış, açık denizlere, bilinmeyene ve öngörülemez karşılaşmalara atılan bakıştır. Bu tavır, romantik sanatçıların resimlerinde sıklıkla görülen bir yaklaşımdır. Onların resimlerinde pencereden uzak mesafelere bakış, evin sınırlarını ve küçük burjuva yaşantısını terk etmeye duyulan arzunun metaforudur.

Friedrich'in resminde duvar, içeriği dışarıdan ayıran unsur olarak oldukça kütseldir. Bu yönüyle kütsellik, duvarın bir engel olarak sunulmasını sağlar. Önay Sözer'in de ifade ettiği gibi; duvar iki uzay bölümü arasındaki sessiz bağlantıyı keserek bir ayrılık meydana getirir (2019, s. 165). Fakat bu resimdeki engel (duvar), açık kanatlı pencere imgesiyle aşılmaya çalışılır. Bu kanatların imgesel yönelimselliği, izleyicinin zihninde özgürlük simgesi olarak belirir hatta bir çıkış veya kaçış istenci yaşatır.

Öte yandan pencere, iki uzam arasında eşzamanlılığa katkı sağlamasına rağmen izleyiciyi dış uzamda kalmaya ikna eder. Burada izleyicinin resme yönelmesi ve resmin de perspektifi olarak ona yönelmesi, fenomenolojik bağlamda resmin varlık bulmasını sağlar. Resmin taşıyıcısı olarak izleyici, resmin aralığından resim dünyasını, oradan da pencere imgesi yoluyla dışarıyı deneyimlediğinde artık gerçek dünyanın değil resim dünyasının öznesidir. Resimdeki boyasal alanın onun algı dünyasında imgeler yaratırken bilinç düzeyinde edindiği izlenimler resmin varlığını ortaya çıkarır. Bu durumda resimdeki görünenler, resimdeki görünmeyeni ortaya çıkarır. Merleau-Ponty'in belirttiği gibi "...görünmemeyi görünenin kendisi içerir" (Akt. Sözer, 2019, s. 9). Dolayısıyla Friedrich'in resmindeki tüm görünenler, resmin aşkın anlamını da görünür kılar.

Resmin Penceresi

Batı sanatında resim, sıklıkla pencereye benzetilir. Bu yaklaşıma göre resim duvara asıldığında, bir pencereden bakılıyormuş yanılsaması yaratmalıdır. Rönesans'ta kavramsallaşan bu düşünce, 20. yüzyılın başlarına kadar egemen olur. Fakat resmin fenomenolojisine ve ontolojisine yönelik yaklaşımlar değişmesine rağmen resmin pencere ile ilişkilendirilme düşüncesi güncel kalır. Ama bu dönemden itibaren Rönesans modelinde mimesise dayanan anlayışa karşı, bazı sanatçıların resimlerinde eleştirel bir tavır görülür. Bunlardan birini ortaya koyan René Magritte, İnsani Durum (La Condition Humaine) adlı bir dizi resimle bu tarihsel savla hesaplaşır. Bu bağlamda sanatçının 1933 tarihli eseri incelenmeye değerdir (Görsel 5).



Görsel 5. René Magritte, 1933, İnsani Durum / La Condition Humaine. Moma. Erişim: 14.09.2023. <https://www.moma.org/slideshows/22/371>

İçerden dışarıya bakışın resmi olan İnsani Durum (1933), perdeli büyük bir pencere imgesinden oluşmaktadır. Pencereden görülen manzara ile pencere önünde konumlanan şövaledeki tuval aynı görüntüyü sunar. İki görüntü tek bir imgeye dönüşür ve imge dış uzamın derinliklerine uzanır. Saydammış gibi görünen tuval, kenar çizgileri ve şövalenin ayakları sayesinde fark edilebilmektedir. Dışarda pencere aralığından etkili hava perspektifiyle derinlikli bir manzara, içerde ise yalnızca perde ve şövalenin olduğu yalın bir iç mekân sunulur.

Magritte, İnsani Durum adlı bir dizi resimle tarihsel olarak Batı sanatını bir dönem şekillendiren Leon Battista Alberti'nin resim-pencere metaforuna göndermede bulunur. Sanatçı 1933 yılında çizdiği bu resimle aldanarak inanmak (trompe l'oeil) şeklindeki resimler üzerinden gerçeklik meselesini tartışmaya açar. Bu resimlerde resim yüzeyindeki imgeyle ve onun gerçek temsilleri arasındaki farka dikkat çeker. Richard Leppert, trompe l'oeil resimlerin bir nesnenin gerçek temsiliymiş gibi görüldüğünden izleyicinin bakışına ihtiyaç duymayan resimler olduğunu ifade eder (2009, s. 41). Öte yandan Norman Bryson, bu tür resimlerde bakışın sanki hiç var olmadığını ve dolayısıyla görünen her şeyin kendi başlarına var olan nesnelere olduğu düşüncesinin hâkim olduğunu söyler (Akt. Leppert, 2009, s. 42). Oysa tablolar, bakışı kendine çekerek resmin tüm yüzeyinde gezinmesini ve onun bir resim olduğunu fark edilmesini sağlar. Çünkü resim, bakılmak için var. Dil ile imge arasındaki bağın kökeniyle ilgilenen ve resimlerinde bunu tasarlayan Magritte, aslında bu resimde de benzer bir kaygıdan hareket eder. Michel Foucault, Bu Bir Pipo Değildir adlı kitabında, geleneksel Batı düşüncesinde dil ile nesnenin kesinkes ayrıldığını ifade eder. Klasik resimdeki perspektiften trompe-l'oeil'e kadar uzanan tüm teknik ve çabada imge kendi modeline benzetilmeye çalışılır (2019, s. 32). Foucault, Magritte'in resimlerinde taklide yani canlandırmaya (benzeyiş) dayanan anlayıştan koparak model ile resim arasında andırış olarak tabir edilen belli belirsiz bağıntılarla ilgilendiğini iddia eder (2019, s. 43). Dolayısıyla Magritte, resmin benzeyişe dayanan canlandırıcı gerçekliğe gömülü olan dilden özerk bir anlayışla resim yapar ve bu resmin kendisinden başka hiçbir şey olmadığı anlamına getirir.

İnsani Durum (1933) resminde tuvalin pencereyle oluşturduğu yanılsama, Batı sanatındaki imgenin nesneleştirme (benzeyiş veya canlandırma) fikrine karşı eleştirel yaklaşımın dikkat çekici unsuru olarak belirir. Tuval, burada tüm resimde olduğu gibi gerçek bir tuval değildir. O, sadece tuval nesnesine benzeyen ve aynı zamanda onun üzerindeki imgeler ile penceredeki görüntünün benzerliğini gösteren bir yanılsamadır. Dolayısıyla Magritte bu çalışmada resim-pencere ilişkisi üzerinde görsel imgeler ile dil arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Magritte'in resminde, dışarıya açılan bir ara olarak pencerenin tasarlanma biçimi dikkat çekicidir. İzleyici, ilkin resmin fiziki olmayan aralığından resim dünyasına ve oradan da pencereden dışarı bakar. Şövaledeki resme rağmen pencere aralığından dışarıyı deneyimleyebilmektedir. Dolayısıyla gerçekmiş gibi görülen bu trompe l'oeil'lik yaklaşımla resmin doğasına yönelik tartışmalara ironik bir biçimde vurgu yapar. Burada tuval ile pencere resmin ontolojisini anlamada önemli veriler sunabilir. Resim ne dış dünyaya ne de bütünüyle resimde görülen iç mekâna ait bir varlıktır. Sadece resmin dünyasına açılan bir ara veya çatlak olarak ortaya çıkan bir varlıktır. İzleyici ona yöneldiğinde, gerçek dünyada adeta bir boşluk yaratan, bir gedik açan resim-dünyasına yöneliyor demektir. Bu durumda izleyici artık ne resim dünyasının ne de gerçek dünyanın öznesidir. Resme bakanın durduğu yer, resim dünyasının kendisine yöneldiği noktadır. Dolayısıyla bu resimde özne olarak izleyicinin mekânsal konumu resmin merkezini belirler. Bu konumlanış resmin varlık bulmasına ya da anlam kazanmasına neden olur. Husserl'in de belirttiği gibi; özne yalnızca bedeniyle mekânsal olarak konumlandığında nesnelere bedenleşeceğini ve nasıl görünebileceğini öne sürer (Akt. Zahavi, 2022, s. 57). Magritte'in resminde izleyici, durduğu noktada ona yönelen perspektifin merkezinde resme dahil olarak resmin varlığını ortaya koyar.

Sonuç

Bu araştırmada içeriden dışarıya bakışın resimleri üzerine fenomenolojik ve ontolojik bir okuma yapılmış, bazı sonuçlar elde edilmiştir. İlk olarak pencere imgesini içeren eserlerin, resmin gerçeklik problemine ilişkin sorunlara çarpıcı veriler sunduğu görülmüştür. Pencerenin diğer uzama açılan bir ara olarak işlev görmesi hem imgenin hem de gerçek dünyanın gerçekliği hakkında önemli detaylar sunması bunu kanıtlar niteliktedir. İkinci olarak içeriden dışarıya bakışın resimleri, sanat yapıtının varlık sorununu açıklamada önemli veriler sunabilir. Resimde pencere imgesinin başka uzamlara açılması, sanat yapıtının doğruluğa açılarak varlık bulma düşüncesiyle örtüştüğünden resmin varlık bulma sürecini anlaşılır kılabilir. Dolayısıyla pencere gibi araların, resmin varlığını ortaya çıkarmada araçsallaşarak onun varlığını somutlaştırdığı ifade edilebilir. Üçüncü olarak bu tür resimlerde pencere ve kapı gibi araların uzamları eşleştirdiği ve bunun resim dünyasında uzamlararası eşzamanlılığın yaşanmasına neden olduğu tespit edilmiştir. Resmin fiziki olmayan arası hesaba katıldığında bu durum, gerçek dünya ile resim dünyası arasında bir geçişin yaşanmasını sağlamıştır. Bu geçişkenlik, resmin öznesi ve taşıyıcısı olan izleyicinin konumunu belirsizleştirmektedir. İzleyicinin gerçek dünya ile resim dünyasının arasında kalarak 'ben bölünmesi' yaşamasına ve bunun da onun bilincinde bir ikileme neden olduğu anlaşılmaktadır. Dördüncü olarak içeriden dışarıya bakışın resmi, içeride olmanın resmidir. Bu durum, öznenin resmin içinden dışarıya bakıyormuş gibi bir izlenime kapılmasına ve iç-dış diyalektiğini çarpıcı bir biçimde yaşamasına neden olmuştur. Bu diyalektik, içeri ve dışarının birbirinden bağımsız olamayacağını ve birbirinin varlığıyla anlam kazanabileceğini göstermektedir. Aksi durumda bu uzamların anlam yitimine uğrayacağı görülmüştür. Son olarak içeriden dışarıya bakışın olduğu resimlerde pencere imgesi, fenomenoloji yönteminde nesnenin yönelimselliği yoluyla özneye anlam yaratmada güçlü bir simge olduğu görülmüştür. Nesneye bakışta, pencere imgesinin fenomenolojideki nötr bilinçte anlamları çoğalttığı ve bunların resmi anlama sürecini zenginleştirerek çoklu anlamlara kapı araladığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla resmin tanımlanma çabasında pencere-resim metaforunun halen güncelliğini koruduğu ve bu bağlamda içeriden dışarı bakışın resimlerinde güçlü anlamlar ortaya çıkardığı anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Bachelard, Gaston. (2017). Mekânın Poetikası. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bird, Michael. (2016). Sanatı Değiştiren 100 Fikir. (D. Öztok, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Foucault, Michel. (2019). Bu Bir Pipo Değildir. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Heidegger, Martin. (2004). Varlık ve Zaman. (A. Yıldırım, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Heidegger, Martin. (2011). Sanat Eserinin Kökeni. (Fatih Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Husserl, Edmund. (2021). Paris Konferansları. (T. Kabadayı, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Leppert, Richard. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü. (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mengüşoğlu, Takiyettin. (2020). Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2020a). Algılanan Dünya Sohbetler. (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2020b). Algının Fenomenolojisi. (Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- O'Doherty, Brian. (2016). Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi. (Ahu Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sayın, Zeynep. (2015). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sözer, Önay. (2019). Sanat: Görünendeki Görünmeyen. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zahavi, Dan. (2020). Fenomenoloji İlk Temeller. (S. Bayazıt, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zahavi, Dan. (2022). Husserl'in Fenomenolojisi. (S. Bayazıt, Çev.). Ankara: Say Yayınları.

İnternet Kaynakçası

- Wikipedia. Erişim: 10. 09. 2023. https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_Chancellor_Rolin
- Britishmuseum. Erişim:11. 09. 2023.https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-664
- Wikipedia. Erişim: 12. 09. 2023. https://en.wikipedia.org/wiki/A_Mother's_Duty
- Wikipedia. Erişim: 13.09.2023.https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Blick_aus_dem_Atelier_des_K%C3%BCnstlers.jpg
- Moma. Erişim: 14. 09. 2023. <https://www.moma.org/slideshows/22/371>

ADELE BLOCH-BAUER I VE STOCLET FRİZİ YAPITLARINDA BİZANS MOZAIKLERİNİN ETKİLERİ VE GUSTAV KLİMT¹

Yüksek Lisans Öğrencisi **Gözde BAŞ**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

gzdee1616@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-5098-0291

Öz: Bu makalede, Gustav Klimt'in Adele Bloch-Bauer I ve Stoclet Frizi gibi önemli eserlerinde Bizans mozaik sanatının etkileri incelenmektedir. Bizans mozaiklerindeki altın renk kullanımının, Klimt'in eserlerinde nasıl yansıdığı araştırılmaktadır. Klimt, resim ve mimariyi birleştirerek estetik ve biçimsel bir anlayışı ortaya koymuştur. Stoclet Sarayı'ndaki yemek odasının arka paneli belirtilerek, Klimt'in soyutlama tarzının nasıl kullanıldığı incelenmektedir. Bizans mozaiklerinin dekoratif unsurları, Klimt'in resimlerinde ikonografi, mitoloji ve dini temalarla birleşerek etkileyici bir şekilde temsil edilmiştir. Bu makalede yapılan analizler, Klimt'in Bizans mozaiklerinden aldığı ilhamın sadece görsel unsurlarla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda estetik ve biçimsel anlayışında da derin etkiler bıraktığını ortaya koymaktadır. Bu eserlerin incelenmesi, Bizans mozaik sanatının Klimt'in sanatındaki yaratıcı ve estetik potansiyelini nasıl açığa çıkardığını göstermektedir. Dolayısıyla, Adele Bloch-Bauer I ve Stoclet Frizi gibi eserlerdeki Bizans mozaiklerinin etkisi, Klimt'in sanatındaki dönüşümün önemli bir parçasını oluşturmuştur. Bizans sanatının izleriyle modern bir estetik sentezine tanıklık eden bu yapıtlar, sanat tarihinde önemli bir yer edinmektedir.

Anahtar Sözcükler: Gustav Klimt, Bizans Mozaikleri, Sanat ve Zanaat Birliği, Altın Tesserealar, Adele Bloch-Bauer I, Stoclet Frizi.

THE INFLUENCES OF BYZANTINE MOSAİCS IN THE ARTWORKS OF ADELE BLOCH-BAUER I AND THE STOCLET FRIEZE, AND GUSTAV KLİMT

Abstract: This article explores the influences of Byzantine mosaic art in Gustav Klimt's essential works, such as Adele Bloch-Bauer I and Stoclet Frieze. The reflection of the gold color usage in Byzantine mosaics in Klimt's works is investigated. Klimt combines painting and architecture to present an aesthetic and formal understanding. The back panel of the dining room in Stoclet Palace is highlighted to examine how Klimt's abstraction style is employed. The decorative elements of Byzantine mosaics are effectively represented in Klimt's paintings through the fusion of iconography, mythology, and religious themes. The analyses conducted in this article demonstrate that Klimt's inspiration from Byzantine mosaics extends beyond visual elements and profoundly influences his aesthetic and formal understanding. Examination of these works reveals how Byzantine mosaic art brings forth the creative and aesthetic potential in Klimt's art. Therefore, the influence of Byzantine mosaics in works such as Adele Bloch-Bauer I and the Stoclet Frieze constitutes a significant part of Klimt's artistic transformation. These works, showcasing a modern aesthetic synthesis with traces of Byzantine art, hold a prominent place in art history.

Keywords: Gustav Klimt, Byzantine mosaics, Union of Art and Craft, Gold Tesserae, Adele Bloch-Bauer I, Stoclet Frieze.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Giriş

Her sanat eseri, yaratıcısının hayatından izler taşır ve Gustav Klimt'in eseri de bir istisna değildi. Eserlerinde dönemin tarihi olayları, sosyal çevresi, kültürel normları ve bireysel inançları hakkındaki kişisel deneyimlerini aşıladı. XIX. yüzyıl yerini XX. yüzyıla bırakırken, yeni icatlar, sosyal ve tarihsel çalkantılar ve dönüşümler Klimt'e yeni keşif yolları sunarak yenilikçi girişimcilik faaliyetlerine yol açtı. Bu araştırmada *Adele Bloch- Bauer I* ve *Stoclet Frizi* eserleri üzerinden Gustav Klimt'in Bizans mozaiklerinden etkilendiği ve eserlerinde bu etkinin izlerini taşıdığı düşünülmektedir. Klimt'in yaşamı, sanatı ve tutkuları incelenirken özellikle geometrik desenler, altın varak detaylar, sembolik motifler ve detaylı desenler gibi öğeler üzerinde durulmuştur. Klimt, Viyana'da faaliyet gösteren Kunstgewerbeschule Sanat ve El Sanatları Okulu'nda eğitim görmüş ve bu okulda Bizans sanatının etkisi altında kalmıştır. Klimt'in Bizans mozaiklerinden etkilendiği düşünülen en önemli yönlerden biri, mozaiklerdeki renk kullanımıdır. Klimt, eserlerinde sık sık parlak renkler ve altın varak kullanmıştır, bu da Bizans mozaiklerindeki renklerin zenginliğini ve ışıltısını yansıtır. İncelenen kaynaklarda, Gustav Klimt'in sanatında etkilendiği çeşitli dönemler ve kültürler arasında Eski Mısır, Bizans, Rönesans ve Japon sanatı gibi farklı etkilerin izleri bulunmaktadır. Ancak Klimt, bu eserlerden yararlanarak tamamen kendine özgü bir stil ortaya koymuştur. Klimt'in sanatında kendine özgü olan en önemli özelliklerden biri, dekoratif desen ve figürlerin yoğun kullanımınıdır. Bu desenler ve figürler, genellikle parlak renkler ve altın varak kullanılarak detaylandırılır ve eserlerine derinlik ve zenginlik katar.

Avusturyalı ressam Gustav Klimt, 1913 yılında İtalya'yı ziyaret ettiğinde, özellikle Venedik şehrinde bulunan peyzajları ve yerel mimarisi hakkında ilham verici materyaller topladı. Bu ziyaret, Klimt'in sanatında yeni ufuklar açmasına ve eserlerine farklı bir perspektif kazandırmasına yardımcı oldu. İtalya gezisi, onun sanatsal tarzını ve çalışmalarını etkiledi. Özellikle İtalyan Rönesans döneminin sanatçılarından etkilendi ve daha sonra eserlerinde bu tarzın unsurlarını kullanmaya başladı. Bu dönemde yaptığı bazı portrelerinde de Venedik şehrinde bulunan peyzajlar ve yerel mimarisinden aldığı ilhamın izleri görülmektedir. Klimt'in İtalya gezisi ayrıca onun daha önce yaptığı çalışmalarından farklı bir renk paleti kullanmasına da yol açtı. Venedik'in zengin renkleri ve ışığı, Klimt'in resimlerinde daha canlı ve parlak renkler kullanmasına neden oldu. Sonuç olarak, Klimt'in İtalya gezisi, sanat tarzında ve eserlerinde önemli bir dönüm noktası oldu ve daha sonraki çalışmalarının şekillenmesine yardımcı oldu. Ayrıca Gilles Nêret eserinde bu etkileşimi şu sözleriyle onaylar; Gustav Klimt'in sanatında altın farklı anlamlar taşımaktadır. Erken eserlerde sakrum, sihir anlamına gelmektedir. Daha sonra yaptığı Judith ve Pallas Athena'da altın, gücü ima eder (Nêret, 2005, s. 65). Gustav Klimt'in eserlerindeki dekoratif unsurlar ve semboller, izleyiciye derin düşüncelere sevk eden bir soyutlama ve estetik deneyim sunarken, ilham kaynakları arasında Bizans sanatının düz, varaklı arka planları da yer almaktadır (Giepert, 2016, s. 2). Bu özgün yaklaşımı sayesinde Klimt, sanatında dini ve mitolojik temaları modern bir görünümle birleştirerek kendi eşsiz tarzını oluşturmuştur. Bu şekilde, Klimt'in eserleri hem estetik bir zenginlik sunmakta hem de izleyiciyi farklı kültürlerin sanatına ve sembollerine yönlendirerek daha derin bir anlam arayışına teşvik etmektedir. Bu da onun sanatının çağdaş sanat dünyasında önemli bir yere sahip olmasını sağlamaktadır. İncelenen kaynaklardan yola çıkarak Gustav Klimt ve seçilen eserleri hakkında birçok araştırma yapılsa da Bizans ile ilişkisi üzerinde detaylı bir çalışma yapılmadığı görülmektedir bu makalede amaç, bilimsel alana katkıda bulunmak, konuyla ilişkili kavram ve kuram incelemeleriyle özgün bir çalışma oluşturmaktır.

***Adele Bloch-Bauer I ve Stoclet Frizi*Yapıtlarında Bizans Mozaiklerinin Etkileri**

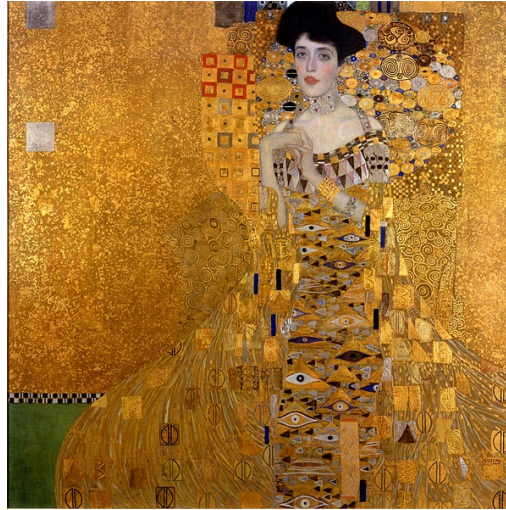
Altın Kadın veya *Avusturyalı Mona Lisa* olarak da bilinen, benzer bir zamanda yaratılan *Adele Bloch- Bauer I (1903-1907)*, günümüzde sanatseverlerin ilgisini çekmektedir. Adele Bloch- Bauer, Viyana'nın yüksek sosyetesine mensup bir kadın olup, Klimt ile de yakın arkadaşlığı bulunmaktaydı.

Klimt, bu portre için birçok eskiz yaptı ve ayrıca Adele'nin diğer portreleri için de birçok eskiz yapmıştır. Sanatçının *Adele Bloch- Bauer'in Portresi* isimli eserinde resmettiği Adele Bloch-Bauer, *Judith I*, *Judith II*, *Pallas Athena* ve *Şapkalı Kadın* yapıtlarında da modellik yapmıştır (Yüzgüller, 2019, s. 68).

Sanatçı eserlerinde, figürler genellikle doğal ortamlarından soyutlanır ve yüzey ile birleşir. Klimt'in özellikle Altın Dönem (1899-1910) adı verilen dönemde ürettiği eserlerinde, figürler dekoratif motifler, düz renkli alanlar ve desenlerle dolu zengin bir yüzey içinde yer alır. Klimt, bu tarzıyla simgesel anlamlar yüklediği figürler ve desenleri, bir bütün olarak resmin yüzeyinde birleştirerek, tamamen yeni bir sanatsal dil yaratmıştır. Adele Bloch-Bauer, sanatçının yaptığı iki portresinde de aynı tarzda mücevher işlemeli yüksek boyun tasmaları takmış ve dikkat çeken yüz benzerlikleri gözlemlenmiştir, bu da onun *Judith* figürlerine model olabileceğini güçlü şekilde işaret etmektedir. Klimt'in, Adele Bloch-Bauer'den etkilendiği, ancak onu model olarak kullanırken korkularını kabul ettiği teorisi, Adele'nin *Judith* portrelerindeki benzerliklerle desteklenmektedir. Eğer bu doğrudursa, o zaman bu resimler, günümüzde bağımsızlık için mücadele eden kadını, Eski Ahit'in mistisizmi ile birleştirmektedir (Giepert, 2016, s. 7). Figürün izleyiciye doğrudan ve etkileyici bir şekilde bakışı, bu korkuyu vurgulayan bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır.

Klimt, resimlerindeki kadın figürleriyle gerçekçi bir yaklaşım yerine idealize edilmiş bir estetik anlayış benimsemiştir. Bu idealize edilmiş kadın figürleri, belirgin hatları ve süslemeleriyle dikkat çeker ve resimlerinin merkezinde yer alır. Ancak Klimt'in bu idealize edilmiş figürleri, gerçek hayattaki kadın vücutlarıyla özdeşleştirilemez. Bunun yerine, Klimt'in sanatı, fiziksel şekillerin ve duygusal ifadelerin estetikle birleştiği bir dünya yaratır.

Figürlerin güzellikleri, zarif hatları ve çekiciliği, Klimt'in estetik anlayışı ve dekadans² dönemin sanatsal eğilimleriyle uyumlu bir şekilde yansıtır (Nêret, 2006, s. 83-88). *Adele Bloch- Bauer I'* de hem durağanlık hem de hareket vardır. Durağanlık, kadın figürünün yüz ve ellerindeki realist tarzdan, hareket ise motif ve renk kullanımından sağlanmıştır.



Görsel 1. Gustav Klimt, 1907, *Adele Bloch- Bauer I*.
Wikipedia. Erişim: 11.05.2024. <https://124.im/PhTH2aN>

² XIX. yüzyıl sonlarında Fransa'da ortaya çıkan, ince ve tuhaf bir güzellik ardına düşen, klasik düzenin dışına çıkmak isteyen ve simgecilik akımını hazırlayan, sonraları simgecilikle kaynaşan sanatçılara verilen ad.

Resimdeki tek figürün elbisesi, dokulardan oluşmuştur ve arka plandaki ince işlenmiş dokularla birleşerek homojen bir görüntü oluştururlar. Figürün çevresindeki varaklı biçimler, dekoratifirler ve tabloya bir zenginlik katarlar. Ancak figürün kendisi, ikona tarzındaki portrelerdeki gibi durağan ve statik bir şekilde resmedilmiştir. Bu nedenle, figürün hareketsizliği, ikona geleneğini anımsatır. Portrenin ‘fas’tan (cepheden) bir açıdan çizilmiş olması, Klimt’in sanatında nadir rastlanan bir özelliktir. İkonalarda da sıkça kullanılan durağanlık özelliği söz konusudur (Özbay, 2019, s. 66).

Portresindeki figürün giysisi, farklı antik uygarlıkların sanatından esinlenen motiflerle süslenmiş ve bu motifler altın ve gümüş varaklarla vurgulanmıştır. Portredeki figür, gerçek dünyadan kopmuş gibi bir etki yaratmak için Bizans ikonalarının rölyef tarzını referans alan bir yaklaşım kullanılmıştır. Ayrıca giysisindeki göz benzeri desenler Mısır, spiral ve daire desenleri Miken, diğer dekoratif desenler ise resim sahibinin ismini oluşturan Yunanca’ya benzer şekilde yeniden yorumlanmış şekillerden oluşmaktadır (Kazanç, 2014, s. 129). Bu tarz sanat eserleri, genellikle farklı kültürlerin sanatlarından esinlenen ve bunları birleştiren sanat akımları olarak adlandırılır. *Adele Bloch- Bauer I* portresi de bir nevi böyle bir eser olarak görülebilir. Sanatçı, farklı antik uygarlıkların motiflerini ve simgelerini kullanarak, portredeki figürü çevreleyen bir dünya yaratmıştır. Bu dünya, portredeki figürü gerçek dünyadan koparmakta ve onu mitolojik veya mistik bir varlık gibi göstermektedir. Klimt, altın evresinin zirvesindeyken, kompozisyon boyunca altın ve gümüş kullanıp mozaik etkisi yaratarak elbisesini ve arka planı bir araya getirir. Resim, pigmentler yerine metallerin kullanılması nedeniyle tek bir resim düzleminde durur ve kompozisyonu Adele’in yüzü ve elleri dışında neredeyse kontur ve derinlikten yoksun bırakır. Bloch-Bauer, kompozisyona göre resmin ön planında merkezin biraz sağındadır. Model arka plana doğru belirsizleşen bir elbise giymektedir, bu da izleyicinin dikkatini ellerindeki konturlara yönlendirir. Baş ve göğüs çeşitli geometrik desenlerle süslenmiş kıyafetinin ortasındaki gözler, yanlarda ikiye bölünmüş daireler ve göğsünde erimiş gibi görünen kareler eşliğinde izleyiciyi yüzüne doğru bakmayı sağlamıştır. Klimt, dönen kıvrımlar ve akıcı çizgilerle kompozisyon içinde hareket yaratır. Bloch-Bauer’ın yüzünü vurgulayarak daha dairesel ve kare desenlerle çerçeveselenir.

Gottfried Fliedl, *Adele Bloch- Bauer I* portresindeki süslemeli kıyafetlerin sosyal statüyü yansıttığına dair bir görüş ileri sürmektedir. Bu portrede yer alan kıyafetlerin detaylı ve işlemeli olması dönemin Viyana toplumunda zenginlik ve güç sembolü olarak kabul edilen giyim tarzını yansıtmaktadır (Fliedl, 2013, s. 214). Bu nedenle, *Adele Bloch- Bauer I* portresindeki süslemeli kıyafetler, sanatçı tarafından muhteşem bir görkemliliği, saygınlığı ve asaleti seyirciye göstermek için kullanılmıştır. Ayrıca, bu tür giyim tarzları dönemin aristokrasisi tarafından benimsendiği için, Adele Bloch- Bauer gibi zengin bir ailenin üyesi olan kişiler bu tarz kıyafetleri sıklıkla tercih etmişlerdir. Bu nedenle, portresindeki süslemeli kıyafetlerin giydirilmesi, Adele’nin yüksek sosyal statüsünü ve varlıklı ailesinin zenginliğini vurgulamaktadır. Fliedl’in görüşüne göre, portresindeki süslemeli kıyafetlerin amacı, Adele’nin sosyal statüsünü ve zenginliğini vurgulamak ve sanatçı tarafından muhteşem bir görkemliliği, saygınlığı ve asaleti seyirciye göstermek için kullanılmıştır. Adele gösterişli takılar takar, Klimt, gerdanlık ve bileziklerindeki incelikli işçiliği ve elmasların parlaklığını vurgulamak için detaylı desenler kullanır. Resmin diğer bölümlerinde ise gümüş ve altın kullanımı, mücevherlerin değerini ve zenginliğini ön plana çıkarır. “Adele adeta bir Bizans heykeli gibi sunulmaktadır” (King, 2018, s. 32). Yeşil zemin ve çerçevenin sol alt kısmındaki kadının siyah saçları dışında tabloya altın renk hâkimdir. Kadın kıyafetleri ve arka planlar yalnızca doku ve ton bakımından farklılık gösterir. Dokuların çeşitliliği renklerin bölünmesini sağlar. Adele, Bizans ikonasını andıran bir kompozisyonda kadın olmaksızın çıkıp bir sanat eserine dönüşüyor. Üç boyutlu etki, kadının oturduğu koltukta veya giyside görülmez. Resimdeki nesnelere dokuları ile birbirinden ayrılır.

Bizans mozaiklerindeki gibi altın ve gümüş varak kullanan sanatçı, “Natüralist yaklaşım ve iki boyutlu dekoratif elementler arasındaki belirgin farkın bir sonucu olarak, bir kadının davranışlarını, jestlerini ve yüz hatlarını vurgular. O yüzden kadının karakterleri, ifadesi ve kişiliğinin önemi de vurgulanır” (Fliedl, 2013, s. 212, 213).

Bu portre, Klimt’in altın döneminin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir ve aynı zamanda Avusturya’nın en ünlü sanat eserlerinden biridir. Eser, 2006 yılında dünya rekoru kırarak, 135 milyon dolara satılmıştır.



Görsel 2. Gustav Klimt, 1905-1911, *Stoclet Frizi/ Stoclet Frieze*, Sağ Panel.
Wikipedia. Erişim: 11.05.2024. <https://124.im/3Pz04Gf>

The Stoclet Frieze, 1905 ile 1911 yılları arasında bir evin iç dekorasyonu olarak tasarlandı. Stoclet Evi’nde yer alan frieze, zarif detaylarla bezenmiş ve iki uzun duvarın üst kısmını kaplar. Beyaz mermer plakalara altın mozaik taşlarla işlenmiş ve çeşitli renkli malzemelerle tamamlanmıştır. Mozaikler, merkezinde altın 'hayat ağacı'nı gösteren stilize bir bahçeyi betimler. Mimarlık tarihçisi Friedrich Kurrent, frizin mimariyle etkileşimini incelemiştir; sabah güneşi dansçı figürünü, akşam güneşi ise sevgi dolu çifti aydınlatır. Stoclet Evi’nin detayları özenle planlanmıştır ve sahiplerin bu ihtişamın evrensel bir kurala gömülü olduğuna inanmalarını sağlama amacıyla özel detaylar eklenmiştir (Freytag 2010, s. 365). *Stoclet Frizi*, 49 metre uzunluğunda bir duvarı kaplayan fresk serisidir. Eserinde Klimt, yaşamın döngüsünü betimlemek için birçok sembol kullanmıştır. İnsan hayatının başlangıcından ölümüne kadar olan süreçteki ruhsal ve fiziksel değişimleri betimlemek için birçok figür ve sembol kullanmıştır.

Adolphe Stoclet (1871-1949), Belçikalı bir sanayiciydi ve Brüksel’deki evinin dekorasyon işi için Viyana Atölyesi’ni (Weiner Werkstätte) tercih etti. Atölye, Josef Hoffmann ve Gustav Klimt gibi önemli isimlerin tasarımlarıyla tanınıyordu. Haziran 2009’da Stoclet House, eşyaları ve bahçesiyle birlikte Unesco Dünya Kültür Mirası ilan edildi. 1911’de tamamlanmasının üzerinden neredeyse yüz yıl geçtikten sonra bu ilan, 1904’te Adolphe ve Suzanne Stoclet’in Avusturyalı mimar Josef Hoffmann ve 1903’te kurulan avangard sanatçılar ve zanaatkarlardan oluşan Wiener Werkstätte grubunu ev ve bahçe tasarlamak, inşa etmek ve tamamen döşemek için görevlendirdiği tarihte zirve noktasına işaret ediyor. Stoclet House’ın yemek salonu hala Gustav Klimt’in ünlü ‘Hayat Ağacı’ friziyle süslenmiş durumda ve Hoffmann’ın tasarladığı bahçeler arasında Stoclet bahçesi en büyük ve en iyi korunmuş olanı, olağanüstü incelikle yapılmıştır (Freytag 2010, s. 337).

Hoffmann, Stoclet Sarayı’nın dış yüzeyini beyaz mermerlerle kaplamış ve bakır şeritler dış çizgilerini belirginleştirmiştir. Klimt ise, Stoclet Sarayı’nın yemek odası için altın, mine ve yarı değerli taşlarla bezeli üç parçalı bir mozaik friz tasarlamıştır. Bu mozaik duvarlar ve kiremitler, Hoffmann’ın mermer duvarlarıyla bir bütün oluşturmuştur. Klimt’in eserlerinde alegorik ve sembolik betimlemeler önemli bir rol oynamaktadır. Altın renkli mozaikler, ince detaylarla dolu lekesele öğeleriyle kendine has bir tarz oluşturmuş ve Bizans Ravenna mozaik geleneğinde

de altın kompozisyonun bir parçası olarak kullanılmıştır. Klimt'in resimlerinde ortak özellik, iki boyutluluk ve çizgiselliğin ifade aracı olarak kullanılmasıdır. Bu da onun eserindeki sembolik anlamların daha vurgulu bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak Klimt'in frizi, Hoffmann'ın mimarisi ve Viyana Atölyesi'nin mobilyalarının bir araya gelmesi ile frizin yer aldığı yemek odası XIX. Yüzyılda çarpıcı bir etki yaratırken aynı zamanda en ünlü iç mekan olmuştur. Yaşamın her alanında sanatın olabileceğini gözler önüne seren Palais Stoclet, Josef Hoffmann ve Viyana Atölyesi'nin eserlerine sahiptir.

Gustav Klimt'in *The Stoclet Frizi* adlı eseri, yaşam döngüsü temasını ele alır. Eserin Bilgelik veya Yaşam adlı frizi, büyük bir hayat ağacını konu edinir. Ağacın dalları üzerinde, sembolik anlamlar taşıyan kadın, erkek ve çocuk figürleri yer alır. Frizin ana motiflerinden biri olan hayat ağacı, doğanın güçlü bir sembolüdür ve insan yaşamının döngüsünü simgeler. Ağacın bir tarafında, bekleyen bir kadın figürü betimler ve ona *Bekleme* adı verilir. Ağacın diğer tarafında ise, bir erkek ve kadın figürü *Kavuşma* adı verilen bir pozisyonda tasvir edilir. Bu figürler, doğanın evrensel döngüsünün bir parçası olarak hayatın başlangıcı ve sonunu sembolize eder.



Görsel 3. Gustav Klimt, 1905-1911, *Stoclet Frizi/ Stoclet Frieze*, Sol Panel.
Wikipedia. Erişim: 11.05.2024. <https://124.im/3Pz04Gf>

Kadın figürde Viyana Atölyesi tarafından yapılan takılar ile süslenmiştir. Takılar, altın başta olmak üzere değerli metallere oluşturulmakla birlikte inci ve yarı değerli taşlarla detaylandırılmıştır. Hayat ağacının altında yer alan çayırda ise küçük altın ve gümüş mozaik parçaları kullanılmıştır. Çeşitli atölyelerin bir araya gelerek oluşturduğu metal levha Klimt'in üç boyutlu nesnelere düz bir yüzeyde rölyef olarak kullanmasını sağlamıştır. Bu rölyef kullanımı frizde yer alan figürlerin kıyafetlerinde görülmektedir.

Sanat tarihçileri Ronald Betancourt ve Maria Taroutina, Gustav Klimt'in *Dans Eden Kız* adlı resmi ile Bizanslı emaye resmi olan *Son Akşam Yemeği* arasında benzerlik bulmuşlardır. Bu benzerlik biçimsel özelliklerle ilgilidir. İki eserde de, renkli düz biçimlerin bir araya gelmesi ile mine tekniği kullanılmıştır. Ayrıca, *Son Akşam Yemeği*'ndeki havarilerin saçları ile *Dans Eden Kız*'daki kadının siyah saçları arasında benzerlikler vardır. İki eserde de varaklı çizgiler kullanılmıştır. *Dans Eden Kız*'da bu çizgiler girdap şeklinde tasarlanmıştır, Bizans eserinde ise biçimler arasında varaklı çizgiler kullanılmıştır (Betancourt, 2015, s. 20).

Sonuç olarak, *Adele Bloch- Bauer I* ve *Stoclet Frizi* gibi Gustav Klimt'in önemli eserlerinde, Bizans mozaiklerinin etkilerinin belirgin olduğu görülmektedir. Klimt'in bu eserlerinde, Bizans sanatının karakteristik özelliklerinden biri olan süsleme motifleri, geometrik desenler ve altın varak kullanımı sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca, mozaiklerdeki renk paleti ve ışık oyunları da Klimt'in eserlerinde yansıtılmıştır.

Klimt'in Bizans mozaiklerine olan hayranlığı, onun sanatında klasik ve modern sanatın birleşimiyle sonuçlanmıştır. Aynı zamanda modern yorumlarıyla farklı kültürlerin birleşimini yansıtan önemli örneklerdir.

Bizans Mozaiklerinin Klimt'in Sanatında Yeri

Mozaik sanatı, diğer sanat disiplinleri kadar köklü bir geçmişe sahiptir. Bizans döneminden günümüze kadar uzanan uzun bir tarihe sahiptir. Bu sanat dalı, küçük parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan büyük resimlerin veya desenlerin oluşturulmasıdır. Mozaikler genellikle taş, cam, mermer, seramik ve metal gibi malzemeler kullanılarak yapılmaktadır.

Bizans dönemi mozaikleri, özellikle kilise ve manastırların dekorasyonunda kullanılmıştır. Bu mozaikler, dini sahneleri, azizleri, imparatorları ve diğer figürleri tasvir ederken, aynı zamanda bezeme amaçlı da kullanılmıştır. Bu mozaiklerde kullanılan renkler genellikle canlı ve parlak renklerdir.

Bizans mozaikçileri, mozaik sanatında ustalık seviyesini artırmak için birçok teknik geliştirmiştir. Bizans cam mozaik tesseraları, Bizans mozaiklerinin oluşturulmasında kullanılan en önemli malzemelerden biridir (James, 2006). Bizans mozaikçileri mesleklerinin gerçek ustalarıydı ve mozaik mozaik tekniklerini geometrik tasarımlarla birleştirerek etkileyici ve iyi korunmuş mozaik döşemeler ortaya koydular. Bizans mirası, Justinian döneminden Rönesans'a kadar İtalya'da sanat için bir arka plan sağladı ve Bizans sanatı, İtalyan dini imgeleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. İlahi olanın ışığı, görüntüsü ve sembolü, Bizans sanatında yoğunlaştı ve Bizans tapınakları, gerçek ışık kaynakları, kutsallığa götüren yollar olarak kabul edilir (Muniesa, 2012). İsa, Meryem ve Azizler gibi dini figürlerin tasvirleri yanı sıra, melekler ve kutsal metinlerdeki diğer semboller de mozaiklerde sıkça kullanılan motiflerdir. Bu tasvirler, inançlarını ifade etmek isteyen Bizanslıların dini yaşamlarında önemli bir rol oynamıştır. Bizans mozaik sanatı, yalnızca güzel ve estetik bir sanat olarak kalmamış, aynı zamanda dayanıklılığı nedeniyle bu güne kadar ayakta kalan etkileyici sanat eserlerinden biri olarak da kabul edilir. Sanat ve mimari örnekleri, uygarlıkların gelişim sürecini ve değişimini, yazılı belgeler kadar bazen çok daha etkin biçimde ifade edebilme gücüne sahiptir. Bizans'ta ikonlar, tapınmanın bir aracı olarak görülmüş, bu bağlamda kilise dekorasyonunun amacı da izleyiciyi eğitmek değil, onu kutsal olanla karşı karşıya getirmek olarak düşünülmüştür (Akyürek, 1997, s. 77). Dolayısıyla Bizans mimarisinde, endüstriyel üretim önemli bir rol oynamıştır. Mozaikler, freskler, cam işleri, seramikler ve metal işleri gibi birçok dekoratif unsur, endüstriyel üretim kullanılarak üretilmiştir.

Sonuç olarak, Bizans mimarisi ve dekorasyon sanatı, endüstriyel üretim tekniklerinin kullanımı ile birlikte büyük bir gelişim göstermiştir. Bizans resim sanatı ise, kilisenin getirdiği kurallar bağlamında yüzyıllar sürececek bir geleceğe ulaşır. Bu gelenek, sembolik anlatımın var olduğu, kutsal olana hizmet anlamında hiyerarşik düzeni kapsayan, biçimsel anlatımda birtakım sınırlamaların söz konusu olduğu bir anlayışa sahiptir.

Bizans kiliselerinde oluşturulan mistik atmosfer, ziyaretçiler üzerinde etkileyici bir etki yaratır ve onları tapınma ritüelleri için hazırlar. Bu etkileyici atmosfer, mimarinin özgün tasarımı, iç bezeme üzerindeki ikonografik program, kullanılan malzemelerin seçimi, yapının aydınlatılması ve liturji kullanımı aracılığıyla oluşturulur (Akyürek, 1997, s. 78). Bezeme için tercih edilen malzeme genellikle mozaiktir, çünkü ışığı yansıtmaya özellikleri nedeniyle mistik bir atmosfer oluşturur. Mozaik sanatının tarihi gelişiminde, iki farklı yöntem öne çıkmaktadır. İlki, klasik döneme özgü olan çakıl taşı mozaikleridir. Bu mozaikler, az renkli ve basit örnekler olarak karakterize edilir. İkinci yöntem ise Helenistik döneme ait olan tessera mozaiktir. Mozaik sanatının gelişiminin ilk yıllarında, çakıl taşı mozaikleri öncelikle zemin döşemelerinde kullanılmak üzere ilkel yöntemlerle yapılmış ve kaldırım amaçlı olarak

kullanılmıştır (Üstüner, 2002, s. 24). Tessera mozaiklerinde, bazen çakılların tıraşlanmış örneklerine de rastlanabilir. Bununla birlikte, taşların gerçek anlamda tıraşlanması tekniği, öncelikle eski Yunan döneminde ortaya çıkmış ve daha sonra Bizans mozaiklerinde kullanılmıştır. Bu tekniğe *Tesserae* adı verilmektedir. Tesserae'nin keşfi mozaik resimsel tarzda yapma arzusunun doğduğu sanılmaktadır (Tabanlı, 2007, s. 9). Bizanslılar tarafından en çok tercih edilen malzeme, Kireçtaşından türetilmiştir, bunun kullanımı daha kolaydır (Bustacchini, 1973, s. 52). Binaların cepheleri bazen sıvanmış, ancak genellikle doğal hallerinde bırakılmıştır. Tuğla ve taş sıralarının arasındaki derzler, üzerlerine düz bir aletle bastırılarak hafifçe yivli hale getirilmiş ve ince bir harç tabakasıyla belirginleştirilmiştir. Ayrıca, kazılarak oluşturulmuş çizgilere sık sık rastlanmaktadır. Süsleme motifleri olarak tuğla kullanımı, onuncu yüzyıldan önce oldukça nadir görülmektedir. Dış cephelerin mermerle kaplanması³ daha da enderdir. Yapı içlerinin düzeni cephelerinki ile tam bir karşıtlık sergiler: duvarların⁴ her bir santimi mermer levhalar, alçı kabartma, resim ve mozaik ile kaplanmıştır (Mango, 2006, s. 19). Özellikle kromatik nüanslara değer veriliyor ve gerçekten oluşturmak için geniş ölçekte kullanılan altının parlaklığı figürlerin ve nesnelerin üzerinde şaşırtıcı bir arka plan oldukça olağanüstü bir etki ile öne çıkıyor, böylece işin dokusu, sayısız minik Ravenna mozaikleri Bizans üslubunun günümüze ulaşan en tipik örnekleridir (Bustacchini, 1973, s. 52,53).

Klimt ise, figürlerinin vücutlarını Bizans ikonalarındaki gibi dik bir şekilde duran şekiller olarak tasarlamıştır. Ancak yüzler ve eller gibi süslemeler dışında kalan bölümleri üç boyutlu bir şekilde çalışmıştır. Avrupa Art Nouveau hareketinin ünlü Avusturyalı ressamı ve en çok *Öpücük* (Binns, 2018, s. 412-414) adlı tablosuyla tanınır. Klimt'in resimleri gerçekçi olmaktan çok dekoratiftir ve genellikle pembe, kırmızı ve altın gibi çarpıcı renk kombinasyonları kullanarak mozaik benzeri desenlerle sonuçlanan geometrik şekillerden resimler oluşturur (Mag Online Library, Erişim: 22.05.2024 <https://124.im/FrnLO>)

Sanatçı, yüzeyin gerçeklikten ibaret olduğunu benimsemekteydi. 1898'de Pallas Athena'da düz alanlar ve altın varak süslemeleriyle denemeler yapmaya başladı, ancak 1903'te İtalya'nın Ravenna şehrine Bizans mozaiklerini araştırmak için seyahat ederek önemli bir adım attı. Ravenna, XVI. yüzyıldan VIII. yüzyıla kadar Bizans İmparatorluğu'nun İtalya'daki önemli bir merkezi ve Orta Çağ Avrupa'sının Kültürel ve sanatsal açıdan önemli bir şehriydi. Bu erken Hristiyan sanatının özellikleri arasında yüzeyciliğin ön planda olduğunu görmekteyiz. Duvar mozaiklerinde malzemenin yapısını vurgulayan ve arka plandaki fon ile ruhani bir etki yaratan bir yüzeycilik anlayışı sergilenmektedir. Şehirdeki mozaikler, görkemli ve altınla süslenmiş, renkli camlar ve taşlarla canlandırılmıştır. Bu tür bir mozaik, özellikle San Vitale Kilisesi'nde, Klimt'i büyülemiştir: Özellikle İmparator Justinian'ın eşi olan İmparatoriçe Theodora'ya ait olan mozaik dikkat çekicidir (Özbay, 2019, s. 11).

Gustav Klimt, Ravenna mozaiklerine olan ilgisini, daha önce de mozaik tekniğinden esinlenerek kendi resimlerini yorumladığından dolayı göstermektedir. 1902 yılında, aynı teknikle Klimt, Viyana'daki Secession binasında bulunan *Beethoven Frieze* adlı eserini tamamlamıştır. Ravenna mozaiklerine Klimt'in bakış açısından baktığımızda, neden Theodora paneline ilgi duyduğunu ve bir yıl içinde Ravenna mozaiklerini iki kez görebilmek için neden çaba gösterdiğini anlamak zor değildir (Özbay, 2019, s. 10). Klimt'in Hygieia'nın süs şeritleri ile ökse otundan bir boneden oluşan başlığını tasarımında klasik ve yerel geleneklerden unsurlar benimsediği düşünülebilir. Ökse otu, Yunan ve Roma sanat ve edebiyatının yanı sıra Avrupa folklorunda sık sık yenilenmeyi ve tıbbi etkinliği belirtirken, başlık ve kurdeleler Avusturya-Macaristan halkının tören kostümlerini anımsatır (Storkovich, 2003, s. 234).

³ Örneğin; Ayasofya'nın Batı cephesi.

⁴ Kesme taş ile örülen duvarlar dışındakiler.

Doğrusal perspektifin kullanılması bazı gerçekleri yok eder, temsil etme olasılığını ortadan kaldırırken üç boyutlu yönleri daha belirgin hale getirir. Başka bir deyişle, bir ufuk noktasının kullanılması, temsil edilebilecek bir dizi başka şeyi gizler, ancak derinlik talebi bir kez ortaya çıktıktan sonra artık olamaz. Bununla birlikte, buna rağmen, üç boyutu düzgün bir şekilde tasvir eden temsiller, aynı zamanda çok şey saklasalar da, genellikle daha gerçekçi ve gerçeğe daha sadık olarak görülür. Örneğin Mısır veya Bizans sanatı gibi naif veya “düz” temsiller, perspektifi tamamen göz ardı ederek gerçekliği çarpıtıyor olarak görülüyor. Elbette temsilin kendisi gerçeklik değil, sadece onun bir haritasıdır. Yani, bizi gerçekliğin bazı bölümlerine odaklar ve onları belirgin kılar (Felin, 2017, s. 1052).

Süslemeye ilgisi olan sanatçı, düzenlenen törenlerde süsleme yapımlarına yardım etmiş, Ernst [Klimt] ve Franz [Matsch] ile büyük kamu binalarının tavan ve duvar resimleri işlerini üstlenmiş ve yapmışlardır. Yaptığı işlerden dolayı imparator tarafından Altın Haç Ödülü'ne layık görülmüştür (Yüzcüller, 2019, s. 7).

Kardeşinin ölümü ile süsleme ve dekorasyon işine son vermiştir. Ölen kardeşinin ailesinin sorumluluğunu üstlenmiştir. Kariyeri doğrultusunda hayatı değişmiş ve yakın arkadaşları ile birlikte Sezasyon Grubu'nu kurmuştur. Sezasyon, sanat ve zanaat arasında bir fark olmadığını ve bu ayrımın yanlış olduğunu savunmuştur.

Klimt, Sezasyon Grubu'nun başkanlığını yapmıştır. Sezasyon'un ilk iki sergisinde başarıyı yakalamıştır. Uz'a göre: “ Sezession'cular, kendi sergi sarayları ve *Ver Sacrum* (Kutsal Bahar) isimli dergileri aracılığıyla, Art Nouveau⁵ anlayışını Viyana'da yaymaya çalışmışlardır” (Uz, 2012, s. 56).

Klimt, sergilerden elde ettiği gelirlerle kendi binasını inşa ettirmiş ve zamanla akademik resim tarzından uzaklaşmıştır (Yüzcüller, 2019, s. 7). Akademik üsluptan kendini soyutlayan sanatçı farklı denemeler yaparak kendini yansıtmaya çalışmıştır. Kadınları seven Klimt atölyesinde çıplak, yarı çıplak kadınlara yer vermiştir. Ayrıca kadınlar kadar kedileri de sevmiş, atölyesinde barındırmıştır. Babasından altın işlemeciliğini öğrenmiş ve buna kendi yarattığı resim sanatında yer vermek istemiştir. Dekoratif öğelere ve süslemelere ilgisi olmuş, kumaş ve giysi tasarımı da yapmıştır (Yüzcüller, 2019, s. 10-12).

Sonuç

Adele Bloch-Bauer I ve *Stoclet Frizi* gibi eserlerinde Gustav Klimt, Bizans mozaiklerinin etkilerini belirgin bir şekilde göstermektedir. Bu eserlerde, Bizans sanatının dekoratif unsurlarıyla bütünleşen kadın figürleri, Klimt'in estetik anlayışının temelini oluşturmaktadır. Klimt, San Vitale Kilisesi'ndeki Bizans mozaiklerinden ilham alarak, altın varakın yoğun kullanımı, formların iki boyutlu, üç boyutlu birleşimi ve hacimsizlik gibi özellikleri resimlerinde uygulamıştır.

Özellikle *Adele Bloch-Bauer I* eseri, Klimt'in kadın imgesini kusursuz bir şekilde yansıtmaktadır. Erotik unsurların açıkça ifade edildiği bu eserlerde, altının sağladığı ışık, atmosfer ve illüzyon, aşkın zirvesine ulaşmak için kullanılmaktadır. Bu da Bizans sanatında altının anlamını taşıyarak, eserin derinliğini ve duygusal yoğunluğunu artırmaktadır.

Diğer yandan, *Stoclet Frizi* eseri, Klimt'in Bizans estetiğini modern bir biçimde yorumlamasının bir örneğidir. Bu eserde, Bizans sanatında popüler olan iki boyutlu biçimleri işleyip resim sanatında tekrar gündeme getirerek,

⁵ Art nouveau, yeni bir sanat hareketi olarak dekoratif öğelerin ön plana çıkmasıdır.

göz alıcı bir görsel eki yaratmaktadır. Dekoratif unsurların canlılığı ve desenlerin karmaşıklığı, eserin estetik zevklere hitap etmesini sağlamaktadır.

Gustav Klimt'in *Adele Bloch Bauer I* ve *Stoclet Frizi* gibi yapıtlarında Bizans mozaiklerinin etkileri açıkça görülmektedir. Sanatçının eserlerinde kadın figürü, dekoratif unsur ve erotizm, bir araya gelerek izleyiciye büyüleyici bir görsel deneyim sunmaktadır. Bu eserler, Klimt'in sanatının özgün ve etkileyici bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Bizans sanatının izleriyle modern bir estetik sentezine tanıklık eden bu yapıtlar, sanat tarihinde önemli bir yer edinmektedir.

Kaynakça

- Akyürek, Engin (1997). *Sanatın Ortaçağı Türk Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Betancourt, Ronald – Taroutina, Maria (2015), *Byzantium/Modernism: The Byzantine As Method in Modernity*, Brill, Boston.
- Bustacchini, Gianfranco (1973). *Gold in Mosaic Art And Technique*. *Gold Bulletin*. 6(2). 52-56.
- Felin, Teppo, Koenderink, Jan, I. Krueger, Joachim, (2017). *Rationality, Perception, And The All-Seeing Eye*, *Psychon Bull Rev*. 24:1040–1059 Doi 10.3758/S13423-016-1198
- Fliedl, Gottfried (2013), *Gustav Klimt, The World In Female Form*. (H. Beyer Trans.) Benedict Taschen Verlag GmbH, Köln: Taschen. Language: English.
- Freytag, Annette (2010). *Josef Hoffmann'ın Bilinmeyen Başyapıtı: Brüksel'deki Stoclet Evi Bahçesi (1905–1911), Bahçeler ve Tasarlanmış Manzaralar Tarihi Çalışmaları*, Cilt. 30, Sayı 4, s. 337–372.
- Giepert, C. (2016). *Gustav Klimt's Archetypal Women And Allegorical Depictions*, ARTH 4451.
- James, Liz (2006). *Byzantine glass mosaic tesserae: some material considerations*, *Byzantine and Modern Greek Studies*, cilt 30, sayı 1, s. 29-47.
- Kazanç, Nida Anıl (2014). *Gustav Klimt Ve Alfons Maria Mucha Resimlerinde Kadın İmgesinin Gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- King, Elliot (2018). *The Symbiotic Relationship Between Klimt And The Bourgeoisie For The Development Of Artistic Identity*, Clotilde Westcott Delara Cobbs Honors Thesis
- Mango, Cyril (2006), *Bizans Mimarisi*, (M. Kadiroğlu Çev.). Ankara: Rekmay Ltd. Şti., Özel Basım.
- Nêret, Gilles (2005), *Klimt: 1862 – 1918*, Köln, Taschen GmbH. Language: English.
- Yayımlanmamış Tez. Özbay, M. Zeynep (2019). *Gustav Klimt'in Resimlerinin Sembolik Anlamı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Tekirdağ.

Tabanlı, Didem (2007). Roma Dönemi Mozaiklerinin Efes Örneğinde İncelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, İzmir.

Üstüner, Ali C. (2002). Mozaik Sanatı, İstanbul: Engin Yayıncılık, (Birinci Basım).

Uz, Ayfer. (2012). Gustav Klimt'in Tuvale Yansıttığı Renkli Işıltılı Masalsı Bir Dünya ve Kadın İmgesi, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1 (1), 55- 64.

Yüzcüller, Serap (Ed.) (2019). Sanatın Büyük Ustaları 11- Klimt. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İnternet Kaynakçası

Mag Online Library. Erişim: 22.05.2024 <https://www.magonlinelibrary.com/doi/abs/10.12968/prps.2001.1.29.40837>

Wikipedia. Erişim: 11.05.2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Adele_Bloch-Bauer_I

Wikipedia. Erişim: 11.05.2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Stoclet_Frieze

İÇ MEKÂN VE MODA TASARIMI İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA MODA TASARIMCILARININ EVLERİ: ANNA SUI VE GIORGIO ARMANI EVLERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME¹

Doktora Öğrencisi **Zeynep ALTINOK**

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
zeynep.altinok1207@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6621-195X

Doç. Dr. **Umut ŞUMNU**

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
sumnu@baskent.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-1172-0532

Öz: Modern moda, insanların konumlarını, kişiliklerini ve zevklerini moda yoluyla ifade etmelerine olanak sağlayarak, evlerin iç mekânsal değişiklikleri sergileme şeklini değiştirmiş; moda tasarımcılarının evlerinde bireysel kimliklerin bir yansımasının yaratılmasına yol açmıştır. Bu çalışma, farklı tasarımcı kimliklerine sahip moda tasarımcıları Anna Sui ve Giorgio Armani'nin moda tasarımı ile ev iç mekanları arasındaki kimlik ilişkisini incelemektedir. Araştırma, modern ev içi, moda ve bu kavramlar arasındaki ilişkiyi özne bazında değerlendirerek, mekân kurgusu, mobilya, renk, malzeme ve dokuya odaklanmaktadır. Sonuç bölümünde, Sui ve Armani'nin ev iç mekanlarında ilham alınan farklı akımların bulunması, mekânın yüzeylerinde kullanılan malzemelerle dokular ve tekstil ürünleri karşılaştırılarak tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Moda, Ev iç mekânı, Moda tasarımı, Moda ve iç mekân ilişkisi, Ev iç mekânı ve kimlik ilişkisi, Haute couture.

HOUSES OF FASHION DESIGNERS IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN INTERIOR AND FASHION DESIGN: A REVIEW OF ANNA SUI AND GIORGIO ARMANI HOUSES

Abstract: Modern fashion has transformed the way houses display interior spatial alterations, allowing people to express their position, personality, and taste through fashion. This has led to a mirroring of individual identities in fashion designers' homes. This study examines the identity relationship between fashion design and home interiors of fashion designers Anna Sui and Giorgio Armani, who have different designer identities. The research evaluates the relationship between modern home interior, fashion, and concepts on a subject basis, focusing on space setup, furniture, color, material, and texture. The study concludes that Sui and Armani's home interiors contain different inspirations, as they compare materials on surfaces with textures and textile products.

Keywords: Fashion, House interior, Fashion design, Relationship between fashion and interior, House interior and identity relation, Haute couture.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Giriş

1920 ve 1930’lu yıllarda, mini etekleriyle, kısacık kesilmiş oğlan çocuğunu andıran saçlarıyla, Coco Chanel moda tasarımcı kimliği altında ihtişamı, lüksü aynı zamanda modern kadın personasının özgür ruhunu buluşturmuştur. Şaşırtıcı biçimde, Chanel’in Cambon caddesindeki evi moda tasarımcı kimliğine dair hiçbir ipucu vermemekte; Chanel’in moda tasarımcı kimliğine tiyatral bir arka plan yaratırken bir yandan marka kimliğiyle çarpışmaktaydı. Ama aslen; iç mekânı oluşturan bileşenler ve objelerle Chanel’in ruhunun bir uzantısı olarak var olmaktadır (Berry, 2018). 19. yy. burjuva evi manifestosu sayılabilecek, apartmanın ikinci katındaki bu ev; Chanel’in 1971 yılında hayata gözlerini yummasından bu yana sadece az sayıda insanın erişimine açık bir şekilde korunmaya devam etmekte. Kendi mitolojisini inşa ettiği bu ev ile ilgili tek bir şey dile getirilmekte: “Hala onun varlığı ile dolu...”

Ev iç mekânı içindkilerle; mekân kurgusuyla, bileşenleriyle ve dekorasyon nesnelileriyle öznel bir ilişki kurmakta; toplum ve özel arasındaki çizginin silikleşmesini sağlamaktadır. Bir kimlik yaratırken aynı zamanda kimliğin yansıtılmasında da aracı olmaktadır.

Modernite kavramının 19. yy. ile ortaya çıkmasıyla ev iç mekanının, öznenin içine bir ayna tutuşu, sessiz bir dil niteliği taşıdığından modayla doğrudan ilişkilidir. Modern modanın varoluşundan bu yana, önce moda evlerinin iç mekanları daha sonra tasarımcıların kendi evleri; moda ve iç mekân ilişkisinde özneleşmeyi doğurmuştur.

Bu çalışmada moda tasarımcıları ve ev iç mekanlarının kimlik ilişkisinin değerlendirilmesi kapsamında, moda tasarımcıları Anna Sui ve Giorgio Armani’nin ev iç mekanlarının incelemesine yer verilmektedir. İncelemenin amacı, farklı moda tasarımcı kimliklerine sahip Sui ve Armani’nin ev iç mekanlarında; mekân kurgusu, mobilyalar, renk, malzeme ve doku üzerinden bir okuma yaparak farklı sonuçlara ulaşıp ulaşılamadığını tartışmaktır. Sui ve Armani’nin çalışma kapsamında seçilme sebepleri, hem modacı kimlikleri bağlamında hem de kendi tasarladıkları ev iç mekanları doğrultusunda net şekilde okunabilir imza sahibi olmalarıdır. Bu bağlamda, ev iç mekanlarında ilham alınan farklı akımların bulunması, iç mekandaki yüzeylerde kullanılan malzeme ve dokular, ve son olarak tekstil ürünleri, ev iç mekanlarının moda tasarımcı kimlikleriyle eşleşmesinin analiz edilmesinde aranan unsurlar olmuştur. Yöntem olarak vaka çalışmasını temel alan bu çalışma, yukarıda yer alan unsurların ev iç mekân fotoğrafları üzerinden incelemesini yaparak, bu incelemeyi tasarımcı kimlikleri ve tasarımcıların kendi söylemleriyle karşılaştırarak karşılaştırmaktadır. Çalışmanın sonuç bölümünde gelecek moda ve iç mekân ilişkisini inceleyecek çalışmalarda yön gösterici olabilecek parametreler doğrultusunda yapılan karşılaştırmalı analize dair tablo görülmektedir. Bu çalışma, iç mimarlık ve tasarım alanında modanın ev iç mekân tasarımındaki etkisini ve evin kişisel kimlik yaratımındaki rolünü anlamak için yeni bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

Özne, Ev İç Mekânı ve Moda

Ev İç Mekânı ve Kimlik İlişkisi

Ev iç mekânı barınma amaçlı mekânın, kullanıcılarıyla etkileşime geçerek onun karakterine, zevklerine ve yaşam stiline bir ayna tutmasıdır. Frank Parsons ev iç mekanını bir iletişim diline benzetmektedir:

“İnsan duygularını ve düşüncelerini dil ile iletmektedir. Dil bir dizi sembollerden oluşarak, bu semboller anlayabilen iki kişinin karşılıklı iletişim kurmasını sağlar. Bir ev iç mekânın ne iletmek istediğine karar verilmeli, iletmek istenen mesaja göre de gerekli olan harfler satın alınmalı. Bu iletişim dili renk, form, doku ve malzemedan oluşan; ev iç mekanını oluşturan dilin temellerinden oluşmalıdır” (Parsons’tan akt. Edwards, 2010, s, 82).

Lynne Walker, Parsons gibi ev iç mekanının bir dili olduğunu ve sayısız birçok kategoriden oluşan oldukça karmaşık bir yapıya sahip olduğunu ifade etmektedir (Griffith Winton, 2013, s. 47). Victoria Rosner ev iç mekanını ve günlük hayat rutinlerinin birbirleriyle ilişki içinde olduğunu belirtir; “Ev, sosyal grupları ve ev içi faaliyetleri hiyerarşik bir ilişki içinde tanımlayıp organize etmektedir. Ancak kat planının boş mekanları ve hane halkının yaşamış deneyimi arasında bir fark vardır” (Griffith Winton, 2013, s. 47). Dolayısıyla bir ev iç mekanının bir konuttan farkı, içinde yaşayanlar için bir dili üretmesi ve bu dil tarafından üretilmesidir.

İnsanların yarattığı bu karmaşık dil, içinde yaşayanların kimliğini oluşturan ve yansıtan bir etmendir. 19. yy. itibarıyla ivmelenen iç mekân tasarımı, içsellik ve psikoanalizle açıklanmaktadır. Deleuze, iç mekânı bir arzu ve kontrol nesnesi olarak görmekteyken, ev iç mekânında bu içsellik bir öznelleştirme teknolojisi geliştirdiğini savunmaktadır. Nikolas Rose’da insanların kendilerini öznelştirmeyi, ev iç mekânında pratik birtakım şeyler yardımıyla yaptıklarını ifade etmektedir (Rice, 2007, s.37). Walter Benjamin, ev iç mekanındaki öznelleşmeyi objeler üzerinden ele almaktadır. Objeleri toplama ve organize etme eylemi ona göre oldukça kişisel bir organizasyon biçimidir. Kişi bu eylemin sonucunda ev iç mekânında otobiyografisini oluşturmaktadır (Rice, 2007, s.13). Baudrillard’a göre “...toplanan nesnelere; ‘iç mekândaki atmosfere ve tasarıma’, toplama mucizesinin temeli olan benlik imgelerinin yaratılmasına bütüncül bir katkıda bulunur. Çünkü asıl biriktirdiğin şey hep kişinin kendisidir” (Baudrillard’dan akt. Griffith Winton, 2013). Kenneth Reinheard, psikoanalizle insanın içinde derinlere gitmenin ev iç mekanındaki objelerin incelenmesiyle benzer bir arkeolojik kazı olduğunu ifade etmektedir (Rice, 2007).

Modernite ve endüstrileşmeyle değişmeye başlayan sosyal yapı, burjuva sınıfının barınma eylemini değiştirerek, ev ve iş mekânı kavramlarını birbirinden ayırmıştır. Benjamin 19. yy. ev iç mekanını bir barınaktan ziyade, dış ve içi ayıran bir kabuk olarak tanımlamaktadır (Griffith Winton, 2013). Sigmund Freud, içsellik ve psikoanalizle bu ayrımı bilinçdışı ve bilinç arasındaki eşik olarak açıklamaktadır (Rice, 2007). Ev iç mekânı özel ve toplum arasındaki eşik olarak; ev iç mekânında kişinin öznelliğini yansıtmaya olanak sağlamıştır.

Modern Tüketim Olgusu Olarak Moda

Moda sadece giyimle sınırlı kalmayarak insanı ilgilendiren her türlü tarihsel süreçten, devrimlerden, kentleşmeden, endüstrileşmeden, teknolojik ve sanatsal gelişmelerden etkilenmekte aynı zamanda bunları etkilemektedir. Diana Vreeland, modanın insanla olan etkileşimini şu ifadeyle aktarmaktadır; “Moda günlük hayatın bir parçasıdır ve tüm olaylarla birlikte değişir. Giysilerde bile bir devrimin yaklaştığını görebilirsiniz” (Harpers Bazaar Staff, 2022).

Moda, bir iletişim aracı olarak sessizce; zevk ve moda uygun olma arzusunu meydana getirerek statü göstermek amacıyla işlevlendirilmiştir (Gürsoy, 2010). Buna ek olarak moda; geçmişle, bugünle ve gelecekle sürekli etkileşim içinde olarak toplumların sosyal ve kültürel kimliklerini yaratmakta etkili olmaktadır. Sürekli değişim ve gelişim içinde olan modern toplumlarda moda da hem kendisi hem de tüketicilerini değişiklik ve yenilik arayışında aktif kılarak kendi endüstrisinin oluşmasını sağlamıştır (Pürlüsoy, 2017).

Haute couture’ün medya aracılığıyla 19.yy. sonu 20.yy. başında uluslararası bir ün salmasıyla Avrupalı aristokrat ve Amerikalı elit birçok müşteri, yaratılan moda uygun imajları satın almak üzere tasarımcılarla çalışmaya başlamıştır. Sadece aristokrat ve elit kesimle sınırlı kalmayarak, moda burjuvanın da statü atlamak için tüketmeye başladıkları bir olgu haline gelmiştir. Özellikle kadınların tüketim nesnesi haline gelen moda kadınlara modern bir kimlik kazandırmıştır. Modern kadın modanın yarattığı imajla, baskılanmış toplumunun içinde sosyal, ekonomik ve cinsel anlamda özgürlüğünü kazanmaya başlayan bir kimlik yaratmıştır (Berry, 2018).

Modern Moda ve Ev İç Mekânı İlişkisi

“Corbusier öldüğü zaman, birtakım fikirdaşları onu yüceltmeye hatta ilahlaştırmaya başlamıştır. Reyner Banham bununla ilgili der ki; “döneminin moda ustası, onurlandırılmalı ama onun yolunu takip edenler tarafından her adımı, en ufak detayına kadar taklit edilmemeli... Modern mimarlığın sürekli baskı altında tuttuğu moda; genç ergen üniforması beyaz duvar artık değişime ayak uydurmalı” (Wigley, 1993, s.8).

Modern mimarlık, beyaz duvarların bir üniformaya dönüştürülmesi gibi modayı kendi kimliğini kaybetme korkusuyla sürekli baskı altında tutmuş ve çoğu zaman reddetmiş olsa da; iç mekân tasarımı modaya kucak açmış ve kendi aralarında simbiyotik bir ilişki geliştirmişlerdir. Tüketim toplumunun temelini atıldığı geç 19. yy’de, ev iç mekânının oluşmasında modaya uygun olmak en önemli unsurlardan birisi haline gelmiştir (Sparke, 2008, s.73). Çünkü her ikisi de insanın içiyle doğrudan ilişkili kavramlar olarak insanın kendi benliğine ayna tutmaktadır (Berry, 2018).

Sparke’a (2008) göre moda ve iç mekân arasındaki ilişki haute couture tasarımcılarının kendi moda evlerini dekore etmeleriyle başlayarak, daha sonrasında dekoratörlerin moda evlerinin iç mekanlarına dokunuşlarıyla müşterilere kendi evlerindeki kadar rahat aynı zamanda tasarımcının da kimliğini yansıtacak atmosferleri, dekore ettikleri iç mekanlar aracılığıyla hissettirmelerini kapsamaktadır. Moda evlerinin iç mekân tasarımları, dekoratörlerin ve haute couture tasarımcıların kimliklerinin ticari markaları bağlamında öne çıkararak, özel ve toplum ayırımının çakışmasında rol oynamıştır. Charles Frederick Worth ve Paul Poiret, haute couture moda evlerinin tasarımlarıyla müşterilerine bir iç mekân deneyimi yaşatmış olan tasarımcılara örnektir. “Müşteriler önce kırmızı halı serilmiş merdivenden çıkarak türlü ipeklerin sergilendiği teşhir alanlarından geçmekte daha sonraysa kadifelerin ve pelüşlerin arasından geçerek tasarımında Versay Sarayı’nın aynalı holüne çağrışımında bulunan ve mekânın doruk noktası olan büyük odaya erişmektedirler” (Berry, 2018). Worth’un moda evi iç mekânında yaptığı bu çağrışım, müşterilerine hissettirmek istediği o aristokrat atmosferi yaratarak, tasarımlarının bir arzu nesnesi haline dönüşmesini sağlamıştır. Paul Poiret ise modanın sadece giyim değil, bir yaşam stili de pazarlayabileceğini düşünerek; moda evinde iç mekân dekorasyon ürünleri tasarımı ve satışı yapmaya başlayan ilk isim olmuştur. Böylelikle haute couture moda evleri “tam bir sanat eseri” üzerine kurulu bir estetik projesine doğru bir kayma göstermiştir (Berry, 2018). Moda evlerinin sahip olduğu bu modern imaj ve yarattığı yeni deneyim sayesinde, modern bir kimliğin; moda ve iç mekân üzerinden arzu nesnelileriyle nasıl var olabildiği görülmüştür. Moda tasarımcılarının kimlikleri ve kişisel zevkleri bağlamında kendi evlerinin bir uzantısı olarak düşünülebilen moda evleri, Benjamin’in fantazmagorik burjuva evi iç mekanını müşterilerine yansıtmaktadır.

Haute couture ile doğan modern moda, iç mekân tasarımı da etkileyerek bireyin özneleşmesini, özel ve toplum arasındaki kalın duvarların yıkılmasını sağlamıştır. Modernite deneyiminin her iki kavramı da yönetmesiyle birlikte, ortak olarak bireye kendini ifade etmek için bir ortam sunulmuştur.

Moda Tasarımcılarının Konutları Alan Araştırması

Bu çalışmanın amacı, farklı moda tasarımcı kimliğine sahip moda tasarımcılarının ev iç mekanlarına yaklaşımlarının farklılıklarını irdelemektir. Bu amaç doğrultusunda tasarımcıların ev iç mekanlarında kullanılan tekstil ürünleri, mekanlarını oluşturan yüzeylerde (zemin, tavan, duvar) kullanılmakta olan malzemeleri ve evlerindeki tasarım dilini oluşturdukları akımların etkileri analiz için iç mekanların atmosferlerinde aranan unsurlar niteliğindedir.

Çalışmanın yöntemi, nitel araştırmanın yöntemlerinden, durum çalışması türlerinden karşılaştırmalı vaka çalışmasıdır (Bogdan ve Biklen, 1992). Bu türün seçilme sebebi seçilen moda tasarımcıları Anna Sui ve Giorgio Armani'nin tasarımcı kimliklerinin, moda tasarımında olduğu gibi mekânsal kurgu, renk ve doku tercihleri, mobilya seçimleri açısından ev iç mekân analizlerinin sonuçlarının karşılaştırılmasıdır. Bu analiz, Sui ve Armani'ye ait ev iç mekân fotoğraflarının belirlenen iç mekân tasarım parametreleri üzerinden kendi tasarımcı kimlikleri ile eşleştirilerek yapılmaktadır. Çalışmada önce, seçilen tasarımcıların tasarımcı kimlikleri kaynaklardan elde edilen veriler doğrultusunda geçmiş koleksiyonlarından görsel örnekler verilerek desteklenmekte ardından ev iç mekânlarının okunması bu kimliklerle karşılaştırılarak yapılmaktadır.

Çalışmanın kapsamını oluşturan tasarımcılar; Sui ve Armani'nin çalışma kapsamında seçilme sebepleri, hem modacı kimlikleri bağlamında hem de kendi tasarladıkları ev iç mekânları doğrultusunda net bir şekilde okunabilir imza sahibi olmalarıdır. Çalışmanın sonuç bölümünde gelecek moda ve iç mekân ilişkisini inceleyecek çalışmalarda yön gösterici olabilecek parametreler doğrultusunda yapılan karşılaştırmalı analize dair tablo görülmektedir. Çalışmanın ana amacına ek olarak araştırma, iç mimarlık ve tasarım alanında modanın ev iç mekân tasarımındaki etkisini ve evin kişisel kimliği oluşturmasındaki rolünü anlamak için yeni bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir.

Alan İncelemesi 1: Anna Sui Evi İç Mekân İncelemesi

Anna Sui moda tasarımcısı kimliği

Anna Sui ayakkabı, aksesuar, ev, hazır giyim, takı ve kozmetik ürünleri tasarlamaktadır. Sui'nin tarzı "rock'n roll'un Art Nouveau ile buluşması" şeklinde ifade edilmektedir (Wiles, t.y.). Mishan'a (2021) göre Sui, yeniden doğmanın bir yaratığıdır. Nostaljik bir hissiyatla feminen giysileri rock ruhuyla birleştirerek; dokuları katmanlar halinde uygulamakta, arketipik Amerikan gencinin hippy, punk, vahşi ve özgür ruhlu halini yansıtmaktadır. Görsel 1 ve Görsel 2'de görüldüğü üzere Sui tasarımlarında farklı nostaljik dönemlere referans vererek hem bu dönemleri hem de kendisini yeniden doğurmaktadır.



Görsel 1. Getty Images. (1995). Anna Sui Spring 1995. Vogue. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/4ezrnr6u>

Görsel 2. Indigital.tv. (2009). Anna Sui Spring 2009. Vogue. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/4ezrnr6u>

Sui'nin tasarım anlayışı şeyleri olduğundan farklı bir şekilde yansıtmaktan geçmektedir. Moda editörü Tim Blanks "The World of Anna Sui" adlı yayınında, Sui'nin en öforik çalışmasında bile bir gölge bulunduğunu ya da karanlıkta bir neon yırtık olduğunu belirtmiştir (Mishan, 2021, s.5). Andrew Bolton, Sui'nin optimist yaklaşımının santsallıkla birlikte abartı bir şekilde var olduğuna değinmiş; "huzur bozan bir kakofoni" olarak tanımlamıştır. Sui için kakofoni içindeki abartı ve bu sesler içindeki bozuk notayı bulmak, tasarımlarının ana amacıdır. Görsel 3'te yer alan, Sui'nin Bahar 2018 koleksiyonuna ait fotoğraf, Sui'nin çok sesliliğinin uyumunu aktarmaktadır.



Görsel 3. The Museum of Arts and Design. 2023. Anna Sui's Spring 2018 collection in MAD fashion design exhibitions. ITS-LIQUID. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/mr2ntryb>

Sui couture kavramının öncülüğünü reddetmekte ve metresi pahalı kumaşlar kullanarak tasarım yapmak yerine pamuklu kumaşlar kullanarak yaptığı tasarımların yüksek fiyatlı bir ürün gibi görünmesini sağlamayı amaçlamaktadır (Mishan, 2021). Sui, "couture tasarımcısı özel tasarım yapabilir" algısını kırarak, herhangi özel bir alıcısı olmadan tasarımlarını lüks ürünler olarak özgürce lanse etmiştir. İronik olarak, bu kadar özgür tasarımlar gerçekleştirmiş olması Sui'nin bir couture tasarımcısı gibi çalışmasını sağlamıştır.

Kültürel bir arkeolog olduğu söylenebilecek Sui'nin, tasarıma ve moda yaklaşımının; geçmişle bağlarını koruyarak kendini yeniden üretebilen, couture kavramına karşı ancak malzemelerle tasarımları harmanlayarak tıpkı bir couture gibi kendini satabilen, farklı dönemlerin tarzlarını yeniden doğuran bir karakterde olduğunu özetlemek mümkündür.

Anna Sui Konut İç Mekân İncelemesi

Bu çalışma kapsamında mekânsal incelemesi, iç mekânı oluşturan bileşenler olan; mekân kurgusu, renk, malzeme, doku ve mobilya kapsamında yapılan ev, Anna Sui'nin New York 12. Cadde'de bulunan Greenwich Village'daki, iki komşu daireyi birleştirerek renové ettiği evidir (Amodio, 2020).



Görsel 4. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village, kütüphane gizli kapısı. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbju3>

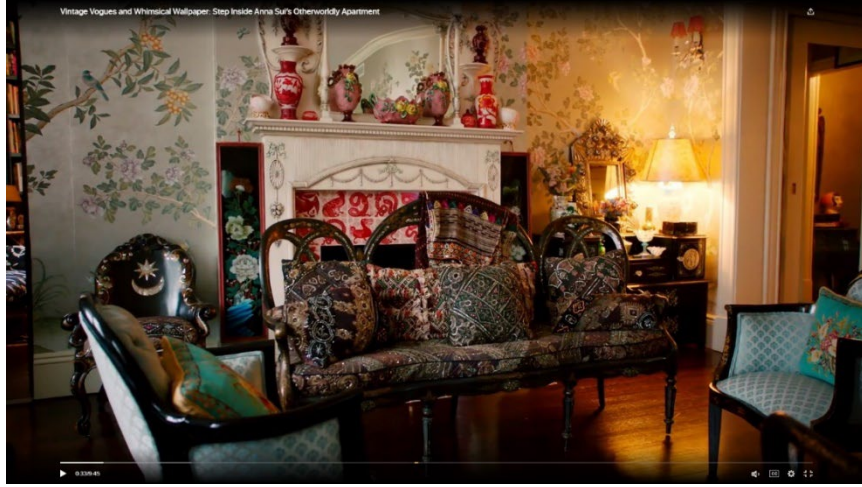
İki dairenin birleştirilmesi aşamasında Sui onları birbirine bağlayan gizli bir kapı yaparak kütüphaneden geçişi sağlamıştır (Lawrence, 2019). Görsel 4'te sağ tarafta kapağı açık olarak görülen kütüphane aslında gizli bir kapı olarak hizmet etmektedir. Sabit kütüphane ünitesinin kapaklarında Sui'nin Çinli etnik kökenine referansta bulunan chinoiserie², bölmeleri renkli mineli bir paravan kullanılmıştır. Kütüphanenin ön tarafında bulunan çalışma masası ve sandalyeleri 1930'dan kalmış ve cam altı yaldızlama tekniğiyle (églomisé) üretilmiş, sandalyelerin döşemeleri ise Sui'ye ait bir kumaş numunesiyle yenilenmiştir (Lawrence, 2019). Sui'nin kütüphanesindeki; mekân kurgusunda, malzeme ve dokularında Art Nouveau'nun esintilerine rastlanmaktadır.

Vogue dergisinin 2022 senesinde Anna Sui'nin evinde gerçekleştirdiği röportajda, Sui'nin evinde en düşük olduğu objeler konu edilmektedir. Bu düşük olduğu objelerden biri kütüphanede bulunan "Butterfly Wing Souvenir" tablolar ve tabaklardır.



Görsel 5. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village, kütüphanedeki düşük olduğu objeler, Butterfly Wings Souvenir. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbju3>

² Chinoiserie: Çin üslubunda süslenmiş eşya, Çin işi.



Görsel 6. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village, kütüphanedeki düşkün olduğu objeler, kelebek temalı köşe. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbju3>

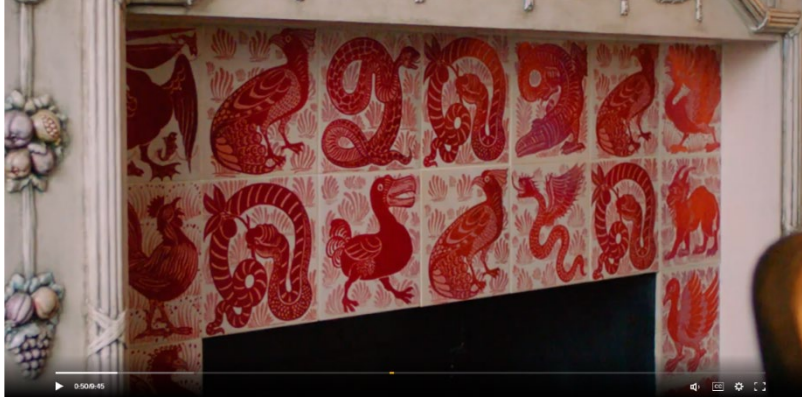
Tablolar 1930’lu ve 40’lı yıllarda Tayvan yerel halkı tarafından yapılan geleneksel sanat yapıtlarıdır. Sui’ye bu tablolar hediye edildikten sonra bir müzayedede aynı geleneksel sanat türündeki tabaklara rastlamış ve kütüphanesinde Görsel 6’da görülen işaretlenmiş köşeyi oluşturmuştur (Vogue, 2022). Sui’nin bu tavrı, Benjamin’in koleksiyonerlik nosyonuyla örtüşmektedir (Griffith Winton, 2013, s. 46).



Görsel 7. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village, “Silver Living Room” adlı oturma odası, Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbju3>

Görsel 7’de görülen oturma odasını Sui “Silver Living Room” olarak adlandırmakta, adını odanın duvarlarını kaplayan, gümüş üzeri chinoiserie el çizimi duvar kağıdından ve mekânın genel kurgusunun ilhamını Amerikalı iç mekân tasarımcısı Rose Cumming’in benzer bir iç mekân tasarımından aldığını belirtmektedir (Vogue, 2022). Genel mekân kurgusunda şömine önüne konumlandırılmış iki tekli berjer ve bir üçlü kanepeler yer almaktadır. Şöminenin sol tarafında, kırmızıyla çerçevelenmiş olan duvarda gizli bir kapı bulunmaktadır ve Görsel 4’te bahsedilen kütüphaneden oturma odasına geçişi sağlayan kapı olarak işlev görmektedir. Seçilen mobilyalar ahşap üzeri oymalı, Art Nouveau akımının stilini yaşatmaktadır. Mekân kurgusundan ziyade malzeme ve renk tercihlerinin

ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Duvar bileşeninin kaplama malzemesinin desenli kâğıdı, oturma elemanlarının döşemelerinde kullanılan barok desenli kumaşlar, eklektik bir stilin altını çizmektedir. Bu estetik anlayışının Sui'nin moda tasarımına yaklaşımındaki abartı içindeki harmoni arayışıyla eşleştiği söylenebilmektedir. Şöminenin ön yüzeyini kaplayan Arts & Crafts akımının önemli bir ismi olan William de Morgan imzalı, üzerinde Dode isimli mitolojik bir yaratığın yer aldığı Görsel 8'deki mozaik karolar Sui'nin düşkün olduğu objeler listesinde yer almaktadır (Vogue, 2022).

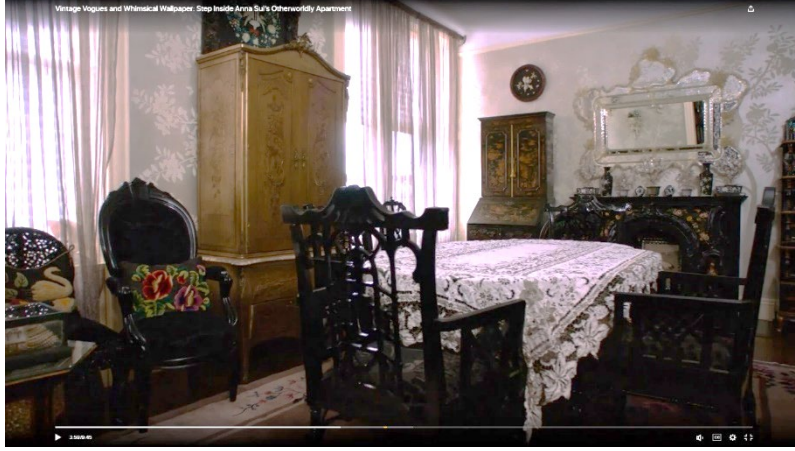


Görsel 8. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village, “Silver Living Room” şöminesi William de Morgan karolar, Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbiu3>



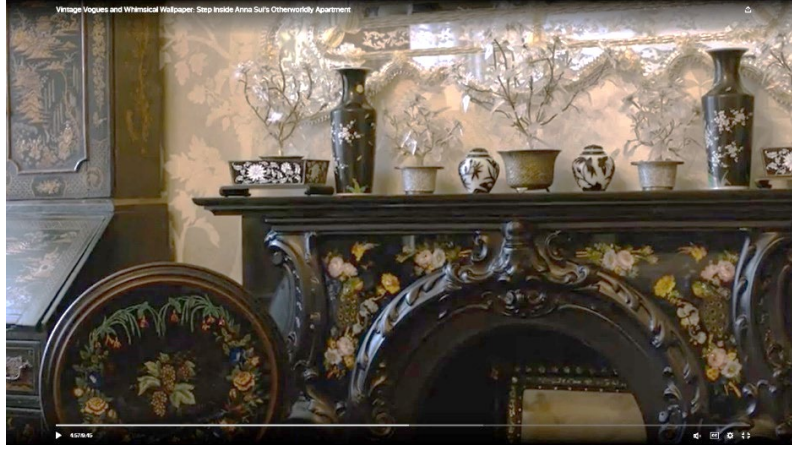
Görsel 9. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village, kırmızı oda, Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbiu3>

Görsel 9'da, Sui'nin Vogue röportajında içinde bulunmaktan en çok keyif aldığı odalardan birisi olarak bahsettiği, hem oturma odası, hem kütüphane, hem de spor alanı olarak hizmet veren “Kırmızı Oda” görülmektedir (Vogue, 2022). Kırmızı odanın mekân kurgusunun en önemli bileşeni kütüphanedir. Kütüphanenin cam kapaklarındaki, taç kısmındaki ve ortasındaki göbekte yer alan bronz-altın rengindeki bezemeler Art Nouveau tarzına referans vermektedir. Kırmızı Odada, hem Çin kültürüne ait detayların, hem de Art Nouveau akımının mobilyalarının birlikteliği Sui'nin moda tasarımcı kimliğiyle eşleşmektedir.



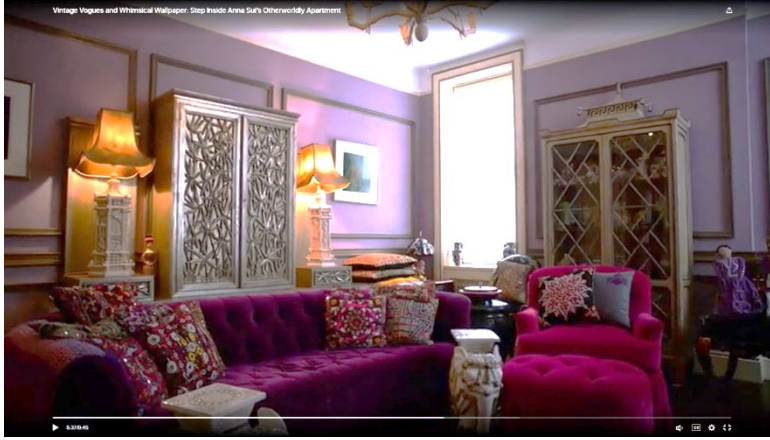
Görsel 10. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village, yemek odası, Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbju3>

Yemek odası; Görsel 10, Sui'nin, kalabalık misafirlerini ağırlayabileceği bir mekâna sahip olmak isteği tasarımın odak noktasını oluşturmuştur (Vogue, 2022). Odanın kurgusunda, mekânın tam orta noktasına konumlandırılmış bir yemek masası ve çevresinde Art Nouveau stili koyu ahşap, oymalı sandalyeler görülmektedir. İç mekân bileşenlerinden duvar, tıpkı Silver Living Room'da olduğu üzere, gümüş renkli, üzeri chinoiserie desenli, Gracie isimli Sui'nin düşkün olduğu bir kâğıtla kaplanmıştır (Vogue, 2022).



Görsel 11. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village, yemek odası dövmeli demir şömine detayı, Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbju3>

Yemek odasında yer alan, Sui'nin düşkün olduğu bir diğer obje ise, iç mekân kurgusunda önemli bir rolü olan, mekâna sonradan entegre edilen Görsel 11'deki dövmeli demir şöminedir. Amerikan İç Savaşı (1861-1865) sonrasında oldukça popülerleşen, Viktorya döneminde yapıldığı düşünülen şömine stensil baskı tekniğiyle yapılmış motiflerle bezenmiştir. Yemek odasının renk, doku ve malzemeleri incelendiğinde görülmektedir ki; duvar kağıdının krem, beyaz ve gümüş renkleri Sui'nin obje tercihlerinde de yol gösterici olmuştur.

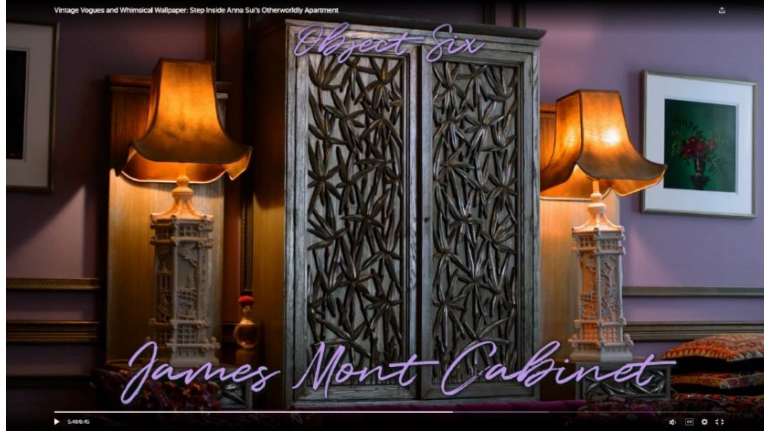


Görsel 12. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village, David Hicks'in Helena Rubinstein için tasarladığı odadan ilham alınarak tasarlanan oturma odası, Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbu3>



Görsel 13. Habitually Chic, 2014, A view of the living room in the apartment in London designed by David Hicks in the 1960's. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdz39h4a>

Sui'nin, iç mekân tasarımcısı David Hicks'in Helena Rubinstein için tasarladığı odadan (bkz. Görsel 13) ilham alarak yarattığı oturma odası Görsel 12'de görülmektedir. Sui, Vogue dergisine verdiği röportajda, pembe ve mor renklerini bir arada kullanmayı David Hicks'in tasarımını görünceye kadar asla düşünmediğini dile getirmiştir (Vogue, 2022).



Görsel 14. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village James Mont tasarımı dolap ünitesi. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbju3>

Sui'nin düşkün olduğu objeler listesinde yer alan, bir mid-century akımı tasarımcısına ait gümüş ve altın renkli yıldızlama tekniğiyle boyanan James Mont dolabın, bkz; Görsel 14, kendisini vurgulayan abajurların şapkalarının altın rengiyle bir harmoni içinde olduğu belirtilebilir. Sui moda tasarımcısı olarak couture kavramını reddederek modanın sadece lüksten ibaret olmadığını ve basit kumaşlarla da lüks gibi görünen tasarımlar yapılabileceğini savunması; antika bu dolabın yıldızlama ile lüks gibi görünen bir objeye dönüşmesi Sui'nin moda tasarımcı kimliğinin ev iç mekân tasarımına bir yansımasıdır.

Sui, birleştirdiği iki daireden birinin ana yatak odasını, giyinme odasına dönüştürmüştür. Görsel 15 ve 16'da giyinme odasının kurgusuna bakıldığında Art Nouveau stilineki objelerin baskın olduğunu ve mekâna objelerin hükmettiğini söylemek mümkündür.



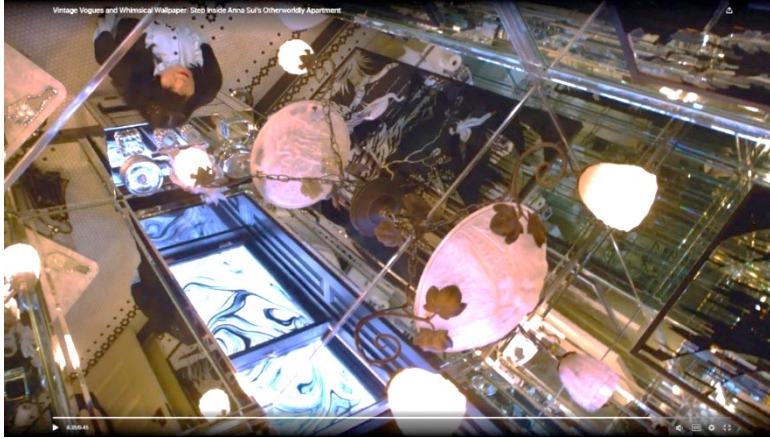
Görsel 15. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village giyinme odası. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbju3>



Görsel 16. Flores-Vianna, M, 2019, The walk-in closet. Elle Decor, Erişim: 14.05.2023. <https://tinyurl.com/59fycc62>

Görsel 15’te görülen duvardaki el çizimleri, yazar ve illüstratör Hilary Knight tarafından yapılmıştır. Knight, duvarın boyutlarına uygun üç adet panel üzerine el çizimi kuş motiflerinin yer aldığı duvar kaplamasını tasarlamıştır (Vogue, 2022). Sui, Elle Decor Dergisi’ne verdiği röportajda bu duvar çiziminin Art Nouveau hissiyatını çok sevdiğini ve özellikle kuş motifleri seçtiğini belirtmiştir (Lawrence, 2019). Görsel 16’da ise odadaki antikacıdan alınan takı dolabı ve stensil baskı yöntemiyle ıtalama uygulaması içine, aynaların motiflerinden yola çıkılarak yapılan duvar tasarımı görülmektedir.

Görsel 17’de görülen banyo tasarımının çıkış noktası, Sui’nin New York 5. Caddede gezdiği 1930’larda tasarlanmış bir evin, bütün duvarların ve tavanın aynalarla kaplı olan banyosudur (Vogue, 2022).



Görsel 17. Vogue, 2022, Anna Sui Greenwich Village banyo. Erişim: 12.05.2023. <https://tinyurl.com/bdfkbiu3>

Eski tipik New York apartman dairelerindeki banyoların pencerelerin genellikle buzlu cam olduğunu ve bunun kendisini oldukça depresif hissettirdiğini dile getiren Sui, Görsel 17’de görülmekte olan soyut formların çizilerek boyandığı cam ile buzlu camı değiştirmiştir (Vogue, 2022). İç mekân bileşenlerinden olan zeminde; kaplama malzemesi olarak kullanılan küçük mozaik karoların Art Deco stilini vurguladığı söylenebilmektedir.



Görsel 18. Flores-Vianna, M, 2019, Anna Sui evi dantel duşakabin perdesi. Erişim: 14.05.2023. <https://tin-yurl.com/59fycc62>

Art Deco stiline referansta bulunan bir diğer obje ise Görsel 18’de görülen, küvet perdesi olarak kullanılan, Sui’nin geçmişte çıkardığı koleksiyonlarından arta kalan siyah dantel kumaştır (Lawrence, 2019). Sui’nin moda tasarımı ve ev iç mekanını ilişkilendirisi; küvet perdesiyle tekstil ürünlerinin kullanımında rastlanmaktadır.

Ev iç mekânında; Sui’nin Art Nouveau, Art Deco ve kendi kültürünü yansıtmak amaçlı sıklıkla kullandığı chinoiserie objelerle eklektik bir kurgu yarattığı söylenebilir. Aynı zamanda Sui’nin düşünce olduğu objelerle ilgili verdiği Vogue röportajı da göz önünde bulundurularak; Sui’nin ev iç mekanını tasarlarken antikalara, ünlü tasarımcıların çizimlerini ve objelerini toplaması Sui’nin koleksiyoner kimliğini vurgulamaktadır. Modern ve minimallikten uzak; renk, malzeme tercihleriyle ve dekoratif objelerin yoğun kullanımlarıyla maksimalist bir ev iç mekânı yaratmıştır. Sui’nin ev iç mekân tasarımı, moda tasarımcısı kimliğiyle; lüks olmayan ürünleri renklerle ve malzemelerle couture tasarımlar gibi göstermesi, abartının içinde harmoni yaratması ve dönem stillerine referanslar vererek hem bu stilleri hem de kendini yeniden yaratması bağlamında eşleşmektedir.

Alan İncelemesi 2: Giorgio Armani Evi İç Mekân İncelemesi

Giorgio Armani moda tasarımcısı kimliği

“Bu imparatorluğun merkezinde, unutulmamalıdır ki tek bir adam yer almaktadır; İtalyan basınının sevgiyle taçlandırdığı: Kral Giorgio” (Potvin, 2013, s.18).

Giorgio Armani, tek başına hükmettiği, çok sayıda alt markalı Giorgio Armani S.p.A. lüks moda imparatorluğuyla, moda endüstrisinde yadsınamaz bir yer edinmiştir. Potvin’e (2013) göre Armani, ekonomik ve kültürel şartları göz önünde bulundurarak, farklı yaşam stilleri için tasarımlar yaparak 1960’ların İtalya’sındaki lider tasarımcılardan birisi olmuştur. The BOF’a verdiği röportajda Armani tasarıma yaklaşımını şu şekilde ifade etmektedir: “...harika kıyafetler tasarlayabilirim ancak bu kıyafetler yaşadığımız dünyanın gerçekliğinden kopuk ise, anlamsız olacaklardır” (The Business of Fashion, 2015). Martin Scorsese’nin (1990) kısa filmi Made in Milan’da ise Armani, tasarım yaklaşımı için şu ifadeyi kullanmaktadır: “Toplumların değişiklik göstermesiyle birlikte tasarımlarım da değişir. Tasarım fikirlerimi, günlük hayatın şartları ve gerçeklikleri doğrultusunda filtrelerim sanki bir film setindeymişim gibi. Hayat bir film seti ve tasarımlarım da kostümlerdir”. (Scorsese, 1990).

Armani’nin moda tasarımcı kimliğinin, en önemli özelliklerinden biri sadeliktir. Scorsese’nin filminde, Armani sadelikle ilgili; “Her zaman tasarımlarıma bir şeyler eklemeyi ya da çıkarmayı düşünürüm. Genellikle de çıkarırım” ifadesini kullanmaktadır (Scorsese, 1990). Armani’nin sadeleşmeyi temel alan yaklaşımını, imza stilini taşıyan ceket tasarımlarında görmek mümkündür. Görsel 19’da erkek giyim koleksiyonundan verilen örnekte, takım ceketlerinden vatkalı, süslemeleri ve abartı renklendirmeleri çıkartarak sadeliğin zarafetini vurgulamıştır (Maitland, 2019).



Görsel 19. GQ, 2013, Giorgio Armani 1987 Menswear Collection. Erişim: 15.05.2023. <https://tinyurl.com/4pi9mham>

Ceket tasarlarken Armani için önemli olan şey ceketin ruhunu kaybetmeden, geleneksel ceket tasarımını geliştirmektir (Scorsese, 1990). Geleneksel ceketin vatkalarını, astarını çıkararak, kalıp ve proporsiyonlarıyla oynayarak hem erkek hem kadın tasarımlarında standartların dışına çıkmıştır.

Armani, Scorsese'nin filminde modern giyimde kumaşın uçuş uçuş bir özellik sergileyerek insan bedeninde adeta bir "ikinci deri" yaratması gerektiğini ifade etmektedir (Scorsese, 1990). Armani'nin tasarımlarının kumaş tercihlerinin doğurduğu dokunsal etki, bir insanın elinin bir başka insanın sırtına yumuşakça yakınlık gösterecek şekilde dokunmasına benzemekte ve bu dokunsal etki olmadıktan sonra gerçek bir Armani deneyimi yaşanmamış sayılmaktadır (Potvin, 2016, s.11).

Armani için gerçek lüks moda kavramının altında zamansızlık yatmaktadır (Potvin, 2016). Tasarımlarındaki zamansızlığın temeli sadeliğin verdiği zarafet ve moda trendlerinin geçiciliğine kapılmamaktır. Verdiği bir röportajda Armani, modanın içinden geçtiği geçici değişime değil, sosyal değişimle gelen değişikliklerin tasarımlarına yoldaşlık ettiğinin altını çizmektedir (Gruppo Editoriale, 2020).

Armani'nin zamansızlığa modernist bakışı, referans aldığı 1920 ve 1930'lu yılların modaları bağlamında aranabilmektedir. Potvin (2016) Armani'nin yaklaşımını bir çeviri olarak ele alarak; Armani'nin gelenekseli moderne çevirisini zarif, rahatlık ve modernite bağlamında gerçekleştirdiğini dile getirmektedir (Potvin, 2016, s. 229).



Görsel 20. Pinterest, t.y., Samurai inspired designs by Giorgio Armani from his Fall Winter 1982 Collection. Erişim: 15.05.2023. <https://tinyurl.com/mr35v4j4>

Japon kültürünün geleneksel kıyafetinin modern bir adaptasyonunun görüldüğü Görsel 20'de, bu çeviriyi açıkça okumak mümkün değildir. "Birçok eleştirmen ve kültürel yorumcunun öne sürdüğü gibi, ilham kaynağı, yani orijinal giysiler hiçbir zaman tam olarak belirlenmemektedir" (Potvin, 2016, s.229).



Görsel 21. Armani, 2023, London Private Residence in South Kensington. Erişim: 15.05.2023. <https://tinyurl.com/4zpadha5>

Görsel 22. Armani Hotel Dubai, 2023, Armani Deluxe Room. Armani Hotels. Erişim: 15.05.2023. <https://tinyurl.com/2p8tft2d>

Moda kavramına sadece giyim olarak bakmayan Armani, modayı bir yaşam biçimi olarak değerlendirerek marka zincirini; çeşitli otel, restoran gibi ticari mekanlarla ve iç mekân dekorasyonu markasıyla da genişletmiştir. Bu marka ve mekanlara renk tercihleri bağlamında bakıldığında; Görsel 21'deki Armani Casa'nın ve Görsel 22'deki Armani Hotel Dubai'nin bej ağırlıklı renk paletleriyle tasarlandığı görülmektedir.

Özetle, Armani'nin moda tasarımcı kimliği, geçmişe bağlı kalmadan gerektiği zaman ilham alarak modern, kendi döneminin sosyal, ekonomik ve kültürel koşullarına ayna tutan bir özelliğe sahiptir. Kimliği, zaman içinde kurduğu ilişkiler zinciriyle fazlalıkları atarak sadeleştirmeye yönelik tasarımlarına dayanmaktadır. Kadın ve erkeğin klişeleştirilmiş imajlarını ortadan kaldırarak, bu cinsiyetlere modern yaşamın gerektirdiği özellikleri ekleyen tasarımlar ortaya çıkarmaktadır. Son olarak, iç mekân tasarımlarıyla uyumlu olan moda tasarımcı kimliği, renk tercihlerinin sakinliği ve sadeliği aracılığıyla anlaşılabilir.

Giorgio Armani Konut İç Mekân İncelemesi

Mekânsal inceleme yapılmakta olan diğer ev iç mekânı, Görsel 23'teki Giorgio Armani'nin İtalya-Forte dei Marmi'de yer alan, mimarisinde hiçbir değişiklik yapılmamış; iç mekânı ise açık yerleşim planıyla sürekli akışın sağlandığı iki katlı çiftlik evidir (Giovannini, 2016).



Görsel 23. Architectural Digest. (2011). Giorgio Armani Forte dei Marmi Çiftlik evi dış cephe. House of Anais. Erişim: 15.05.2023. <https://tinyurl.com/mrx5vet9>



Görsel 24. Ardiles-Arce, J. (2016). Giorgio Armani salon. Architectural Digest. Erişim: 16.05.2023 <https://tin-yurl.com/53hkbrpp>

Görsel 24’teki genel mekân kurgusuna bakıldığında “Az çoktur” felsefesinin hüküm sürdüğü bir salon iç mekânı okunmaktadır. Architectural Digest’in 2016 yılındaki Armani eviyle ilgili yazısında Giovannini; “Görkemli bir gardırop veya yemek masası, lambalar ve vurgu yastıkları gibi mobilya ve aksesuarlarla; bir parça hiyerarşisi düzenlemek yerine, mekanları neredeyse eşit dağılmış bir vurguyla tasarlıyor” ifadesiyle mekân kurgusunu aktarmaktadır. Oldukça büyük hacimli oturma elemanları iç mekânı tek başına tamamlamaktadır. Dikdörtgen bir plana sahip salonda, şöminenin bulunduğu uca doğru mekân duvarlarla daraltılarak samimi bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır (Giovannini, 2016). İç mekânı oluşturan bileşenler zemin, duvar ve tavanda kullanılan malzemeler hem genel mekân kurgusuna hem de renk paletinin oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Zeminde hindistan cevizi kabuğu hasır döşeme, duvarlarda ve tavanda ise; modernizmin beyaz duvarlarının bir yorumu olan, ahşap üzeri beyaz boyalı lambri paneller kullanılmıştır (Owens, 2020). Doğal malzemelerin kullanılması ve renklerin açık bir paletten seçilmesi Armani’nin yaratmak istediği; insanların yaşamlarının önüne geçmemesini sağlamayı hedeflediği iç mekânın atmosferine katkı sağlamaktadır.



Görsel 25. Ardiles-Arce, J. (2016). Giorgio Armani yemek odası. Architectural Digest. Erişim: 16.05.2023. <https://tin-yurl.com/53hkbrpp>

Açık planlı salon, Görsel 25’te görülen yemek alanına bir geçiş sağlamakta, zemin, duvar ve tavan bileşenlerinde de aynı malzeme kullanımının devamlılığı görülmektedir. Bu mekânda kurguyu oluşturan; 1930’lardan kalma yemek masası ve sandalyeleri ve ayrıca yine aynı senelerden kalan, değiştirilmeyen ahşap panjurlardır. Moda koleksiyonlarında da görüldüğü üzere referansları direkt tasarıma aktarmaktan ziyade çağrışım yoluyla tasarımlarına yansıtan Armani’nin yemek alanında geçmişe referans veren bu iç mekân kurgusunu oluştururken mobilyaları modern ve sade bir şekilde mekâna entegre etmesi, ev iç mekânının ve tasarımcı kimliğinin çakışması olarak okunabilmektedir.



Görsel 26. Giorgio Armani. (2020). Armani’nin salondan güncel bir fotoğrafı. Architectural Digest. Erişim: 16.05.2023. <https://tinyurl.com/s65usns9>

Görsel 26’da salonun iç mekân kurgusunda önemli bir rol oynayan, depolama ünitesi olarak da çalışan merdivenler görülmektedir. Depolama ünitesinin merdivenin altına gömülerek çift işlevli bir tasarım yapılması, Armani’nin modernizm akımını ev iç mekanına yansıttığının bir başka göstergesidir ve mobilyanın mekânın önüne geçmemesini sağlamasıdır. Son olarak merdiven-depolama ünitesinin tarzının Japon stilineki kaidan-dansu sandığı atıfta bulunduğu söylenebilmekte ancak açıkça okunamamaktadır (Owens, 2020).

Salon iç mekanını aktaran her üç fotoğrafta (bkz. Görsel 24, 25, 26) mekânın kurgusunda dekorasyon ürünleri yok denecek kadar azdır. Dekoratif objelerin kurguya hükmetmediği bu ev iç mekân tasarım anlayışını Armani şu şekilde açıklamaktadır: “Her şey basit halılar, beyaz duvarlar, bir stüdyoda küçük bir Josef Hoffmann masasından ve sanat eserlerinin yokluğundan ibaret. İç mekanların, içlerinde devam eden hayatın yanında ikinci sırada yer alması gerekiyor... İnsanlar süslerdir” (Owens, 2020).



Görsel 27. Ardiles-Arce, J. (2016). Giorgio Armani ikinci ana yatak odası. Architectural Digest. Erişim: 17.05.2023.
<https://tinyurl.com/53hkbrpp>

Görsel 27’de ikinci ana yatak odasını oluşturan bileşenlere bakıldığında, salonda kullanılan kaplama malzemele-
 rinin bir dil bütünlüğü içinde yatak odasının iç mekânında da kullanıldığı görülmektedir. Salonda da görüldüğü
 üzere yatak odasında da genel aydınlatmayı sağlayan gömülü spotlar, içinde yaşayan insanların önüne geçmeye-
 cek şekilde gizlenmektedir. Yatak başlarında yer alan piriç gövdeli, kırmızı piramit şapkalı abajurlar, mekânda
 bir mobilya gibi kurguda yer verilen elemanlardır (Giovannini, 2016). Evin incelenen iç mekanlarındaki genel renk
 paletinin dışında bir renk kullanımının sadece bu abajurlarda olduğu da dikkat çekmektedir.

Armani’nin evine ait mekânsal incelemeyi toparlamak adına, modernizm akımı; açık yerleşim planlı mekân kur-
 gusunda, mobilyaların ve dekoratif objelerin azlığına, aydınlatma elemanlarının gizlenerek kullanılmasında ve
 akımın önemli bir ögesi olan beyaz duvarın bir yorumu olarak beyaz duvar paneli kaplı duvar iç mekân bileşe-
 ninde kendini göstermektedir. “Az çoktur” temel prensibi hem Armani’nin ev iç mekân tasarımınca hem de moda
 tasarımcı kimliğince eşleşmektedir. Sadelik, hem Armani’nin moda koleksiyonlarında hem de ev iç mekânında
 kullanılan tekstil ürünlerinin dokuları ve malzemelerince bir dil birliği göstermekte, Armani’nin imzası olan toprak
 tonlu renk paletiyle tamamlanmaktadır. Son benzerlik ise Armani’nin geçmişten ve oryantal kültürlerden aldığı
 referansları tasarımlarıyla harmanlayarak, bir çağrışım gibi tasarımlarına aksettirmesidir.

Sonuç

Modernite sürecinin ortaya çıkmasıyla birlikte gelişen bireyin benliğini yansıtmaya arayışı, moda ve ev iç mekânı
 aracılığıyla sağlanmıştır. Modanın önce mağazaların iç mekanlarından ve moda evlerinden başlayarak sonrasında
 ise öznenin en içine ayna tutan ev iç mekanlarına dahil edilmesiyle bu iki kavram arasındaki simbiyotik ilişki
 kuvvetlenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın amacı moda tasarımı ve ev iç mekân ilişkisinin, farklı kimliklere sahip
 moda tasarımcılarının kendi tasarladıkları evlerin fotoğrafları üzerinden karşılaştırmalı vaka analizi okumasını
 yapmaktır.

Sui'nin ve Armani'nin ev iç mekanları, araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen parametreler olan; mekân kurgusu, renk, malzeme, doku ve mobilyalar bağlamında incelenerek moda tasarımcı kimlikleriyle ilişkisi irdelenmektedir. Sui'nin evinde mekân kurgusu objeler üzerine kuruludur. Benjamin'in koleksiyonerlik kavramıyla örtüşen bu yaklaşım, Sui'nin otobiyografisini ve moda tasarımcı kimliğini ev iç mekânında objelerin organize biçimiyle yansıtmaktadır. Bu bağlamda, Sui'nin evinde bulunan nesnelere, bu çalışmanın mekân inceleme parametrelerine ek olarak değerlendirilmiştir. Armani'nin evinin açık planlı tasarımı, süs eşyalarının kullanılmaması modernizme işaret eder. Armani, ev iç mekânını ve objeleri insanların önüne geçmemesi gerektiğini savunmaktadır, Sui bütün kurguyu objeler üzerine kurmuştur. Her iki moda tasarımcısının da tasarımcı kimlikleri ve buna bağlı olarak ev iç mekânında hâkim olan tarzlar bağlamında farklı sonuçlar elde edilmektedir. Sui'nin eklektik moda tasarımcısı kimliği odalarda farklı renk ve malzeme kullanımlarıyla okunurken, Armani'nin evinin yüzeylerinde ise bir dil birliği hakimdir. Armani evi iç mekân bileşenleri modernizmle harmanlanarak kendi stillerinin okunması güç bir şekilde mekân kurgusuna dahil edilmiştir. Dolayısıyla bir dil gibi ele alınacak olursa, Sui için farklı akımlardan direkt bir aktarım var demek mümkünken, Armani içinse dilin çeviriyle adapte edildiği sonucuna ulaşılmaktadır. Tekstil ürünlerinin kullanımı da moda tasarımcı kimlikleriyle ev iç mekanları arasındaki yakın ilişkiyi gözler önüne sermektedir.

Gabriel Chanel'in evi, ölümünden yıllar geçmesine rağmen Chanel'in ruhunu yaşatmaya devam ediyorsa, Sui ve Armani'nin tasarımcı kimliklerine ayna tutan evleri de koleksiyonları gibi onların imzası olmaya devam edebilecektir. Hem modanın hem de iç mekân tasarımının fantazmagoryası fikir ayrılığına hiç düşmediği gibi, kişinin kimliğini ortaya koymasına da olanak sağlayabilmektedir.

Sonuçta, ilerde yapılacak benzer konulu çalışmalarda Tablo 1 Sui ve Armani evleri kapsamında çıkarılan parametreler, başka modacıların evlerinin iç mekânlarının incelemesinde de yol gösterici olabilecektir.

Tablo 1

Moda Tasarımcı Kimlikleriyle Eşleştirilen Ev İç Mekanlarının İnceleme Parametreleri

Ev İç Mekânı İnceleme Parametreleri	Moda Tasarımcıları ve Tasarımcı Kimlikleri	
	Anna Sui	Giorgio Armani
Mekân Kurgusu	Objeler üzerine kurulu bir kurgu var. Objelerin kendisi bir parametre olarak ele alınabilmektedir.	Açık planlı, mekânın insanların önüne geçmediği bir kurgu var.
Doku-Malzeme-Renk	Çeşitlilik, eklektik tasarımcı kimliğini yansıtıyor.	Dil birliği ve bütünlüğü söz konusu.
Referans Verilen Akım (Zemin-Duvar-Tavan ve mobilyalar üzerinden)	Art Nouveau ve Art Deco'ya ek olarak Çin kültürüne referanslar direkt olarak görülmekte.	Modernizm akımı hâkim, ilham alınan diğer stiller direkt olarak okunamamakta.
Tekstil Ürünleri	Moda koleksiyonlarındaki tekstil ürünlerinden direkt kullanımı var.	Moda koleksiyonlarındaki tekstil ürünlerine benzer kumaş ve dokuların kullanımı görülmekte.
Objeler	Mekân tasarımı ve kurgusu objeler üzerine kurulu.	-

Kaynakça

- Berry, Jess. (2018). House of Fashion. In Bloomsbury Publishing Plc eBooks. Bloomsbury Publishing plc. <https://doi.org/10.5040/9781474283427>
- Bogdan, R. C., & Biklen, S. K. (1992). Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods. Boston: Allyn and Bacon.
- Edwards, Clive (2010). Interior Design: A Critical Introduction (English ed.). Berg Publishers.
- Griffith Winton, Alexa. (2013). Inhabited Space: Critical Theories and the Domestic Interior. G. Brooker & L. Weinthal (Eds.), The Handbook of Interior Architecture and Design (pp. 40–49). Bloomsbury Academic.
- Gürsoy, A. Tahir. (2010). Giyim kültürü ve moda. Tekstil Sanayi işverenleri sendikası, Ömür Matbaacılık.
- Potvin, John. (2016). Cross-Dressing Fashion and Furniture: Giorgio Armani, Orientalism and Nostalgia. In Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity (pp. 225–244). Routledge, Taylor and Francis Group. https://books.google.com.tr/books?hl=en&lr=&id=0TkrDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA225&dq=giorgio+armani+design+style&ots=i2DctAzCk3&sig=NG_J3EWqP2kW1AQ2owLWMhFA-b8&redir_esc=y#v=one-page&q=giorgio%20armani%20design%20style&f=false
- Potvin, John. (2013). Giorgio Armani: Empire of the Senses [E-book]. Routledge Taylor&Francis. https://books.google.com.tr/books?hl=en&lr=&id=xTkrDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=giorgio+armani&ots=QoQJ8fKEVe&sig=7mjZKqUfa1HNdR5_8_PdT715bHQ&redir_esc=y#v=onepage&q=giorgio%20armani&f=false
- Pürlüsoy, İnci. (2017). Bir Disiplin Olarak Modanın, Mimarlık ve İç Mimarlık Disiplini ile Etkileşimi [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Rice, Charles. (2007). The Emergence Of the Interior Routledge.
- Scorsese, Martin. (Director). (1990). Made in Milan. Barbara De Fina. <https://www.youtube.com/watch?v=2lKo2Uz0DFo>
- Sparke, Penny. (2008). The Modern Interior. Reaktion Books.
- The Business of Fashion. (2015). Inside Giorgio Armani's Fashion Legacy | The Business of Fashion [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=x6zd18LUxp4>
- Vogue. (2022). Vintage Vogues and Whimsical Wallpaper: Step Inside Anna Sui's Otherworldly Apartment [Video]. Vogue. Erişim: 6 Nisan 2023, <https://www.vogue.com/article/objects-of-affection-anna-sui>
- Wigley, Mark. (1993). White-out: Fashioning the Modern [Part 2]. Assemblage, 22, 7–49. <https://doi.org/10.2307/3171168>

İnternet Kaynakçası

Amodio, J. V. (2020). Anna Sui has lived on the same West Village street since 1999. New York Post. <https://ny-post.com/2020/02/07/anna-sui-has-lived-on-the-same-west-village-street-since-1999/>

Armani Casa (2023). Armani. Erişim: 5 Mayıs 2023, <https://www.armani.com/en-gb/experience/armani-casa#:~:text=Established%20in%202004%20the%20studio,villas%20and%20prestigious%20residential%20complexes.>

Giovannini, J. (2016). Step Inside Giorgio Armani’s Two-Story Farmhouse in Italy. Architectural Digest. Erişim: 27 Mart 2023, <https://www.architecturaldigest.com/story/armani-article-122004>

Gruppo Editoriale. (2020). Giorgio Armani. His fashion, his future, his strength, his Florence. Firenze Made in Tuscany. Erişim: 5 Mayıs 2023, <https://www.firenzemadeintuscany.com/en/article/giorgio-armani-his-fashion-his-future-his-strength-his-florence/>

Harpers Bazaar Staff. (2022). The 87 Greatest Fashion Quotes of All Time. Harper’s Bazaar. <https://www.harpersbazaar.com/fashion/designers/a1576/50-famous-fashion-quotes/>

Lawrence, V. (2019). Tour Anna Sui’s Stunning Greenwich Village Apartment. ELLE Decor. <https://www.elledecor.com/design-decorate/house-interiors/a28497282/anna-sui-new-york-house-tour/>

Maitland, H. (2019). Ahead Of The Fashion Awards 2019, Look Back At Giorgio Armani’s Best Designs Through The Years. British Vogue. <https://www.vogue.co.uk/fashion/gallery/giorgio-armani-best-designs-of-all-time>

Mishan, L. (2021). Anna Sui Has Never Lost Touch With the Exuberance of Adolescence. The New York Times. <https://www.nytimes.com/interactive/2021/10/14/t-magazine/anna-sui-fashion-greats.html>

Owens, M. (2020). Tour Fashion Legend Giorgio Armani’s Private Tuscan Getaway. Architectural Digest. <https://www.architecturaldigest.com/story/tour-fashion-legend-giorgio-armanis-private-tuscan-getaway>

Wiles, L. (t.y.). The Fabulous Fashion Of Anna Sui. Elysian. Erişim: 29 Mart 2023, <https://readelysian.com/the-fabulous-fashion-of-anna-sui/>

<https://www.vogue.com/slideshow/the-world-of-anna-sui-exhibit-favorite-collections?redirectURL=https%3A%2F%2Fwww.vogue.com%2Fslideshow%2Fthe-world-of-anna-sui-exhibit-favorite-collections>

<https://www.itsliquid.com/anna-sui.html>

<https://www.vogue.com/article/objects-of-affection-anna-sui>

<https://www.habituallychic.luxury/2014/11/helena-rubinstein-beauty-is-power/>

<https://www.elledecor.com/design-decorate/house-interiors/a28497282/anna-sui-new-york-house-tour/>

<https://www.gq.com/gallery/style-evolution-the-armani-suit>

<https://tr.pinterest.com/pin/457608012131332443/>

<https://www.armani.com/en-us/experience/armani-casa/interior-design-service>

https://www.armanihotels.com/en/hotels/armani-hotel-dubai/rooms-and-suites/room-details/?room_details=armani-deluxe-room

<http://www.houseofanais.com/homes-of-armani/>

<https://www.architecturaldigest.com/story/armani-article-122004>

<https://www.architecturaldigest.com/story/tour-fashion-legend-giorgio-armanis-private-tuscan-getaway>

PALİMPSEST MEKANLAR İÇİN ANALİTİK BİR İNCELEME ARACI ÖNERİSİ: ST PIERRE HAN ÖRNEĞİ¹²

Arş. Gör. **Zeynep Fatma NİĞDELİ**
Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım
Fakültesi İç Mimarlık Bölümü
zeynepf.nigdeli@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3999-1692

Prof. **Bilge SAYIL ONARAN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç
Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
bilgeso@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-9395-3596

Öz: Mekanlar değişen ihtiyaçlar doğrultusunda dönüşerek uzun yıllar farklı kullanıcı gruplarına hizmet etmektedir. Bu dönüşümler ve kullanım işlevleri çoğu zaman mekanda bıraktığı izler bakımından bireyler tarafından algılanmaktadır. Günümüzde, mekanda oluşan bu katmanlı kullanımlar palimpsest kavramı ile değerlendirilir. Edebiyat disiplininin türetilen bu metafor anlamsal karşılığına uyan mekanlar için kullanılırken palimpsest metinler ile benzerlik durumlarına göre açıklanmaktadır. Bu anlamda iç mimarlık disiplini içinde sistemli bir değerlendirme sürecinin eksikliği görülmüştür. Araştırma; bir mekanı palimpsest olarak nitelendirmek için kullanılacak analitik inceleme aracı önerisi sunmayı amaçlamaktadır. Böylece mekanların palimpsest olma durumları belirlenirken, bu şablona uygunluklarına göre değerlendirilmesi hedeflenir. Çalışmada oluşturulan analitik inceleme önerisi St Pierre Han örneği üzerinden değerlendirilmiş ve elde edilen bulgular üzerinden belirlenen aracı uygunluğu tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Palimpsest, Mekân, St Pierre Han, Tasarım, İç Mekan.

LOOKING PAINTINGS FROM INSIDE TO OUTSIDE FROM THE PHENOMENOLOGICAL AND ONTOLOGICAL CONTEXT

Abstract: Spaces transform in line with changing needs and serve different user groups for many years. These transformations and functions of use are often perceived by individuals in terms of the traces they leave on the space. Today, these layered uses of space are evaluated with the concept of palimpsest. While this metaphor, derived from the discipline of literature, is used for spaces that match its semantic equivalent, it is explained according to their similarities with palimpsest texts. In this sense, the lack of a systematic evaluation process within the discipline of interior architecture has been observed. The research aims to propose an analytical examination tool to be used to characterize a space as a palimpsest. Thus, while determining the palimpsest status of spaces, it is aimed to evaluate them according to their suitability to this template. The analytical examination proposal created in the study was evaluated through the example of St. Pierre Han, and the tool's suitability was discussed based on the findings obtained.

Keywords: Palimpsest, Space, St Pierre Inn, Design, Interior Space.

¹ Bu makale, Arş. Gör. Zeynep Fatma NİĞDELİ'nin Pro. Bilge SAYIL ONARAN danışmanlığında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı'nda yürütülen Doktora Tezinden türetilmiştir.

² Makale ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uygundur. Çalışma için Etik Kurul onayı gerekmemiştir.

Giriş

Palimpsest, Orta Çağ'da metinleri kaydetmek için kullanılan bir uygulama iken günümüzde metafora dönüşerek farklı disiplinlerde benzer niteliklere sahip verileri tanımlamak için kullanılmaktadır. Palimpsest bir görünüm için gerekli olan eski ve yenin birlikteliği, eskinin yeniyi üzerinde taşıyarak başka bir anlamsal yeni halini almasıdır (Yıldırım, 2009, s. 46). Bu haliyle palimpsest çok katmanlı bir yapıya sahiptir ve katmanlar birbirini güçlendirerek etkileşime girer (Ooijen, 2019, s. 2). Oluşan katmanlı görünüm palimpsest metin uygulamalarında yazı üzerinde gözlenirken, kavramın metafor haline gelmesi ile farklı disiplinlerde bu benzerlik palimpsest benzeri verileri nitelenmek için kullanılmıştır.

Palimpsest hakkında literatürde yapılan araştırmalar kavramın çıkış noktası olması sebebiyle edebiyat alanında yoğunlaşmaktadır. Palimpsest uygulamasını açıklayarak bir metafor olarak değerlendirilme sürecini anlatan Dillon, bu anlamda en kapsamlı çalışmalardan birini yürütmüştür (Dillon, 2017, s. 13-39). Tasarım disiplini içinde değerlendirildiğinde ise araştırmalar teorik çerçeve ve örnek analizleri üzerinde yoğunlaşır. Şentürk ve Fishenden & Hugill 'in çalışmaları mimaride palimpsest metaforunun teorik sınırlarını belirler, zaman kavramı ile ilişkisini kurar (Fishenden ve Hugill, 2011; Şentürk, 2018). Palimpsest kavramını örnekler üzerinden analiz eden çalışmalarda ise kavramın kısaca tanımlanmasından sonra benzerlikler üzerinden palimpsest olma durumları tartışılmıştır (Gür, 2002b, 2002a; Newman, 2017). Bu anlamda araştırmacının amacı; bir mekân palimpsest olarak nitelenmek için, iç mimarlık disiplini içinde kullanılabilir analitik bir inceleme aracı sunmaktır. Böylece verilerin sistemli bir şekilde değerlendirilmesi ve palimpsest olma durumlarının bu aşamalara uygunluğu üzerinden belirlenmesi hedeflenir.

Araştırma kapsamında oluşturulan analitik inceleme aracı, belirlenen St Pierre Han örneğinin değerlendirilmesinde kullanılacaktır. St Pierre Han, tarihsel süreçte dini, siyasi, ekonomik ve sosyal ilişkilerin kesişiminde bulunmuş bir mekândır. Bu ilişkiler farklı kullanımları beraberinde getirmiş ve mekân içinde palimpsestik bir görünüm oluşmasına sebep olmuştur. Araştırmada sunulan inceleme aracı, St Pierre Han'ın palimpsest olma durumunun belirlenmesinde kullanılarak aracın uygunluğu tartışılacaktır.

Palimpsest Metaforu

Palimpsest; "palimpsestos" kelimesinden türetilmiş ve eski çağlarda kullanılan bir yazım tekniği ile elde edilen belgeleri isimlendirmek için kullanılmıştır. "Palin" (tekrar) ve "psēstos" (kelimelerinin birleşiminden oluşan "palimpsestos" yeniden kazınmış anlamına gelmektedir. Oxford Sözlüğü de kelimenin uygulama ve metaforik anlamlarına karşılık gelecek şekilde palimpsesti açıklamak için iki çeviri önermektedir. Bunlar; "orijinal metnin bir kısmının veya tamamının kaldırıldığı ve yeni bir metinle değiştirildiği eski bir belge" ve "birçok farklı anlam veya ayrıntı katmanına sahip bir şey"dir (Oxford Learners Dictionaries, n.d.).

Palimpsest uygulaması milattan önceki yıllarda başlamış fakat Mısır uygarlığı döneminde yaygınlaşmıştır. Parşömenlere ulaşımın zor ve maliyetli olması sebebiyle bu dönemlerde insanlar aynı zeminin üzerine birden fazla kez metinler kaydetmenin yolunu aramışlardır. Yaygın olarak kullanılan palimpsest uygulamasında var olan metin hafifçe kazınarak daha az görülür ya da görülmez hale getirilir, daha sonra ise mevcut metne paralel olarak boşluklarına ya da metne dik pozisyonda yeni metin kayda geçirilmektedir (Marshall ve diğerleri, 2017, s. 1165). Bu tekrarlı kullanım hali içinde eski metne dair izler hiçbir zaman tamamen kaybolmadan bir katmanlaşma oluşumu gözlemlenmektedir. (Görsel 1). Palimpsestin metafora dönüşümünde kullanılan da bu çok katmanlı, zaman zaman alttaki izi gösteren ve sonunda başka bir yeni olarak algılanan bütüncül halidir.



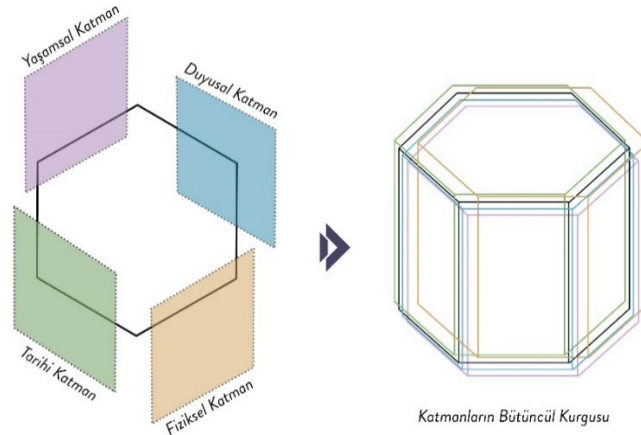
Görsel 1. Archimedes Palimpsest, Wikipedia. Erişim:13.06.2023. <https://shorturl.at/swMNZ>

Palimpsesti metaforik olarak kullanan ilk kişi “The Palimpsest” başlığıyla 1845 yılında makalesini isimlendiren edebiyatçı Thomas de Quincey’dir. Bu haliyle palimpsesti bir isim olarak değerlendirmiş, araştırmalarında bunu çağrıştıran ilişkiler için de “palimpsestvari” tanımını getirmiştir. İlerleyen yıllarda ise bu konuda çalışmalarda bulunan Dillon, sıfat halini “palimpsestik” olarak ifade etmektedir (Dillon, 2017, s. 17). Palimpsestin metafor olarak kullanımıyla birlikte geliştirilen etimolojik tanımlar ilerleyen yıllarda farklı disiplinlerde palimpsest kavramının yaygınlaşmasında etken olmuştur. Edebiyat alanında başlayan bu kullanım; felsefe, sosyoloji, psikoloji, arkeoloji, sinema ve mimarlık gibi farklı disiplinlerde çok katmanlı olguları açıklamak için kullanılmaktadır.

İç Mekanda Palimpsestik İfade

Bireylerin mekân oluşturma faaliyeti varoluşsal sebeplerle ortaya çıkar; mekânı kurgulama ve düzenleme sürecinde ise yaşamsal, sosyo-kültürel farklı girdilerle biçimlenir. Bu değişkenlerle birlikte kullanım farklılıkları da mekânın zamansal süreklilik içinde taşınmasına sebep olmaktadır. Tüm bunlarla birlikte mekân artık Pallasma’nın tariflediği gibi; bireyin kalıcılık ve değişimin diyalektiğini anlamasına ve zamansal süreklilik içinde kendini konumlandırmasına yardımcı olur (Pallasmaa, 2016, s. 86). Mekânın farklı kullanıcı grubu ve işlevlerle dönüşmesi, bu dönüşümün bireyler tarafından fiziki izler üzerinden okunması ve izlerle birlikte mekânın zaman içinde hareket ederek başka bir yeni olarak algılanması palimpsest mekân kavramı ile açıklanmaktadır.

Mekân kurgusunu etkileyen girdiler sistematik bir düzenle açıklandığında bunun bir katmanlaşma ile sonuçlandığı ifade edilmektedir. Sağlam’a göre bu katmanlar; fiziksel, duyuşsal, tarihsel ve yaşamsal olarak dört başlıklı incelenir (Sağlam, 2014, s. 20). Fakat bu katmanların kullanıcı bakımından algılanması ancak bütünsel bir yaklaşımla gerçekleşmektedir (Görsel 2). Burada palimpsest metaforunun bütüncül yeniyi işaret eden vurgusu ile mekân ölçeğinde karşılaşılmaktadır. Bir mekânı palimpsestik ifade biçimiyle değerlendirmek öncelikle onun katmanları içindeki verileri doğru okumayı gerektirir. Bu noktada Dillon’ın palimpsest bir metne yaklaşımı gibi katmanların dondurularak bütünlükleri içinde deşifre edilmesi fikri mekânı değerlendirmede daha doğru bulunmuştur (Dillon, 2017, s. 18). Katmanların parçalanması sadece ayrılan bölümlerin kendi içinde değerlendirilmesine imkan verirken bütünlükleri içinde incelenme yaklaşımında; her katmanın birbiri ile etkileşiminin görülmesi mümkündür. Böylece palimpsest bir mekân için önemli olan bütüncül kurgunun değerlendirilmesi ancak tüm katmanlar ve onların birbirleri ile bağlantılarının kurulması ile mümkün hale gelir.

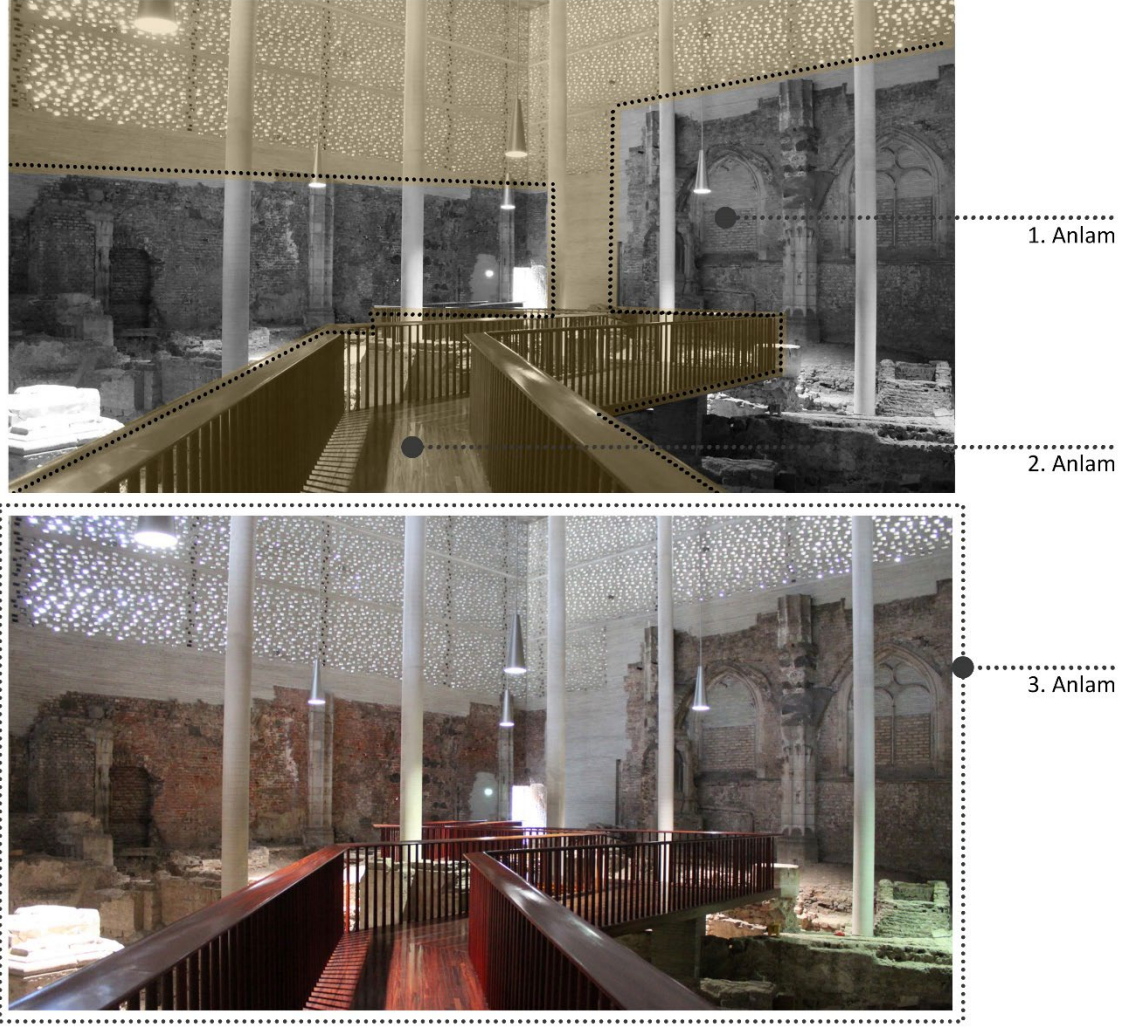


Görsel 2. Mekanın katmanları ve bütüncül kurgusu (Yazarlar tarafından oluşturulmuştur)

Palimpsest metaforu ile mekân arasında ilişki kurarken öncelikle benzer bir zemin oluşumundan söz etmek gerekir. Palimpsest mekânlarda farklı kullanımlara dair izleri üzerinde taşıyan sağlam bir zeminin varlığı önem taşımaktadır. Palimpsestik ifadeyi kuvvetlendiren tüm katmanlar bu zemin üzerine yerleşir ve mekânın zaman içinde bu izlerle birlikte aktarılmasını sağlayan bir parşömen işlevi görür. Zeminde uyum ve esneklikle orantılı olarak diğer mekân katmanları içinde bir yoğunlaşma görülür. Bu palimpsest metinde farklı eserlerin üst üste yazılması iken palimpsest bir mekânda tarihi ya da yaşamsal katmana dair verilerin yoğunlaşması olarak ifade edilebilir. Örneğin; bir mekân ilk kullanımında tarihi katmandan siyasi izlerken taşıyorken bir sonraki kullanımında yaşamsal katman içinde dini izlerin mekâna aktarıldığı görülebilir. Tekrarlı kullanım ile oluşan biçimlenişte sağlam bir zemin ve katmanlaşma görünümü mekânı palimpsestik ifade ile açıklamaya götüren önemli noktalardır.

Mekânların dönüşümü ile oluşan katmanları kullanıcı bakımından algılanabilir kılan ise izler yani fiziki ekler, süslemeler, semboller ya da mekânsal öğelerdir. Her kullanıma ait veriler mekân içinde aynı palimpsest bir metinde olduğu gibi uygun boşluklara yerleşir ve farklı zamanlara ait verilerin bir arada algılanmasını sağlar. İzler içinde doğrusal bir ilişkiden bahsetmek mümkün değildir. Parşömene yazılan farklı metinler gibi kullanım izleri de mekân içinde birbirinden bağımsız bir dağılım gösterir. Fakat bu izler kullanıcının algı boyutunda mekânı palimpsest olarak nitelmesine yardımcı olmaktadır.

Zemin, katmanlaşma ve izler mekânın palimpsest olarak nitelendirilmesine giden süreçte değerlendirilen veriler iken palimpsestik ifadeyi tam anlamıyla sağlayan; bütüncül bir yeni olarak görünümüdür. Palimpsest mekânlarda katmanların ayrımı ya da izlerin algısal karşılığı kullanıcıya farklı zaman dilimlerinde mekânın dönüşümüne dair bilgiler sunarken bunların birlikte olma hali palimpsest mekânın tam karşılığıdır. Örneğin; Tran'ın (2011, s. 7) üçlü anlam durumuyla açıkladığı palimpsest bir metinde; birinci anlamın eski eserin varlığı, ikinci anlamın bunun üzerine yerleşen bir diğer eser olduğunu, üçüncü anlamın ise bu ikisinin birlikte olduğu bütüncül başka bir "yeni" olduğunu ifade eder. Bu doğrultuda palimpsest bir iç mekânı incelerken; birinci anlam mekânın ilk işlevi ve kullanıcı grubu için planlanmış halidir. Bunun üzerine gelen; yeni işlev doğrultusunda yapılan değişim ve ilaveler mekânın ikinci anlamıdır. Üçüncü anlam ise ikisinin birlikte algılandığı başka bir "yeni"dir ki bu palimpsest mekân olarak ifade edilir. (Görsel 3).



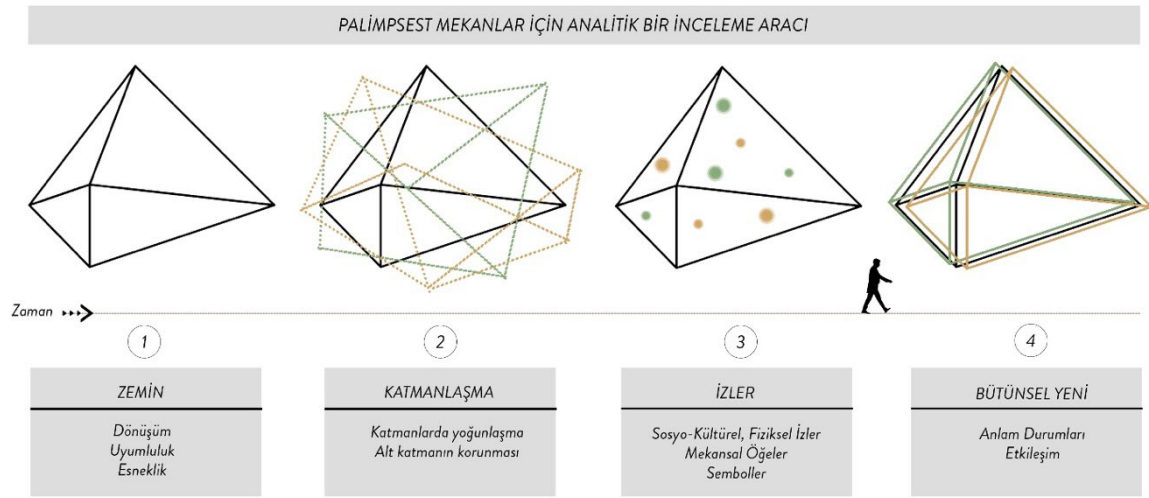
Görsel 3. Kolumba Müzesi (Yazarlar tarafından düzenlenmiştir)

İç mekanın palimpsest olarak nitelendirilmesi ve katmanlarıyla başka bir yeni olarak algılanmasında zaman kavramı da önemli arz etmektedir. Birey geçmişle kurulan bağlantılarda fiziki değişimleri zaman bağlamında ilişkilendirir. Farklı dönüşümlerin yaşandığı palimpsest mekanlarda da zaman kavramı önem taşımaktadır. Mekanlarda zaman olgusunun izleri tarihsel katman altında izlenir ve her dönüşüm bu katmanda bir yoğunlaşmaya sebep olmaktadır. Böylece birey palimpsest bir mekanda kurduğu zaman bağlantıları ile bir süreklilik yakalar. Nora için bu durum tarihin mekân içinde derinleşmesi ve dondurularak taşınması olarak ifade edilir (Nora, 2006, s. 22). Palimpsestik bir ifadeyle değerlendirildiğinde ise kullanıcı bakımından zaman ve mekân arasındaki etkileşimin farklı anlamsal karşılıkları ifade edecek şekilde çeşitlendiğini söylemek mümkündür. Böylece zaman palimpsest mekanın kurgusunu kullanıcı bakımından anlaşılabilir kılan bir veri haline dönüşmektedir.

Analitik İnceleme Önerisi

Palimpsestin De Quincey ile başlayan metaforik kullanımı 19.yy sonrası yaygınlaşmaya başlamış, son 20 yılda ise bir çok disiplinde benzer örneklere konu olmuştur. Oluşum biçimi ve taşıdığı özellikler bakımında her disiplin palimpsesti kendi içinde bir inceleme türü olarak kullanmaktadır. Bunu görsel sanatlar alanında çalışmalarına konu eden Tillman ise ilk kez palimpsesti açıklarken “analitik araç olarak palimpsest” başlığını kullanmıştır (Tillman, 2020, s. 192). Bu kullanım örneklere yaklaşımda belirli bir sistem oluşumunu destekleyen bir ifade olarak görülebilir. Disiplinler kendi içinde palimpsestik ifadeyi ararken belirli benzerlikler kurmaktadır. Bunların bir araç halinde sistemli değerlendirilmesi ise her disiplin için palimpsest ifadenin sınırlarının belirlenmesi bakımından önem taşımaktadır.

Palimpsesti analitik bir inceleme aracı olarak kullanırken; iç mimarlık disiplini içinde geçirdiği süreç dört başlıkta açıklanabilir. Bunlar zemin; katmanlaşma, izler ve bütünsel yeni'dir. Zaman kavramı ise tüm bu süreci kullanıcı için algılanabilir kılan bir ilişkilendirme yoludur. Palimpsest mekanlarda zemin oluşumu ile başlayan ve bütünsel yeniye giden süreçte algının farklı zamansal noktalara odaklanması, bireyin mekân deneyiminde metaforik kullanımı destekleyen bir veridir (Görsel 4).



Görsel 4. Palimpsest mekânı analitik bir inceleme aracı olarak kullanımda değerlendirme süreci (Yazarlar tarafından oluşturulmuştur)

Bir mekân incelemesinde palimpsest metaforu analitik bir araç olarak kullanılıyorsa öncelikle zeminin varlığı ortaya konulmalıdır. Bir parşömen işlevi gören fiziki zemin, dönüşüm geçirerek farklı işlevlerde birden çok kullanım imkanı sağlamış olmalıdır. Ayrıca bu zemin yeni kullanımları üzerine alabilmek için esnek olmalı ve bu kullanımlara uyum gösterebilmelidir. Bir sonraki aşamada palimpsest metinle benzer şekilde katmanlaşma oluşumu gözlemlenir. Mekanın katmanlardan oluştuğu varsayıldığında bu katmanlardaki yoğunlaşma olarak da kendini göstermektedir. Mekanda gerçekleşen her dönüşüm fiziki, tarihsel ya da yaşamsal katmana ilave başka veriler eklemektedir. Bunlar aynı zamanda palimpsest metin ile benzer şekilde bir önde ya da arkada olma hali içinde kendini gösterir ve bu katmanlaşma ilk katmanın bir diğeri altında korunması ile de sonuçlanmaktadır. Devamında mekandaki izler incelenerek kullanıcının dönüşümleri mekân içinde algıladığı somut öğeler değerlendirilir. Bunlar mekanın yüklendiği işlevlere göre kültürel ya da fiziksel izler olabildiği gibi ilave mekânsal öğeler olarak da gözlemlenebilmektedir. Bu kullanımları hatırlatan sembol ya da simgeler de yine izler başlığı altında mekân içinde

incelenmelidir. Son olarak palimpsest metaforu ile ilişkilendirilen mekanlarda bütünsel bir yeni olma hali anlamsal karşılıkları ile ifade edilmelidir. Mekandaki zemin, katmanlaşma ve izler farklı kullanımlara dair anlam durumlarını karşılayacak şekilde ortaya konulurken, bütüncül yeni değerlendirmesinde mekân palimpsestik görünüm ile anlam kazanmaktadır. Bu aşamada mekanın tüm anlam durumları etkileşim içindedir.

Araştırmada St Pierre Han örneği, önerilen inceleme aracı kullanımı ile değerlendirilecek ve süreçte palimpsest ifadeyi nitelermeye yardımcı olan başlıklar; “zemin”, “katmanlaşma”, “izler” ve “bütünsel yeni “olarak tek tek açıklanacaktır. Bu değerlendirme ile mekanın palimpsest olma hali sistematik bir araç doğrultusunda ortaya konulacaktır.

St Pierre Han

Galata Bölgesi, Bereketzade Mahallesinde yer alan St Pierre Han; Bankalar Caddesine paralel Eski Banka Sokağı üzerinde bulunmaktadır. Hanın mülkiyeti Dominken Tarikatına aittir ve 1233 yılında İstanbul’a geldiklerinde bugün Arap Camii olarak bilinen San Domenika Kilisesi’ne yerleşmişlerdir. İstanbul’un fethinden sonra kilisenin camiye dönüştürülmesi sonucu ise 1461’de hemen üst tarafta başka bir arsaya yerleşerek St Pierre Kilisesi’ni kurarlar. 1705 tarihine kadar Venedik himayesinde bulunan Dominikenler bazı anlaşmazlıklarla birlikte bu tarihten itibaren Fransız himayesine girmişlerdir (Dadyan, 2022, s. 1; Kösebay, 1996, s. 81-82). O dönemde Osmanlı ve Fransa arasındaki iyi ilişkiler ticari anlamda hareketliliğe de sebep olmuş ve Dominikenlerin sahip olduğu yapılar Fransa’dan gelen üst düzey yönetici ve iş adamların ağırlanmasında ve ofis olarak kiralanmasında kullanılmıştır (Göksoy, 2019, s. 37).

St Pierre Han, St Pierre kilisesine bağlı bir kompleksin parçası olarak görülmektedir. Bu arazide 1732 yılında rahipler için bir ahşap lojman ve Fransız Ticaret temsilciliği bulunmaktadır. Fakat 1771’de yaşanan büyük yangın sonrası kilise ve ona bağlı birimler tamamen yok olmuştur. Bunun üzerine Fransız elçi Comte de Saint-Priest’in desteğiyle St Pierre Han’ın inşasına başlanmıştır (Horuz, 2022, s. 51; Kösebay, 1996, s.81-82). Han’ın mimarı bilinmemekle birlikte inşasının 1771-1775 yılları arasında gerçekleştiği kayıtlarda mevcuttur (Eyice, 1989, s.54).

St Pierre Han, kesişiminde yer aldığı siyasi ve kültürel ilişkilerin neticesinde inşa tarihinden itibaren farklı işlevlerle önemli kişi ve kurumların durağı olmuştur. Bu kullanımlar St Pierre Han’a izler bırakarak mekanın palimpsestleşmesine giden sürecin adımlarını oluşturmuştur. 1900’lü yılların başında ise bölge eski canlılığını kaybetmiş ve kullanıcı profili de bu doğrultuda değişmiş ve Pierre Han tahrip olarak eski önemini yitirmiştir (Görsel 5). Hanın sahip olduğu tarihsel ve mimari değer göz önünde bulundurularak 2011’de yılında restore edilerek yeniden işlevlendirilmesi için Bahçeşehir Üniversitesi ile anlaşma sağlanmıştır (Göksoy, 2019, s. 37). Halen devam eden restorasyon sonucu St Pierre Han’ın kentle yeniden nitelikli bir ilişki kuran ve sahip olduğu kullanım katmanlarını yansıtan bir yapı olarak kurgulanması hedeflenmektedir.



Görsel 5. St Pierre Han, 1995, Eleonora Arhelaou, Salt Research. Erişim: 22 Temmuz 2023. <https://shorturl.at/kBDOX>

Araştırmada St Pierre Han'ın geçirmiş olduğu dönüşümler ve onların mekanda bıraktığı izlerle birlikte palimpsest bir mekana dönüştüğü savunulmaktadır. Bu doğrultuda St Pierre Han'ın palimpsest olma niteliği; oluşturulan analitik inceleme aracına göre değerlendirilecektir.

Zemin

St Pierre Han ile palimpsest metaforu arasında kurulan ilişkide süreç, zemin kriteri ile başlamaktadır. Burada mekandan beklenen palimpsest bir metindeki parşömen gibi farklı katmanları üzerine alan bir zemine sahip olması, mekanın dönüşümler geçirmesi, yeni kullanımlarla uyumlanması ve esneklik göstermesidir. İnşa tarihinden itibaren yapım şekli itibarıyla eklemlenerek oluşan St Pierre Han'da bu koşullar fiziki çeper üzerinden izlenecektir.

St Pierre Han'ın inşası 1771 yılında gerçekleşen büyük yangın sonrası başlamıştır. Bu konu hakkında araştırmaları bulunan Eyice (1989, s.54); St Pierre kilise arşivinde E.Dalleggio d'Alessio tarafından alınan kayıtlara göre hanın inşa sürecini 1771-1775 yılları arasında ifade etmektedir. Kösebay (1996, s.210-212) ise; bu süreci mevcut kayıtları göz önünde bulundurarak 6 evreye ayırır ve St Pierre Han'ın bugün bilinen halinin 6 evre sonucu oluştuğunu savunur. Bu süreç fiziksel gelişimle birlikte değerlendirildiğinde Han'ın eklemlenmiş yapısının anlaşılmasına ışık tutar ve palimpsest bir metnin parşömeni gibi değerlendirilen zeminin oluşumunu göstermektedir (Görsel 6). Bununla birlikte yapıların inşa edildiği dönemdeki işlevleri değerlendirildiğinde kullanımlar; ticarethane, ambar ve tüccar lojmanları olarak yoğunlaşır. Bu anlamda hanın mülkiyetini elinde bulunduran Dominikenlerin Fransa hakimiyetinde olması ve Fransa'nın Osmanlı ile olan yakın ticari ilişkileri, zemin oluşumunda siyasi etkileri görünür kılmaktadır.



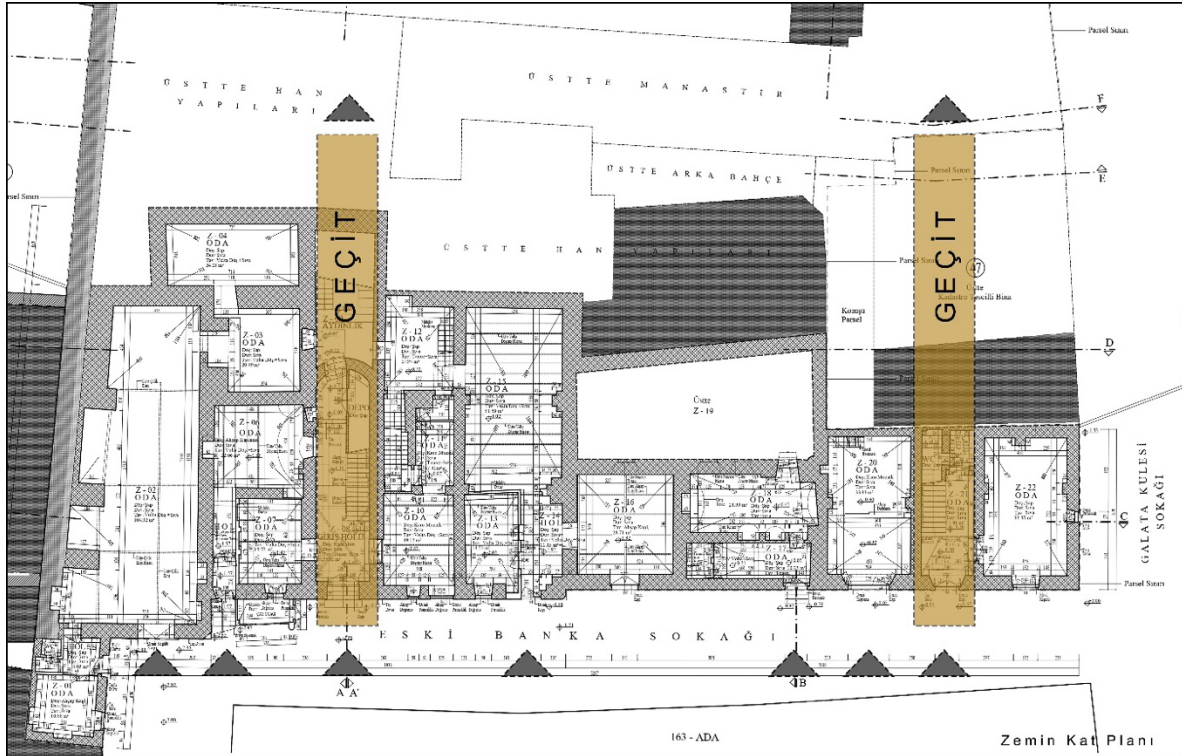
Görsel 6. St Pierre Han'ın oluşum evreleri, Halil Onur Mimarlık. (Yazarlar tarafından düzenlenmiştir)

Yangın öncesinde St Pierre Han'ın bulunduğu arazi üzerinde kilisedeki rahiplerin lojmanlarının bulunması acil barınma ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Bu sebeple 1771 yılında ilk olarak lojman ve banka işleviyle A yapısı iki katlı olarak inşa edilmiştir. 1772 yılında ise hemen yanında ticarethane olarak B yapısı ilave edilmiştir. O dönem ortasında bir geçit bulunan bu yapı aynı zamanda manastır- kilise ve han arasında bir ilişki de sağlar. 1775 yılında A binasının diğer yanına çizimde C1,C2,C3 ve D olarak kodlanan birimler inşa edilmiştir. B yapısında olduğu gibi bu ilavelerin de yine ticari amaçlarla yapıldığı, hem ambar hem de tüccarlar için lojman olarak düşünüldüğü görülür. C1 ve C2 birimleri arasında yine kilise- manastıra ulaşan bir geçit bulunmaktadır. İlk üç evreden sonra yapının ihtiyaçlar doğrultusunda geliştiği görülür. Dördüncü evrede C1 ve C2 arasındaki geçit kapatılarak burası bir giriş haline getirilir ve içeride katlar arası sirkülasyonu sağlayacak merdiven inşa edilir. Aynı zamanda B, C ve D yapılarından tek katlı olanlara ikinci kat eklenmiştir. Osmanlı Bankası'nın St Pierre Han'ı kiralamasından sonra beşinci evrede C ve D yapılarına 3. Kat ilave edilmiştir. Tarihlere bakıldığında Kösebay (1996, s.212) tarafından

1875 yılları civarı ilave olduğu ifade edilen üçüncü kat; Osmanlı Bankası'nın Han'ı 1863-1892 yılları arasında kulandığı düşünüldüğünde muhtemeldir ki kullanım sırasında oluşan mekân ihtiyacı için eklenmiştir. St Pierre Han, altıncı evrede A yapısının inşası ve hanın tamamının üçüncü katla birleşmesi sonucu bugünkü fiziki haline kavuşmuştur.

Bir yangının ardından inşa edilen St Pierre Han'da dayanıklılık en önemli kriterlerden biri olmuştur. Bu doğrultuda yapının ilk iki katı kesme taştan yığma duvar olarak örülmüştür. Palimpsest metaforu ile değerlendirildiğinde yapım türü, sağlam bir parşömen özelliği göstermektedir ve farklı katmanları üzerini almayı kolaylaştıracak bir zemin oluşumu olarak ifade edilebilir. Beşinci ve altıncı evrede ilave edilen üçüncü katta ise tuğla duvar kullanımı görülmektedir. Dayanıklı kesme taş üzerine gelen bu ilave St Pierre Han'ın günümüze kadar bu haliyle taşınmasını sağlamıştır.

St Pierre Han'ın kilise ile ilişkili bir ek yapı olması mekanın biçimlenişini de etkilemiş ve bu doğrultuda ilk dönemlerde Han'ın içinden kiliseye ulaşım sağlayan iki geçit düzenlenmiştir (Görsel 7). Fakat geçen yıllar ve değişen kullanımlarla birlikte bu ilişkiyi sınırlandırma ihtiyacı oluşmuştur. Handaki mekanların dönüşümü sonucu kilise ile kurulmak istenen ilişki bir ihtiyaç halini almaktan çıkmış ve bu mekanın birimleri arasındaki ilişkinin güçlenmesi daha önemli bir gereksinim olmuştur. Böylece uygun mekânsal biçime sahip geçitlere merdiven yerleştirilerek sirkülasyon aksına dönüştürülmüştür. Bunlar zeminin mekânsal değişimlere uyumu olarak değerlendirilebilecek müdahalelerdir. Benzer şekilde Han'ın ticari işlevlerle küçük odalardan oluşması ilerleyen yıllarda kullanıcı profili değişse de bir ticarethane olarak kullanılmasına olanak tanıyan bir mekânsal uyumun izlenmesini mümkün kılar.

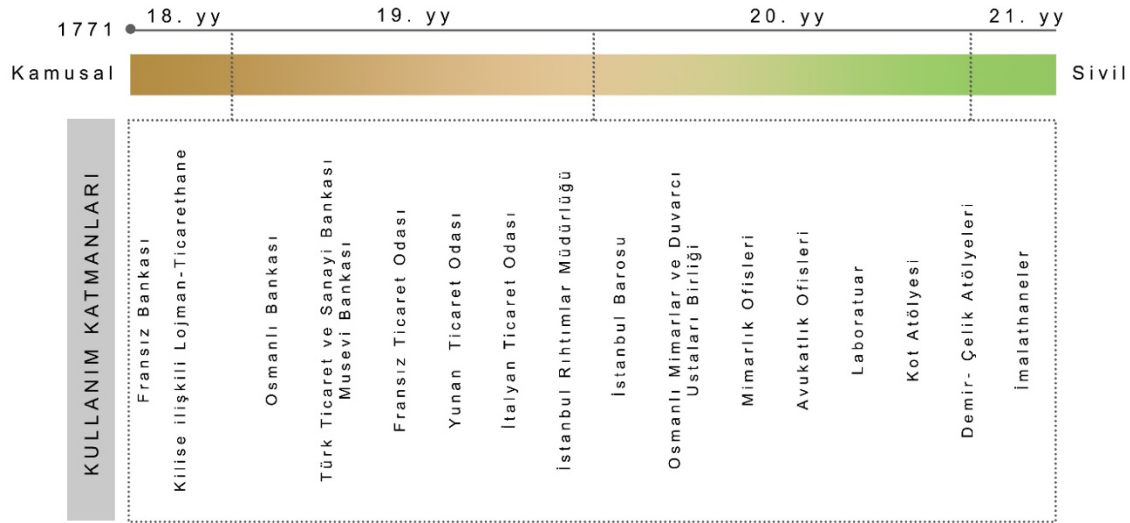


Görsel 7. St. Pierre Han'ın geçit ve girişleri, Halil Onur Mimarlık. (Yazarlar tarafından düzenlenmiştir)

Han'ın eklenerek oluşan yapısı aynı sokak üzerinden birden fazla girişin oluşmasına da sebep olmuştur. Bu girişlerin bazıları özgün girişler iken bazıları ilerleyen dönemlerde ihtiyaçlar sonucu açılmıştır. Çok sayıda işletmenin kullandığı bu büyüklükte bir handa fazla sayıda girişin olması ise mekanın esnekliği ile açıklanabilir. Çünkü St. Pierre Han bilinen hanlara nazaran birden fazla birimin birleşimiyle oluşan bir kompleks halindedir. Bu anlamda girişler kullanımda esneklik sağlar. Aynı zamanda yapıları birbirine bağlayan büyük merdivenlerle birlikte birimlerin kendi içinde de sirkülasyon akslarının oluşu bireylere esnek kullanım imkanı tanımaktadır.

Katmanlaşma

St Pierre Han'ın incelenmesinde palimpsesti bir analitik inceleme aracı olarak kullanmak; zemin oluşumunun devamında katmanlaşan kullanımları ortaya koyma gerekliliğini beraberinde getirmektedir. 1771 yılında kullanıma başlanan yapıda, yıllar içinde dönemin siyasi gelişmeleri ve sosyo-ekonomik değişimler sonucu farklı işlevlerle kamusal ve sivil kullanımlar mekana katmanlar halinde yerleşmiştir (Görsel 8). Bunlar mekanın katmanları içinde bir yoğunluk oluştururken, üst üste gelen kullanımlar aynı zamanda alttaki katmanların korunması yoluyla günümüze ulaşmasında etkindir.



Görsel 8. St Pierre Han'da katmanlaşma süreci (Yazarlar tarafından oluşturulmuştur)

St Pierre Han'ın ilk katmanı Fransız tüccarlara hizmet vermek üzere lojman, banka ve ticaret temsilciliği olarak işlev görmüştür. Dominikenler ve Fransa arasındaki ilişkiler bu dönemde mekanın sadece kendi gereksinimlerini karşılayacak şekilde kullanıldığını göstermektedir. Bununla birlikte banka ve ticaret temsilcilikleri ile kamu hizmeti verdiğini söylemek mümkündür. St Pierre Han'ı dönem içinde önemli bir yapı haline getiren gelişme ise Osmanlı Bankası'nın kurularak buraya yerleşmesidir. Bu hem "zemin" adımı beliren değişimlere sebep olan bir gelişmedir, hem de ona eklenen katmanlar içinde sosyo ekonomik önemi gereği bilinirliği en fazla olanıdır. 1863'te kurulan Osmanlı Bankası 1892'de Vallauri'nin yaptığı kendi binası tamamlanana kadar St Pierre Han içinde faaliyetlerini yürütmüştür (Kuryazıcı, 2005, s.3)(Görsel 9). Bu süreçte mekânsal gereklilikler katmanın zemine yerleşiminde bazı dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Eyice tarafından; bazı bölme duvarların kaldırılarak daha geniş mekanların elde edildiği, kapı ve pencere yerlerinde değişimler yapıldığı ifade edilmektedir (Eyice, 1989, s.55). Zemin aşamasında belirtildiği gibi Han'ın üçüncü katı da bu kullanım katmanı esnasında ilave edilmiştir.



Görsel 9. (Solda)Osmanlı Bankası İstanbul şubesinde senelik kupon ödeme günü, 1886, Salt Research. Erişim:20.07.2023. <https://shorturl.at/rxz17>
(Sağda) Osmanlı Bankası'nın danışma Bürosu, 1886, Salt Research Erişim: 20.07.2023. <https://shorturl.at/iGWZ5>

St Pierre Han'ın Fransız Bankası ile başlayan, Osmanlı Bankası ile devam eden kamusal kullanımı 18. ve 19. yy'larda farklı alanlarda devam etmiştir. Banka olarak; Türk Ticaret ve Sanayi Bankası ve bir Musevi Bankası St Pierre Han'ı kullanırken ticari bir merkez haline gelmesiyle ülkelerin ticaret odaları da bu han içinde yer almıştır. Fransız, Yunan ve İtalyan Ticaret Odaları St Pierre Han'ı kullanan diğer kamusal kurumlardır. Bunlarla birlikte İstanbul Rıhtımlar Müdürlüğü, İstanbul Barosu ve Osmanlı Mimarlar ve Duvarcı Ustaları Birliği de yine bu zaman diliminde hanı kullandığı bilinir (Dadyan, 2022, s.1; Eyice, 1989, s.55; Horuz, 2022, s.51-53). Sosyo ekonomik gelişmeler sonucu farklı ülkelerin aynı alanda (ticaret odaları) ya da Osmanlı'nın farklı alanlardaki mekana yerleşimleri şüphesiz zemin üzerindeki katmanları da artırmaktadır.

20.yy'ın başlarından itibaren St. Pierre Han'ın kullanıcılarının sivilleşmeye başladığı görülür. Kuruyazıcı (2008, s.3) tarafından bu dönemde avukatlık ve mimarlık ofislerinin arttığı ifade edilmektedir. İstanbul Barosu ve Mimarlar Birliği'nin de bu bina içinde olduğu düşünüldüğünde bu meslek dalları tarafından kullanım yoğunluğunun artması makul görülmektedir. Bugün İstanbul için önemli mimari eserlere imza atmış ve St Pierre Han içinde ofisleri bulunan mimarlardan bazıları; Marco G. Langas, Antoine Perpignani, Giulio Mongeri, Emilio Faracci, Eduardo de Nari, Alexandre D. Yenidünya ve Alexandre Vallauri'dir. 1931 yılına kadar ise handa toplamda 23 mimar ofis açmıştır (Kuruyazıcı, 2005, s.3). Gaspere Fossati'nin ofisinin de St Pierre Han'da olduğunu üzerine söylemler olsa da henüz netlik kazanmamıştır. Bununla birlikte Fossati'nin Pera'daki ofisi notuyla çizilen resim, St Pierre Han'ın odaları ile benzerlik göstermektedir (Görsel 10). St Pierre Han'ın mimarlar için bir buluşma noktası haline gelmesi ticari kullanımların ardından mekana eklenen farklı bir kullanım katmanıdır. Han'ın oda oda kiralanması bu noktada hem sivil kullanımı hızlandırmış hem de farklı dallarda iş kollarının han içinde buluşmasına imkan sağlamıştır.



Fossati'nin Pera'daki Ofisi

St Pierre Han'da bir oda

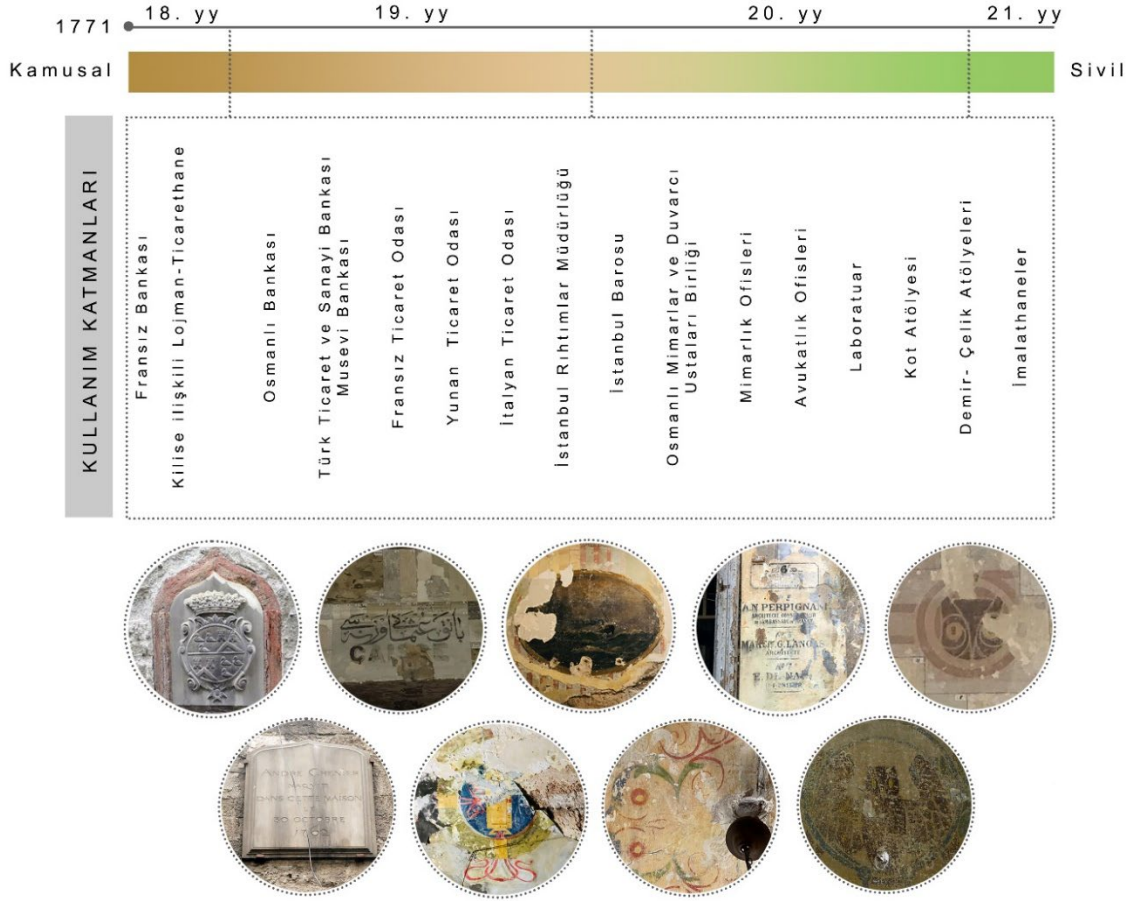
Görsel 10. (Solda) Mimar-Ressam Gaspare Fossati'nin Pera'daki Ofisi, Aktaran (Dadyan,2022). (Sağda) St Pierre Han'da bir oda, Twitter. Erişim: 21.07.2023. <https://shorturl.at/fiW38>

1930'lu yıllardan itibaren ise St. Pierre Han yavaş yavaş imalathane ve atölyeler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Bunlar içinde en bilinenlerden biri Muhteşem Kot atölyesidir. Kayıtlara göre 1944 yılında Muhteşem Bey resim ve dikim atölyesi olarak iki oda kiralamıştır (Salt Research, n.d.). İlerleyen yıllarda yıkama kurutma gibi imalatlarla genişleyen Muhteşem Kot markası Türkiye'nin ilk yerli kot girişimidir ve 1992 yılına kadar üretime devam etmiştir (Horuz, 2022, s.54). Hardal atölyesi, matbaa, laboratuvar, demir ve metal atölyeleri ise yakın tarihte St Pierre Han'ın son kullanıcıları olarak görülebilir. Bu işlevleri aynı zamanda palimpsest mekanın en üst katmanı olarak ifade etmek de mümkündür. Fakat kullanım esnasında mekanla uyumlanma konusunda yaşanan zorluklar St Pierre Han'a zarar vermiş ve bazı bölümlerin tahrip olmasına sebep olmuştur.

1771 tarihinden bu yana fiziki zemini üzerine aldığı kullanım katmanları ile St Pierre Han zaman içinde palimpsestleşme süreci yaşamıştır. Aynı mekanın farklı işlev ve kullanıcı grupları için tekrarlı dönüşümü sonucu mekanda yoğun bir katman döngüsünden bahsetmek mümkündür. Bu katmanlaşma aynı zamanda palimpsest bir metinde olduğu gibi alttaki katmanların korunmasına da sebep olur. Süreç içinde parşömende olduğu gibi tahribatlar yaşansa da her katman birbiri üzerine yerleşerek alttaki katman üzerinde bir tabaka oluşturmaktadır.

İzler

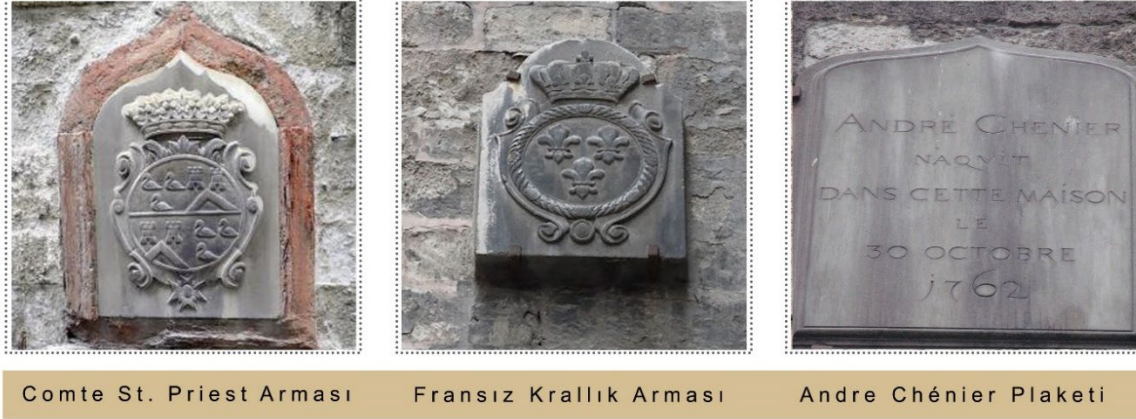
Palimpsest metaforu iç mekanlar için bir analitik inceleme aracı olarak kullanıldığında zemin üzerine yerleşen katmanların algılanabilir olmasını sağlayan izlerdir. Mekandaki kullanım katmanları fiziki zemine izler bırakmakta ve bu katmanların varlığı izler üzerinden okunmaktadır. Bu sebeple bir mekanı palimpsest olarak nitelerken üçüncü aşama olan "izler"i ortaya koymak önem taşır. St Pierre Han örneğinde mekanın tekrarlı dönüşümleri sonucu oluşan çok katmanlı kullanım yapısı, izlerin aynı palimpsest bir metinde olduğu gibi farklı noktalarda ve farklı sosyo kültürel ilişkileri ifade edecek şekilde görülür halde bulunmasını sağlamıştır (Görsel 11).



Görsel 11. St Pierre Han’da katmanlarla ilişkili bazı izler (Metin içerisinde kullanılan görsel kaynaklarından referansla yazarlar tarafından oluşturulmuştur) (Sırasıyla soldan sağa; <https://shorturl.at/bhqC8> , <https://shorturl.at/ghyM7>, <https://shorturl.at/epW69>, <https://shorturl.at/epW69>, <https://shorturl.at/epW69>, <https://shorturl.at/txTZ4>, <https://shorturl.at/cotyG>, <https://shorturl.at/diPR2>, <https://shorturl.at/epW69>)

Zaman süreci içinde değerlendirildiğinde St Pierre Han’ı etkileyen ilk katman Dominikenlerin Fransa himayesinde olması sebebiyle Fransız elçinin desteğiyle yeniden inşasıdır. Bu kullanım katmanını algılanabilir kılan, Eski Banka Sokağı üzerindeki cephede iki adet arma bulunmaktadır (Görsel 12). Bunlardan ilki 1768-1784 yılları arasında Osmanlı’da Fransız Elçisi olan Comte de Saint-Priest için yerleştirilmiş olan asalet armasıdır. St Priest, yangından sonra hanın yeniden inşası için çaba harcamış ve maddi olarak da destek vermiştir. Bu katkılarının sonucu olarak da hanın duvarına onun için bir arma yerleştirilmiştir. Arma yatayda ikiye ayrılır ve üzerinde comte tacı bulunmaktadır. St Priest armasının sol tarafına ise Fransa Krallığı için de bir arma yerleştirilmiştir. Armada burmalı madalyon içinde Fransa Krallığının üç zambağı görülür, üzerine ise kraliyet tacı yerleştirilmiştir (Eyice, 1989, s.53). Bu armalar St Pierre Han’ın Fransa ile ilişkilerinin ve ilk kullanım katmanının mekanda somut olarak gözlemlendiği izler olarak ifade edilebilir. Aynı cephede bulunan üçüncü iz ise Fransız André Chénier’a atfedilen plakettir. Ünlü şairin babası Fransız Ticaret Ateşesi olarak İstanbul’a gelmiş ve bu dönemde ailece St Pierre Kilisesine bağlı lojmanda yaşamışlardır. Hatta 1762 yılında bu kilisede vaftiz edildiği bilgisi de mevcuttur. 19.yy’ın sonlarında Stamboul Gazatesinin sahibi Chénier anısına bir plaket hazırlamak istemiş ve plaketin doğduğu evin bulunduğu St Pierre Han üzerinde olması uygun görülmüştür. Valaury tarafından tasarlanan bu plakette 30 Ekim 1762 tarihinde Chénier’in bu evde doğduğu yazmaktadır (Görsel 12). Fakat Eyice’nin çalışmalarında bu tarihin vaftiz tarihi

olduğu ve ailenin İstanbul'dan ayrılma tarihi göz önünde bulundurulduğunda St Pierre Han'ın yerinde yangından önce bulunan lojmanlarda yaşadıkları tespit edilmiştir (Eyice, 1989, s.54). Her iki arma ve plaket hanın ilk kullanım katmanı dair izler olarak değerlendirilmektedir. Fransa ile olan yakın ilişkiler, Han'ın yeniden inşası ve lojman kullanımlarını hatırlatan bu üç iz ile palimpsestik mekanın 18.yy'daki ilk kullanım katmanlarını hatırlamak mümkün hale gelmiştir.



Comte St. Priest Arması

Fransız Krallık Arması

Andre Chénier Plaketi

Görsel 12. (Solda) Comte St Priest Arması, (Ortada) Fransız Krallık Arması, İstdergi. Erişim: 12.07.2023. <https://shorturl.at/bhgC8>

(Sağda) Andre Chenier Plaketi, Envanter. Erişim: 12.07.2023. <https://shorturl.at/txTZ4>

St Pierre Han'ın toplumsal önemi sebebiyle öne çıkan kullanım katmanlarından birisi de Osmanlı Bankası'dır ve buna dair en önemli fiziksel iz üçüncü katın varlığıdır. İlk iki katı kesme taş olan yapının üçüncü katı tuğla olarak inşa edilmiş ve bugün duvar yapım sistemlerindeki farklılık hanın içinde algılanabilmektedir. Kat ilavesi sirkülasyon akslarındaki değişim üzerinden de gözlenir. İlk iki katta mermer olan merdivenler, üçüncü katta ahşap malzemeden yapılmıştır. Bununla birlikte banka işlevinin gerektirdiği bazı mekânsal ihtiyaçlar, bu katmanın zemine yerleşiminde odaların birleşmesi ya da farklı noktalardan kapıların açılması gibi sonuçları da beraberinde getirmiştir. Küçük odalardan oluşan handa bireyin karşısına çıkan geniş bekleme mekanları da yine banka katmanını hatırlatan unsurlardan biridir. Odalar arası geçişte bir kapı üzerinde görülen Osmanlıca "Bank-ı Osmani Şahane Veznesi" ve Fransızca "caissie" yazısı St Pierre Han içindeki Osmanlı Bankası izlerinin önemli somut örneklerinden biri olarak değerlendirilir (Görsel 13).



Görsel 13. (Solda) St Pierre Han, Kültür Envanteri. Erişim: 11.07.2023. <https://shorturl.at/epW69>
(Sağda) Bank-ı Osmani Şahane Veznesi yazısı, Twitter. Erişim: 2.08.2023. <https://shorturl.at/ghyM7>

Osmanlı Bankası'ndan sonra 1930'lu yıllara kadar mekânı yoğun olarak kullanan meslek gruplarından birisi mimarlardır. Mekân içinde ikinci kat duvarlarında rastlanan izler St Pierre Han'ı kullanan mimarlara dair bilgiler vermektedir. Ara koridorlardan birinde kapının sağ tarafının bir yönlendirme panosu olarak kullanıldığı görülür. Duvar üzerinde handa ofisi bulunan 4 mimarın isimleri ve oda numaraları yer almaktadır. Bunlar sırayla; Gulio Mongerini (no:6), Antoine N. Perpignani (no:5), Markos G. Langas (no:4) ve Edoarda De Nari (no:4)'dir (Görsel 14). Bu mimarlardan bazılarının odalarında da bilgeliğin simgesi olarak görülen baykuş figürlerine rastlanmaktadır (Görsel 14).



Görsel 14. Mimarlık Ofislerine dair izler, Kültür Envanteri. Erişim: 11.07.2023. <https://shorturl.at/epW69>

St Pierre Han'da tespit edilen bu izlerle birlikte 20. yy'da mekanı kullanan Muhteşem Kot atölyesinin yıkama ve kurutma odaları dönüşen mekana eklenen yeni katmanın izleri olarak gözlenir. Son dönemlerde hanı kullanan diğer imalathaneler ise maalesef ki mekanların tahrip olmasına sebep olacak müdahalelerde bulunmuştur. Fakat yürütülen restorasyonda önceki dönemlere ait bazı duvar resimleri ve süslemeler de tespit edilmektedir (Görsel 15). Oval bir form içindeki yelkenli resmi St Pierre Han'ı limana yakın olması sebebiyle kullanan ticaret odaları ya da Rıhtımlar Müdürlüğü ile ilişkilendirilebilir. Süslemelerdeki formlarda ise o dönem hakim olan barok sanatının etkileri görülür.



Duvar Resmi

Gotik Süsleme

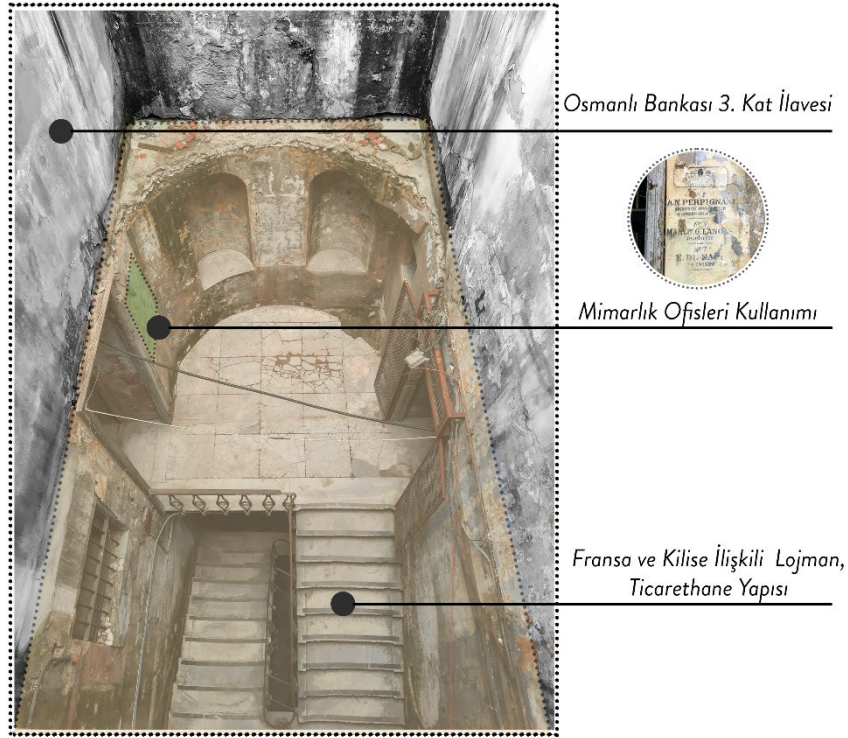
Görsel 15. St Pierre Han'da izler, Kültür Envanteri. Erişim:05.08.2023. <https://shorturl.at/epW69>

St Pierre Han, çok katmanlı yapısı ile üzerinde farklı zamanlardaki kullanımları hatırlatan izlere sahiptir. Bunlar Osmanlı Bankası örneğinde olduğu gibi fiziki ilaveler üzerinden ya da süslemeler, semboller ve yazılar üzerinden gözlemlenebilir. Katmanların izler bakımından somutlaşarak algılanması ise mekanın palimpsest ifadesini güçlendiren bir unsur olarak nitelendirilmektedir.

Bilimsel Yeni

Palimpsest bir mekanın zemin, katmanlar ve izler bakımından incelenmesi aslında Dillon'un bahsettiği sürecin dondurularak analiz edilmesine olanak tanımaktadır. Bu aşamalarda palimpsest ifadeye giden mekânsal değişimler ve palimpsestik görünümün benzerlikleri analitik bir sistem içinde ortaya konur. Mekanın palimpsest olarak nitelendirilmesinde ise en önemli aşama "bütünsel yeni" görünümüdür. İlk üç aşamada yapılan analizler bu noktada artık mekanın tüm değişimleri ile başka bir yeni olarak değerlendirilmesine imkan sağlar.

St Pierre Han, fiziki konumu, sosyo kültürel bağlantıları ve siyasi gelişmelerle ilişkisi sebebiyle inşa edildiği tarihten bu yana kamusal ve bireysel anlamda her zaman bir öneme sahip olmuştur. Hanın palimpsestleşmesine giden süreci başlatan da bu sebeplerin merkezinde; mekanın tekrarlı kullanımlarıdır. Bugün mekanı deneyimlerken bireylerin aynı mekân içinde farklı kullanım katmanlarını bir arada görmesi, bunlar arasında ilişki kurabilmesi aynı palimpsest bir metinde olduğu gibi oluşumu başka bir yeni olarak değerlendirmesi bu sürecin sonucu olarak değerlendirilir. Mekanı palimpsest olarak nitelendirirken de dikkat çekici kılan “bütünsel yeni” görünümüdür. Han’ın cephesinde Fransız elçiliğine dair armalar görülürken, iç mekânlardaki dolaşımında Osmanlı Bankası’nın izleri, mimarların isimleri ve duvar resimleri, süslemelerde yine Fransız Barok sanatının örnekleri görülmektedir. Bunların mekân içindeki dağılımı da bir sıra içinde değildir ve han’ın farklı noktalarından kağıdın alt katmanından görülen izler gibi kendini gösterir. Kullanım izlerinin çağrıştırdığı ilişkiler farklılaşsa da mekân aynıdır ve birey için tüm bu kullanım katmanlarının aynı mekanı paylaşmış olması artık bu izlerin etkileşimi ile oluşan bütünsel başka bir yeni ifade eder (Görsel 16). St Pierre Han sadece eski bir banka, mimarlık ofislerinin bir zamanlar bulunduğu bir durak, kilise ile ilişkili bir yapı ya da Türkiye’nin ilk kot üretimini yapıldığı bina değildir. Tüm bunlarla birlikte birlikte başka bir yeni görünümüne kavuşmakta ve palimpsestik ifade bu bütünsel yeni hali ile güçlenmektedir.



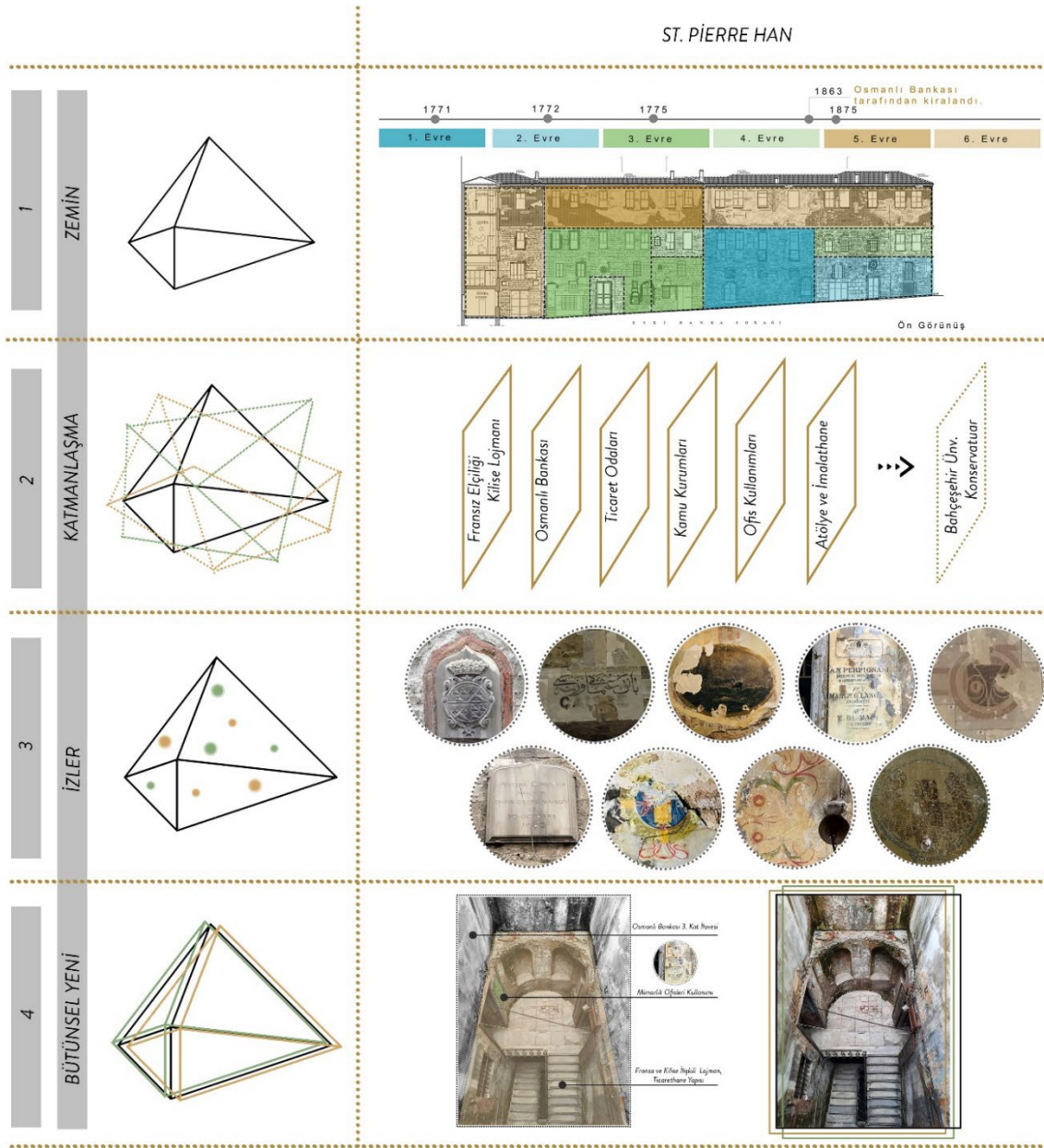
Görsel 16. St Pierre Han’da bütünsel yeni görünümü, Twitter. Erişim:20.07.2023. <https://shorturl.at/gAJK3> (Yazarlar tarafından düzenlenmiştir)

St Pierre Han’ın oluşumu analitik inceleme şablonunda bütünsel yeni başlığına göre değerlendirildiğinde; her bir kullanım katmanı, mekanda bıraktığı izlerle birlikte bir anlam durumu oluşturur. Bunlar mekân içinde Tran’ın bahsettiği 1.,2.,3. anlam durumları gibi algılanmaktadır (Tran, 2011, s.7). Hanın kullanım katmanlarının yoğunluğu düşünüldüğünde bu anlam durumları da artmaktadır. Fakat sonuçta bütünsel yeni ifade eden son anlam durumu her zaman palimpsestin karşılığı olarak görülür. St Pierre Han için de bu tüm anlamların birlikte

algılanması halidir. Mekandaki izlerin etkileşimi ise yine bütünsel yeni içinde değerlendirilir. Kullanım katmanlarının mekanın fiziki zemininde bıraktığı izler, birbirleri ile doğrusal bir anlam ilişkisi içinde bulunmasa da kullanıcı için bir arada olma hali bakımında etkileşim içindedir. Bu etkileşim, mekanın zaman boyutundaki hareketinin de somut göstergesi olarak ifade edilebilir. Çünkü birey mekân üzerindeki değişimleri geçmişle ilişkilendirirken zaman bağlamından yararlanmaktadır (Sağlam, 2014, s.20). Zaman ise palimpsest bir mekânı değerlendirmek için kullanılan analitik inceleme şablonunda, geçmişten gelen ve kullanıcının bulunduğu noktadan bütünsel yeni hali içinde değerlendirdiği bir olgudur.

Sonuç

Palimpsest mekân üzerine yapılan çalışmalar özellikle 21.yy. sonrası artış göstermektedir. Edebi eserleri nitelikle için kullanılan bu isim zaman içinde diğer disiplinlerin de kullandığı bir metafora dönüşmüş ve mimarlıkla birlikte iç mekân çalışmalarının da konusu haline gelmiştir. Fakat değerlendirmelerin belirli bir sistem içinde gerçekleşmemesi, öznel farklı yaklaşımların kullanılması bu alanda analitik bir değerlendirme unsurunun eksikliğini gösterir. Araştırmada; palimpsest mekân yaklaşımında analitik bir inceleme aracı sunulmaktadır. Dört aşamalı bir değerlendirme sürecini içeren bu inceleme aracına göre; her bir adım palimpsestvari görünümü kuvvetlendirmekte ve sonuçta oluşan bütünsel yeni kullanıcıların algıladığı eski ve yenin birlikteliğini ifade etmektedir. Bu anlamda St Pierre Han örneği üzerinden oluşturulan analitik inceleme aracı kullanılarak palimpsest olma hali incelenmiştir (Görsel 17).



Görsel 17. Palimpsest mekanlar için oluşturulan analitik inceleme şablonuna göre St Pierre Han (Yazarlar tarafından oluşturulmuştur)

St. Pierre Han, zemin oluşumu açısından değerlendirildiğinde palimpsest bir metinde olduğu gibi örme taş duvar tekniği ile sağlam bir fiziki çepere sahiptir. Bu yapım şekli mekanın yıllar içinde ayakta kalmasını ve üzerine eklenen katmanlarla günümüze taşınmasına imkan sağlamıştır. Altı evreden oluşan fiziki çeperin ihtiyaçlar doğrultusunda yeni kullanım katmanlarına göre dönüşüm gösterdiği görülmektedir. Bu dönüşümlerde mekana uyum ve esneklik sayesinde zemin zarar görmemiş ve yeni katmanlar fiziki çeperde birbiri üzerine yerleşebilmiştir. Katmanlaşma bakımından değerlendirildiğinde ise St Pierre Han'ın dini, siyasi, sosyal ve ekonomik ilişkilerin merkezinde yer alması, zemine yerleşen kullanım katmanlarının türünü de belirlemektedir. Kamusal sivil kullanıma

doğru elçilik, bankalar, ticaret odaları, ofisler, atölyeler ve imalathaneler gibi çeşitli sektörlerde kurum ve kişilerin durağı olduğu tespit edilmiştir. Kullanım katmanlarının ortaya konulması palimpsestik ifadenin oluşumunun görülmesi bakımından önemlidir. Bu kullanımların mekanda oluşturduğu izler ise inceleme aracının üçüncü adımı değerlendirilmiştir. Her bir kullanım hanın içinde yerleştiği zemine birtakım izler bırakmıştır ve kullanım katmanları ile ilişkilendirilen bu izlerin kullanıcıda mekânın palimpsestik ifadesini algıladığı somut veriler olduğunu söylemek mümkündür. St Pierre Han’da Fransa Elçiliğine, Osmanlı Bankası’na, mimarlık ofislerine dair izler yoğunluk gösterirken bazı noktalarda dönemin hakim mimari üslubu Barok tarzına ait süslemeler de görülmektedir. Tüm bunlarla birlikte St Pierre Han’ın artık bütünsel başka bir yeni olarak algılandığı söylenebilir. Mekân kullanım katmanlarından yalnızca biri ile ilişkilendirmek mümkün değildir ve han artık tüm bunların toplamı olarak başka bir mekanda karşılaşılmayacak yeni bir birleşimle algılanır. Oluşan bu bütünsel yeni ise palimpsesttir.

St Pierre Han örneği’nin değerlendirilmesinde kullanılan inceleme aracı, palimpsest bir mekana yaklaşımda sistemli bir yaklaşım sunmaktadır. Bu aracın kullanımındaki amaç; Dillon’ın bahsettiği gibi palimpsestik görünümü oluşturan verileri parçalara ayırmak değil, onları dondurarak onlar arasındaki ilişkiyi görünür kılmak üzerine yoğunlaşır (Dillon, 2017, s.18). Böylece St Pierre Han’da olduğu gibi palimpsest mekânların değerlendirilmesine katkı sunacağı düşünülmektedir. Mekânın incelenmesinde kullanılan bu yaklaşım öznel yargılarla biçimlenen benzerlik unsurlarını sistemli bir çerçeveye yerleştirir. Palimpsestik oluşumu ortaya koyan bu değerlendirmede tarihsel anlamda tüm kullanımları, öne çıkan katmanları ve bunların izlerini takip etmek mümkün hale gelmektedir. Kullanıcı bakımından mekânı çekici kılan unsurlar da değerlendirmenin devam çalışmalarını içerebilir. Bu inceleme aracının geliştirilmesiyle ise palimpsestik görünümün analizine eklenecek algısal veriler yardımıyla mekânların korunmasına katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Dillon, Sarah. (2017). Palimpsest Edebiyat, Eleştiri, Kuram. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Eyice, Semavi. (1989). Andre Chenier’in Doğduğu Ev Hakkında. Tarih ve Toplum, 12(77), s. 52–56.
- Fishenden, J., Hugill, A. (2011). Palimpsests of time and place (Bildiri). International Computer Software and Applications Conference, Munich, s. 336–345.
- Göksoy, Ekin Can. (2019). Accommodating Foreign Merchants in a Changing Mediterranean: the Case of Galata. Fonzo, E.; Haakenson H.A. (Ed). Mediterranean Mosaic: History and Art. s.31-42. Fisciano: Mediterranean Knowledge.
- Gür, Öymen, Şengül. (2002a). Palimpsest: Örselenmiş Parşömen ya da Tablet. Yapı Dergisi, 245, s. 60–65.
- Gür, Öymen, Şengül. (2002b). Palimpsest’i Okumak. Yapı Dergisi, 246, s. 64–74.
- Horuz, Semra. (2022). Aynı Çatı Altında, Saint Pierre Han’da: Galata’da Bir Hanın Çok Katmanlı Tarihi ve Geleceği. Kent: Çözüm Üreten Kentler, 8, s. 48–55.
- Kösebay, Yonca. (1996). Galata S T. Pierre Hanı ve yeniden değerlendirilmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Kuruyazıcı, Hasan. (2005). Galata'nın Unutulmuş Mimarları. Voyvoda Caddesi Toplantıları 2005-2006, İstanbul.

Marshall, D. J., Staeheli, L. A., Smaira, D., & Kastrissianakis, K. (2017). Narrating palimpsestic spaces. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 49(5), s. 1163–1180.

Newman, Sarah. (2017). The Limits of Palimpsest: Architectural Ruins, Reuse, and Remodeling Among the Ancient Maya. N. Aksamija, C. Maines, & P. Wagoner (Eds.). *Palimpsests: Buildings, Sites, Time*. (s. 91–110). Turnhout: Brepols Publishers.

Nora, Pierre. (2006). *Hafıza Mekanları*. Ankara: Dost Yayıncılık

Ooijen, Jo'anne Van. (2019). Resilient Matters: The Cathedral of Syracuse as an Architectural Palimpsest. *Architectural Histories*, 7(1), s. 1–12.

Pallasmaa, Juhani. (2016). *Tenin Gözleri*. İstanbul: YEM Yayınları.

Sağlam, Nazlı. (2014). İç mekânda katmanlaşma ve Cevahir Bedesteni çalışması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Şentürk, Levent. (2018). Towards a (non-)theory of the architectural palimpsests. *A|Z ITU Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 15(2), s. 5–18.

Tillman, June Boyce. (2020). Job: A Masque For Living: Creativity As Palimpsest. *Usuteaduslik Ajakiri*, 1(77), s. 180–221.

Tran, Ke Leng, (2011). *Architecture as palimpsest: a strategy of intermediacy*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ryerson University, Toronto.

Yıldırım, Gül. (2009). *Mekânların Dönüşüm Potansiyeli ve Mimarlıkta 'palimpsest' Kavramı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

İnternet Kaynakçası

Dadyan, S. (2022). Saint Pierre Han Geri Dönüyor. *Art Dog İstanbul*. Erişim:21.07.2023 <https://artdogistanbul.com/saint-pierre-han-geri-donuyor/>

Oxford Learner's Dictionaries, Palimpsest. Erişim :11.06.2023. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/palimpsest?q=PALIMPSEST>

Salt Research. Erişim: 05.08.2023. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/15183?mode=full>

SERAMİK SANATINDA ÇİZİM: BOYUTLAR ARASI HACİM OYUNLARI¹

ARŞ. GÖR. **Elif GÜNDÜZ**

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi Seramik Ve Cam Tasarımı, Seramik
Anasanat Dalı
elif.gunduz@bilecik.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-2835-8835

Prof. **T. Emre FEYZOĞLU**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sera-
mik ve Cam Bölümü
feyzoglu@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-6137-2447

Öz: Günümüz sanatı, yeni ve çığır açan ifade biçimleri arayışları konusunda bir süreklilik içindedir. Bu bağlamda seramik sanatı; boyutların sınırlarını zorlayan, farklı boyutların bir arada sunulmasına olanak sağlayan ve böylece derin estetik deneyimler sunan bir platform olarak öne çıkmaktadır. Bu araştırma; disiplinler arası bir bakış açısı ile çizim ve seramik sanatı birliktelikleri üzerinde durmaktadır. Bu birlikteliğin ne zamandan beri var olduğuna ve hangi etkilerle evrimleşip güncele ulaştığına açıklık getirip daha çok ulaşılan son noktaya dikkat çekmek isterken çağdaş seramik sanatında boyut kavramını merkezine alan, özellikle de farklı boyutların birlikteliğinden kaynaklanan bir takım yanılsatıcı etkilere sahip melez eserlerden yararlanır.

Anahtar Sözcükler: Seramik Sanatı, Çizim, Boyut, Hacim, Yanılsama.

DRAWING IN CERAMIC ART: INTERDIMENSIONAL VOLUME GAMES

Abstract: Today's art is in a continuum in its search for new and groundbreaking forms of expression. In this context, ceramic art stands out as a platform that pushes the limits of dimensions, allows different dimensions to be presented together and thus offers deep aesthetic experiences. This research focuses on the unity of drawing and ceramic art from an interdisciplinary perspective. While clarifying how long this combination has existed and with which influences it has evolved and reached its current state, it draws attention to the latest point reached, and makes use of hybrid works in contemporary ceramic art that center dimensions, especially hybrid works that have some illusionary effects arising from the combination of different dimensions.

Keywords: Ceramic Art, Drawing, Dimension, Volume, Illusion.

¹ Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalında 'Seramik Sanatında Modle Etkisi' isimli henüz yayımlanmamış sanat çalışması raporundan hareketle yazılmış olup araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

Giriş

Duyarlı varlıklar olarak insanlar her zaman düşüncelerini, inançlarını ve günlük deneyimlerini ifade etmenin yollarını bulmuşlardır. İç dünyasını ve deneyimlerini gördükleri üzerinden aktarmak isteyen tarih öncesi insanı için bu yol; yazıdan önce keşfettiği görsel bir anlatım dili olan “çizim” dir. Çizim, insanın var oluşundan bu yana insanla birlikte evrimleşerek günümüze kadar ulaşmış; görsel iletişim aracı olarak günümüzde de vazgeçilmez evrensel bir anlatım dili haline gelmiştir.

İnsanlık tarihinde çizim, seramikten önce var olduğu için önce çizimin evrimine değinmek gerekir: Resim sanatının yöntemlerinden biri olan-dolayısıyla da görsel iletişimin aracı-çizimin evrimleşmesi ve evrenselleşmesi, E. H. Gombrich’in kısaca özetlediği gibi, ilkel mağara resimlerinden başlayarak; sanatlarını bilgiye dayandıran Mısırlıların ve gözlerini daha itinalı kullanmaya başlayan Yunanlıların çizimlerinden sonra durma noktasının olamayacağı bir seviyeye ulaşmıştır (Gombrich, 2011, s. 78). Sanatını basit, ilkel ve naif bir halden daha gerçekçi, mükemmel ve büyüleyici hale getirebilmesi; gördüğünü doğru ve en iyi şekilde aktarabilme konusunda arayışta olan insanın elbette yüzyıllarını almıştır. Artık görme işlevinde daha dikkatli ve aktarma konusunda titiz olan insanın elinden çıkan çizimler için sanatın yeniden doğuşu olan Rönesans; bir başka dönüm noktasıdır.

Bu dönemin sanat alanında devrim niteliği taşımasının sebebi, dönem ressamlarının özellikle ışık ve gölgeleri kullanarak eserlerinde perspektif, derinlik, hacim ve gerçeklik yanılsamalarını yaratabildiklerini keşfetmiş olmalarıdır. Devrimi takip eden Barok dönemde ise çizimin tarihi; ışık ve gölge kullanımını benimseyen sanatçılar tarafından daha belirgin gölgeler ve gölgelendirmede varyasyonlar yaratmaya doğru bir dönüşüme tanıklık eder. Özellikle bu dönem ve sonrası sanat örneklerine bakıldığında, ışık ve gölge ile yaratılan gölgelendirmenin özel bir yoğunluk ve incelikte belirgin olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Bahsi geçen dönem ressamlarının eskiz niteliğindeki çizimlerinde bile iki boyut üzerindeki üçüncü boyutun var edilme uğraşısı olarak yaratılan hacim ve mekân hissi ile sahnelerin daha gerçekçi tasvir edilmiş biçimindeki evrim, net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Resimlerinden de bilindiği üzere ışığı yoğun ve dramatik bir biçimde kullanan Rembrandt’ın *Fil* isimli çiziminde, boyutu olmayan kontur durumundaki çizgilere kolayca hacim kazandırıldığı görülür (Görsel 1). Buradaki çizimi bütünleyen çizgilerin her biri kendi içinde ışık ve gölgeyi temsil ederek hacime biçim ve yön verirler.



Görsel 1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1637, Fil/ An Elephant.

Wikipedia. Erişim: 15.10.2023. <https://124.im/jg8wU>

Dönemin düşüncesindeki gölge algısına dair yoğun spekülasyonlara paralel bir gölge etkisi takıntısı, bir aşama daha giderek, gölge kenarlarının bulanıklaşmasındaki varyasyonlar ve gölgelerdeki beklenmedik renklenme ve ışık gölge tonlamaları gibi daha az yaygın olarak gözlemlenen fenomenlere duyulan hayranlığa kadar uzanmalıdır (Potts, 1998, s. 9). Burada Potts, gölgelemenin geçirdiği evrimin ulaştığı noktaya dikkat çekmek ister. Başlarda

üçüncü bir boyutu olmayan çizim, devrim niteliğindeki keşiflerden sonra ışık ve gölgelerin daha gerçekçi ifade edildiği modle¹ oluşturma yoluyla düzlemsel yüzeyler üzerinde hacim yanılsamaları yaratacak kadar boyut kazanmıştır. Modlenin hacim oluşturmadaki gücü ve etkisi konusunda geldiği son noktaya örnek olarak ise günümüzde üretile gelen, gerçeğinden ayırt edilemeyecek kadar gerçekçi ve yanılsama yaratan hiperrealist çizimler gösterilebilir.

Basit anlamdaki çizim deneyimlerinin seramik malzeme ile tanışması ise hemen hemen bu malzemenin keşfi ile başlamıştır. “Anadolu topraklarında yaşamış Hitit, Frig, Urartu ve Lidya gibi Uygarlıklarda resim yoluyla ifadenin kullanıldığı seramiklere oldukça fazla rastlanmıştır. Söz konusu dönemde yapılan resimlerin sadece duvar yüzeylerine değil, seramik yüzeylere de yapıldığı görülmektedir” (Altınkılıç, 2020, s. 501). Çünkü, ilkel çağlarda şekillenen seramiğin; mağara çizim örneklerinden anlaşılacağı gibi çizim yapmayı bilen insan tarafından belli şeyleri temsil eden naif semboller ya da basit çizimler şeklinde yüzey üzerine aktarılarak özelleştirilmek istendiği görülmektedir.

Bu dönemden sanat devrimine kadar geçen yüzyıllık süreçler içinde, bir çizim terimi olarak modlenin-derinlik ve hacimsel yanılsamaların- güçlü etkilerine rastlamak mümkün değildir. Sadece kendini ifade edebilme dürtüsü ile mağara duvarlarına çizimler yapan insanoğlu, doğal yüzeyler üzerinde herhangi bir biçimde üç boyutu tanımlamayı ve bu yolla yanılsama yaratmayı keşfedememiş; ancak bugün disiplinler arası kavramı ile açıklayabileceğimiz resim- seramik birliktelikleri içeren ürünler vermiştir. Bu açıdan bakıldığında seramiğin yüzey olarak kullanıldığı antik uygulamalar her ne kadar yüzey-dekor ilişkisi kapsamında değerlendirilse de iki disiplinin birlikte var olması konusunun ilk örneklerini oluşturur.

Günümüz sanatına baktığımızda ise çizim ve seramiğin ve hatta bu birlikteliğin sınırlarının çok fazla genişlediğini; neredeyse olmadığını, teknolojinin gelişmesine paralel bir ivme ile sonsuzluğa kadar da uzanacağını söylemek mümkündür. Sanat alanında yaşanan belli başlı devrimlerden sonra seramik, çağdaşlaşma sürecini; hatta özellikle seramik malzeme, sanat alanına dahil oluşunu; bir başka dönüm noktası olan ve Sanayi Devrimi’nden sonra gelişen, el sanatlarını takdir eden Art Nouveau gibi akımlara borçludur. Bu ve buna benzer diğer yaklaşımlar da geleneksel seramiğin tarihsel yolculuğunda çağdaş sanata yönelim adına önem arz etmiştir.

Önceliği işlevsellik olan seramik malzemenin biçimlendirilme potansiyeli, sanatçılar tarafından da keşfedildikçe bir sanat malzemesine dönüşmüştür; aynı zamanda da sanatın dünyasında kabul görmüştür. Seramik; iki boyutlu yüzeyler üzerinde farklı tekniklerle yaratılan üç boyut tasvirleri ile tatmin olmayan sanatçıların, özellikle de farklı yüzey arayışında olan ressamların ellerinde yeniden yorumlanarak kendini ispatlamıştır.

Disiplinler arası geçişler ve kaynaşmalar, çok yönlü günümüz insanının ürettiği sanat yapıtlarında da varlığını sürdürmektedir. Bu araştırmanın da merak konusu olan; günümüz sanatında görsel hikâye anlatımında ya da ikinci ve üçüncü boyut birlikteliği ile yüzey yanılsamalarında sıkça başvurulan bir ifade biçimi olarak çizimin, seramik malzeme ile geldiği nokta ise daha güncel bir konudur. Çizim ve seramik birlikteliği çağdaş seramik sanatı alanında; duygu ve düşüncelerini, yetkin olduğu her iki yöntemle de ortaya koymak isteyen sanatçıların elinde boyutlar arası hacim oyunlarına dönüşür. Elbette mesele, sadece mükemmeli yaratmanın sunulması değildir. Konuyla ilgili çağdaş seramik sanatı alanında verilen örnekler incelendiğinde-salt yetkinliklerini ortaya koymak ama-

¹ Modle: Üç boyutlu nesnelere iki boyutta betimleme amacıyla, nesnelere üzerindeki kabarıklık ve girintileri veya içbükey, dışbükey yüzeyleri resmetme tekniği ve bu teknik kullanılarak oluşturulmuş resimsel yüzey (Sözen ve Tanyeli, 2010, s. 213).

cını çoktan Rönesans çağında bırakmış olduklarını bildiklerinden- sanatçıların bu iki disipline yaklaşımlarında ortak ya da benzer olanın, daha çok iki boyut ve üç boyut kavramları arasındaki çizgiyi bulanıklaştırdıkları ve bunun sonucunda da hacimlerle yanılısama oyunları oynadıkları görülür.

Bu araştırmada, seramik sanatında çizim konusuna değinilerek biçimlendirilmiş seramik formları birer çizim yüzeyi olarak değerlendiren ve özellikle de bu yüzey üzerinde modle oluşturan; farklı tekniklerin birleşiminin sonucu olarak boyutlar arası yanılısama oluşturan çağdaş seramik eserler incelenmiştir. Estetik analizler ve kişisel uygulama örneği ile çizimin seramik üzerinde geçirdiği evrim ve birlikte var olma sürecinin konu kapsamında belirlenen sanatçı çalışmaları üzerinden çeşitli yanılısamalar yaratılabileceğini ortaya koymayı amaçlayan bir yol izlenmiştir.

Seramik Sanatında Çizim

Çizim, yüzeyler üzerinde basit bir ifade ile biçimlerin ve gölgelerin tasvirinden oluşur. Seramik ise hacimli olarak tıpkı bir heykel gibi şekillendirilebilir. Biri diğerinin hacmi olurken, diğeri de ötekinin dekoru olur. Birbirini bu derece tamamlayan pek az disiplin olabilir. Hatta enteresandır ki; modle etme deyimi, hem üç boyutlu bir forma biçim vermek hem de gölgelendirme ile yüzey üzerinde hacim oluşturmak anlamlarında kullanılarak her iki disiplin içinde karşılık bulur.

Seramik uygulamaların tarihinde formdan bağımsız olan resimsel anlatım, insanlık tarihi kadar eskidir. Seramik var olduğundan beri seramik yüzey üzerinde çizim hep var olmuştur. Bu sebeple, ifadelerin güçlendirilmesi konusunda birbirlerine ihtiyaç duyan ve birbirini destekleyen bu iki yöntemin yüzyılları aşarak günümüzde de uyumunu korumasına şaşırılmak gerekir. “Seramik yüzeylerdeki ilk ifadeler basit çizgiler ve birbirini takip eden geometrik biçimler olarak başlamış, daha sonra ise bazı figürleri simgeleyen çizimlere dönüşmüştür” (Özgül, 2022, s. 2116).

Çizim pek çok evreden geçerken gelişmiş, aynı süreçte seramik şekillendirme teknikleri de gelişerek günümüze ulaşmıştır. Tarihsel süreç içerisinde insanın hem çizim konusundaki becerisi hem de seramik şekillendirmedeki yetisinin gelişim gösterdiği de gözlemlenebilmektedir. İlkel dönemde üretilen resim- seramik birlikteliğindeki ifadeler yalın ve yüzeysel kalırken; ressam, hem seramiğin sanat alanına dahil edilmesine hem de seramik yüzeyler üzerinde resimsel ifadenin zenginleştirilmesine ön ayak olmuşlardır.

Sanatın dünyasında farklı ifade biçimlerinin bir araya gelmesi ifade gücünün etkisini arttırmış, ressamın elinde seramik yüzey artık bir seramik yüzey olmaktan çıkıp sanatsal bir ifade aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda Picasso’dan başlayarak Matisse, Miro, Changall, Leger; Türk resim sanatında da Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cihat Burak gibi birçok öncü ressamdan bahsetmek mümkündür. Bazı kaynaklarda bu isimlerden ressam seramikçiler ya da seramikçi ressamlar olarak bahsedilecek kadar bu disiplinler arası alanda çokça üretmişlerdir. Bu örneklerle, çağdaş ressamların deneyim ve birikimleriyle bir araya gelen iki farklı disiplin arasındaki geçişte ifade bakımından daha güçlü dengeler kurulmuştur.

Bu isimlerin başına Picasso’yu almak gerekir çünkü onun üçüncü boyutu arayışı herkesten önce başlamakla birlikte resimlerinde bu arayış:

“...iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu resimsel ifade biçimi oluşturma, aynı düzlem üzerinde görünmeyen kısmı göstererek eş zamanlı ifade formu verme biçiminde görülmektedir. Sanatçının resimlerinde bu

özelliği gösteren bir eser örneği olan “Ağlayan Kadın” isimli sanatsal yapıtında sanatçı iki boyutlu düzlem üzerinde üç boyutlu resmetmesi (yüzün hem profilini hem de cephesini aynı düzlemde vermesi...) (Geçen ve Çelikbağ, 2019, s. 362).

dolayısıyla Picasso'nun, iki ve üç boyutluluk üzerine bir hayli kafa yorduğu söylenebilir (Görsel 2). Gerçek üç boyutla tanıştıktan sonra da sadece yüzeysel ve lekesel dekorlarla sınırlı kalmamış, “...kâse, bardak, vazo, tabak gibi seramiğin işlevsel özelliğe sahip geleneksel formlarını farklı yöntemlerle değerlendirmiş, onlardan hayvan ve insan figürleri, sanatsal formlar, heykeller yaratmıştır. Bu tavır, seramik sanatına çok farklı yönler ve anlayışlar kazandırmıştır” (Karayel Gökkaya, 2014, s. 27).



Görsel 2. Pablo Picasso, 1937, Ağlayan Kadın/ The Weeping Women. Tate. Erişim: 15.10.2023. <https://124.im/X6u7g>

Hatta daha da ileriye giderek, bu makalenin merak konusu olan iki ve üç boyutluluğun ortaklığından doğan doğal bir şaşırtmaca örneğini yine seramik malzeme ve çizim ile sunmuştur. Düşünüldüğünde, seramik üzerine yapılan çizimlerde hacim doğal olarak iki boyutlu olmaktadır. Seramik üzerinde resim kullanımı, üç boyutlu forma iki boyutlu bir görüntü vererek biçimsel bir kompozisyon yaratır. Picasso'nun 1954 tarihli ‘pitcher’ (ibrik) adlı eserinde sanatçı, imge ve nesne ikiliğini çeşitli perspektiflerden araştırmış ve vurgulamıştır. Bu örnek, pratik ve günlük kullanım için bir metafor görevi görerek Picasso'nun çömlekçilikle ilişkili dil ve metaforlar konusundaki anlayışını sergiler (Görsel 3).



Görsel 3. Pablo Picasso, 1954, Vazolu Sürahi/ Pitcher with Vase. Masterworks Fine Art Gallery. Erişim: 15.10.2023. <https://124.im/OwPfcz>

Seramik üzerine çizimin entegre edilmesi, sanat eserine başka bir boyut katarak sanatçıların fikirlerini benzersiz bir şekilde ifade etmelerine olanak tanır. Önemli ressamların bu girişimlerinden sonra seramik sanatçıları da değişen sanat anlayışlarıyla seramik yüzeyler üzerinde farklı ifade olanakları aramayı sürdürmüş ve seramik sanatının gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla iki disiplinin bir araya gelerek oluşturduğu kesişim kümesinin çerçevelediği alanda hem ressamlardan hem de seramik sanatçılarından örnekler vermek mümkündür (Görsel 4).



Görsel 4. Semih Kaplan, 2018, Nereus.

Galeri Soyut. Erişim: 16.10.2023. <https://l24.im/51TK>

Çizim ve seramiği kullanarak disiplinler arası ürün veren sanatçılar, hacim etkisi yaratmak amacıyla çizimin hacim yanılması etkisini kullanmış, bazı sanatçılar ise seramik malzemenin getirdiği gerçek hacimden faydalanmışlardır. İki farklı boyutun birlikteliğinin karmaşası, sanatçıların kendine özgü tarzlarıyla birleşerek çok farklı boyutlara taşınmış; boyutların ötesine ulaşmıştır.

Boyutların Diyalogu: 2D ve 3D Unsurlarının Birleşimi

İnsan, iki boyutlu bir yüzey üzerinde en basit yol olarak çizimle kendini ifade edebilir. “İnsanoğlunun iki boyutlu görüntüyü yaratması oldukça önemli bir işlemdir. Etrafındaki objeleri üç boyutlu gördüğü halde, bir boyutu kaldırarak iki boyutlu düzleme indirilmesi bir zihin işlemini işaret eder” (Bacaksız, 1986, s. 25). Çizim, iki boyutlu yüzey üzerinde hem iki boyutlu anlatım hem de hacimsel bir anlatımı ya da her ikisinin aynı anda ifade edilmesine olanak sağlar. Seramik ise bu anlatımı daha farklı boyutlara taşımaya olanak sağlar. Asıl konu, yapılan çizimlerle hedeflenen, hangi boyutun ne denli ve ne için verileceğidir. Seramik yüzeyler üzerinde çizimleri kapsayan örnekler, boyutlar arası düşünüldüğünü gösteren örneklerdir. “Üç boyutlu bir nesnenin temsil edilen gölge ve gölgelerle modle edilerek iki boyutlu bir yüzey üzerinde temsil edilmesi yerine, nesnelerin üç boyutluluğu ve kompozisyonun derinliği düz ve üç boyutlu olarak temsil edilerek iki ve üç boyut arasına indirgenir” (Önol, 2003, s. 9). Bu da boyutlar üzerine düşünmenin bir sonucudur.

İki boyut üzerindeki üç boyutlu tasvirler bir zihinsel birleştirme ile bir araya gelirler. Çizimler, hikâyesel anlatıma olanak sağlamanın yanı sıra teknik olarak da çizimin ışık ve gölge ile var olduğu üçüncü boyutun varlığını ortaya çıkarmak üzere bir araç olmuştur. Işık ve gölge kullanılarak yapılan modlenin kendisi yani çizim; iki boyutlu yüzeyler üzerinde üçüncü bir boyut arayışının sonucudur.

Boyut arayışı, hacim ve derinlik yanılsaması yaratma isteği, Rönesans döneminde ışık ve gölgelendirmelerle desteklenen perspektifin kullanılmasından başlayarak, disiplinler arası çalışmalarda farklı boyutlara ait teknikleri aynı bünyede barındıran günümüz örneklerinde de olduğu gibi sonu gelmeyen bir arayıştır. Bu dürtü, sanatçıları farklı disiplinlere yönlendirmiştir. Disiplinler arası kavramı;-iki boyut ve üç boyut teknikleri genellikle farklı disiplinlere ait olduğundan-, değişik tekniklerin aynı anda ya da bir arada kullanımının doğal bir sonucudur.

Disiplinlerin bir araya gelmesi ile farklı boyutlara ait tekniklerin birlikte kullanılması, iki boyutun ve üç boyutun da birlikteliği anlamına gelir. Boyutların bir arada oluşu algısal yanılsama yaratır. Modle edilerek oluşturulan çizim, kendi başına bir yüzey yanılsamasıdır. “Sınırlayıcı konturun belirli kenarları boyunca vurgulu gölgelendirmelerle üç boyutluluk hissi uyandırılır; daha yakından bakıldığında ise görünüşte düz beyaz alanın, gölgelendirme izleriyle modle edildiği ortaya çıkar” (Potts, 1998, s. 10). Modle oluşturma yoluyla ışık ve gölge gerçekçi şekilde ifade edilirken çizime hacim kazandırılır ve dolayısıyla gerçeği taklit eden, gerçekmiş gibi görünen bir yanılsama yaratılmış olur.

“Gölge genellikle algıda bir nesnenin gerçekliğini kanıtlarken, bu kez izleyici gölgenin gerçekliğine inanmak için gerçek nesneyi arar. Bakılan nesneler arasındaki hiyerarşi sahte gölgeler tarafından çarpıtılır” (Önol, 2003, s. 8). Disiplin ortaklıkları boyut ortaklıklarına dönüşürken, çarpıtılan gerçeklik ile hacim, yanılsamaya dönüşür. İki ve üç boyutların birlikteliği, genellikle bir boyutun diğerini var etmek üzere ‘-miş gibi’ davrandığı sanat pratiklerinde gözlemlenebilir.

“İki boyutlu bir yüzeyde üç boyut etkisi yapan ve bu yolla algıda yanılgılar yaratan yanılsama” (Beyoğlu, 2015, s. 334) ve bunun bilinçli olarak üretilmesi; başka bir deyişle yanılsama arayışı, 19. yüzyıldan sonra op-art akımıyla birlikte belirgin bir hedef haline gelmiştir. Daha çok zıt renklerin birlikte kullanımıyla karşımıza çıkan bu yanılsama türü, derinlik ve hareket yanılsaması kazandırmak üzerine oluşturulur. Hacimli bir formun üzerine dekor olarak uygulanan çizgilerin, formla uyumlu hareket ederek hacim etkisinin arttırılabileceğinin gözlemlenebildiği çağdaş seramik sanatından op-art etkisinde bir örnek olarak Pınar Baklan’ın *optik formu* gösterilebilir (Görsel 5).



Görsel 5. Pınar Baklan, 2015, Optik Form/ Optik Form XII.
Nurul Sanat Galerisi. Erişim: 16.10.2023. <https://l24.im/62qWNsw>

Baklan’ın eserinde çizgiler, form ile uyum içinde ve hacim etkisini arttırmak üzerinedir. Seramik sanatı; üç boyutlu heykel disiplinlerinden farklı çözümler sunarken, oluşan yüzeyleri üzerinde iki boyutlu çizgisel ifadelerle

bütünleşir. Böylece, her iki disiplini de içine alan, çoğu zaman da farklı türden sanatçıları buluşturan ortak bir alan konumundadır. Bunun sonucu olarak seramiğin, farklı boyutların birlikte; aynı zamanda da sıkça kullanıldığı bir sanatsal ifade olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü seramik biçimlenirken hacimli bir heykel gibi davranır; kendine özgü tekniklerin getirileri ve tüm yüzeyleri ile resim sanatının sunacağı her türlü imge ve mecazlara da aynı anda açıktır. Sadece ressamlar değil, seramik sanatçıları da bu imkanlardan faydalanarak seramiğin boyutları ile oynamışlardır.

Hacimli Seramik Yüzeylerde Resimsel İfade Olarak Çizim ve Boyut Aldatmacası

Tarih öncesi dönemden beri birlikte var olan iki farklı disiplin: çizim ve seramik; birbirini bir anlamda var eder, ön plana çıkarır ve tüm bunlar bir araya geldiğinde yaratımın sınırları genişletilmiş olur.

“Plastik sanatları oluşturan alanların, yaratma olanaklarını zenginleştirme konusunda birbirleri ile hareket ettikleri, ortak çözümlere gittikleri ve sınırlarını ortadan kaldırdıkları görülmektedir. Bu ilişki yoğunluğu özellikle plastik sanatlarda biçimsel unsurları ön plana çıkarma önceliğinden kaynaklanmaktadır. Çağın sanat anlayışında kullanılan malzeme çeşitliliği, bu ilişkiyi yoğunlaştırmakta ve karşılıklı etkileşim süreçleri yaratmaktadır” (Özel, 2007, s. 80-81).

Daha önce de bahsedildiği gibi, farklı malzeme ve boyut arayışlarında olan sanatçılar, seramiği öncelikle bir yüzey olarak değerlendirmişlerdir. “Sanat olgusu içerisinde zenginleşen ifade olanaklarının, çağdaş sanat anlayışı içerisinde bir arada, birliktelik içerisinde kullanılması, sanat alanı ile ilgili temel kavramların tekrar tekrar ele alınıp yorumlanmasına ve değerlendirilmesine de olanak sağlamaktadır” (Özel, 2007, s. 73). Çizim ile seramiğin çok eski yıllardan beri birlikte kullanılması, bu iki disiplinin birbirinden çok uzak ya da alakasız olmadığını hatırlatırken, “...sanatçının, örneğin eskiz çizerken kullandığı kalem ve kâğıt ile üretilen imaj ve bu eskizden yola çıkılarak aynı imajın seramik malzeme ile ifade edilmesi arasındaki farklılık, sürecin getirdikleriyle birlikte yaratımı da farklılaştırır” (Yemenicioğlu Negir ve Korkmaz, 2019, s. 855). Bir sanat malzemesi olarak seramiğin hacmi, işlevselliğe hizmet ettiği kadar bazı yönlerden sanat alanında da etkili biçimlerde kullanılmıştır.

“Hacim seramikçiliğin özüdür. Bu boşluk kavramı seramikte heykel ve resimden farklı olarak birçok yönde (gerçek ve kavramsal) kullanılmıştır. Formun içindeki alan betimleyici olduğu halde hacim, kavramsal bir alan olarak algılanabilir. Ayrıca iç alan, somut bir görsel element olarak kullanılır. Çanak hacmini içten dışa ilişkisi içinde bir dinamizmle kullanan sanatçılar da vardır” (Çil, 1995, s. 30-31).

Belli bir iç boşluğa yani hacme sahip olan seramik formlar, boyutsal olarak bu araştırmanın da merak konularından olan boyutlar arası bir hacim yanılışmasını kasteden durumlara örnek olarak seçilen eserlerde baş rol oynamaktadır. Seramik-çizim birlikteliği, iki boyut ve üç boyutun birlikte kullanımı ve hacim yönünden oluşturulan yanılışmalar ile sınırlandırılan örneklerde, biçimsel mantıkla çizim mantığı bir araya gelmektedir. Konuyla ilgili çağdaş örnekler tamamen keskin çizgilerle birbirinden ayrılmasa da bu türden bir anlatımı benimseyen, algıyı etkileyen bir takım görsel stratejilere baş vuran sanatçılardan bazıları, hacimli bir seramik formu iki boyutluymuş gibi göstermek isterken bazıları ise derinlik yanılışması yaratmayı hedeflemişlerdir.

Courtney Hassmann, Picasso’nun ‘pitcher’ örneğine benzer bir yaklaşımla, şekillendirdiği seramik yüzeyleri bir çizim yüzeyi gibi düşünmüş ve hacim olgusunu seramiğin üzerine yaptığı çizimlerde derinlik yanılışması ile izleyiciye hatırlatan ve izleyiciyi bu ikilem arasında bırakan minimalist eserler üretmektedir (Görsel 6). Eserlerin formu bilindik ve işlevsel; anlatımı, boyutlar arasındaki karmaşıklığa karşın oldukça yalındır.



Görsel 6. Courtney Hassmann, 2023, Su Bardakları/ Water Cups.
Courtney Hassman. Erişim: 10.11.2023. <https://l24.im/bt3oc28>

Katharine Morling, eserlerine iki boyutu ve üç boyutu birlikte kullanarak benzersiz bir bakış açısı kazandırırken sırsız porselen kullanarak gündelik nesnelere benzersiz üç boyutlu illüstrasyonlara dönüştürmektedir (Görsel 7). Ortaya çıkan çağdaş sanat formları, iki boyutlu çizimler ile üç boyutlu heykeller arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak görsel olarak iki boyutlu çizim izlenimi veren yanılsamalar yaratmaktadır.



Görsel 7. Katharine Morling, Bilinmiyor, Zaman/ Time.
Katharine Morling. Erişim: 16.11.2023. <https://l24.im/LKO69>

Marianne Hallberg, Morling'in anlayışına benzer bir anlayışla şekillendirdiği formların üç boyutlu olmalarından faydalanarak gerçekte hacmi olmayan çizgilere üçüncü boyutlarını kazandırır (Görsel 8). Bunun sonucunda da boyutlar arası kurgusal oyunlar yaratır.



Görsel 8. Marianne Hallberg, 2023, Seto Ware Series.

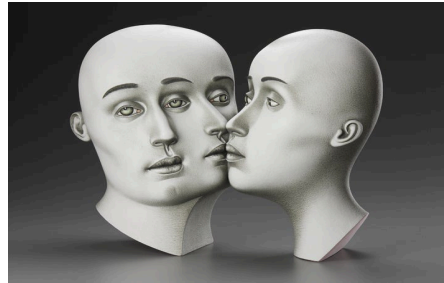
Marianne Hallberg. Erişim: 16.11.2023. <https://l24.im/Sps57wV>

Velimir Vukicevic'in eserleri, yüzeyleri üzerinde renklerle modle edilmiş birtakım görselleri barındırır. Boyutlar arasındaki sınır neredeyse ortadan kalkacak kadar bulanıklaşmıştır. İki boyutun üç boyut ile bu denli iç içe geçmesi önceki örneklerle göre daha belirgin ve etkili yanılsamalar yaratmaktadır. Boyutların birlikte kullanılmasından kaynaklı hedeflenen yanılsama, çalışmalarında net bir şekilde gözlemlenmektedir (Görsel 9).



Görsel 9. Velimir Vukicevic, 2013, Bilinmiyor.
Velimir Vukicevic. Erişim: 16.11.2023. <https://l24.im/7rZAJMy>

Sergei Isuphov, yetkin olduğu çizim ve seramik şekillendirme tekniklerini benzersiz bir hayal dünyasıyla birlikte bir araya getiren sanatçılardan biridir. Sanatçıya ait eserler bütününde, hacmin iki ve üç boyut arasında değişiklik göstermesi; sanatçının teknik konuda olduğu kadar hacim konusunda da yetkin olduğunu, boyutların tek bir bünyede birleşiminden meydana gelen yanılsamalar üzerinde durduğunu gösterir (Görsel 10).



Görsel 10. Sergei Isuphov, 2015, Bilinmiyor.
Benyamini Contemporary Ceramics. Erişim: 17.11.2023. <https://l24.im/unjKYo>

Bir diğer sanatçı Judi Tavit ise seramik malzemeden şekillendirdiği amorf formlar üzerine dereceli çizim kalemleri ile doğrudan modle etkisi oluşturmaktadır. Bu etkilerin eserler üzerindeki hacim etkisini arttırdığı gözlemlenebilir (Görsel 11). Sanatçının eserleri, farklı boyut unsurlarının birbirini var ettiği benzersiz örneklerdendir.



Görsel 11. Judi Tavill, 2021, Kucaklaşma/ Embrangle.
Judi Tavill. Erişim: 14.11.2023. <https://www.juditavill.com/embrangle>

Bir Kişisel Uygulama

Gölgelendirmenin kendisi bir yanılsamadır. Bu bir aldatmaca ve hatta bazı hallerde boyutlar arası eğlenceli bir oyun haline gelmektedir. Potts, gölgelerin heykellerin ayrılmaz bir parçası olduğunu söylerken, ışık ve gölge birlikteliğinden doğan gölgelerin formla birleştiği noktaları, yüzey aydınlatması oyunu olarak açıklar (Potts, 1998, s. 41). Form üzerinde uygulanan gölgelerin yönlendirmesiyle, varsayılan ışık kaynakları ile oynanan oyun, boyutlar arası bir hacim oyununa dönüşür.



Görsel 12. (Kişisel Uygulama), 2021, Siyah&Beyaz/ Black&White. (7. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Tasarım Yarışması Uşak Üniversitesi Başarı Ödülü) Kişisel Arşiv.

Ortaya konan kişisel uygulamalarla hem seramikçi hem de bir çizer olarak bireysel bir oyunun denendiği çalışmalarda (Görsel 12), var olan hacimsel yüzeyler üzerine modle etme yoluyla ışık ve gölgelerin tekrar edilerek ve hacimsel yanılsamalar oluşturularak farklı plastik etkiler yakalanması hedeflenmiştir.

Sonuç

Sanatsal dilin gücü ve farklı malzemeler aracılığıyla sanatsal ifadenin bütünlüğü, çizim disiplini ve seramik sanatı da dahil olmak üzere geleneksel sanatın dönüşümüne yol açmıştır. Bu dönüşüm, seramik sanatının sınırlarını genişletirken, söylemini yeniden tanımlamakta ve günümüzde yeni bir dilin oluşmasına katkıda bulunmaktadır.

Bu yeni dil hem geleneksel hem de çağdaş ifade biçimlerini bir araya getirerek düşüncenin sınırlarını sürekli zorlayan yenilikçi sanat eserlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Seramik sanatının her yeni üretimle yeniden tanımlanıyor oluşu, birleşik tekniklerin kullanımı ve farklı disiplinlerin birlikteliğinin sonucu olarak çok yönlü sanat pratiklerinin keşfedilmesine olanak sağlamış, çeşitli sanatsal deneyimlerin yolunu açmıştır.

Aynı zamanda seramik sanatı, görsel sanatlar alanında onu diğerlerinden ayıran farklı bir cazibeye sahiptir. Çok çeşitli üretim teknikleri, öngörülemez sonuçları, yüzey ve üç boyutlu kullanım olanakları, seramiği farklı disiplinlerden sanatçılar için ilgi çekici bir seçenek haline getirmiştir. Bu nedenle seramik, çağdaş sanat bağlamında hem bilimsel hem de diğer sanat disiplinleriyle etkileşimli bir disiplindir.

Seramik sanatında geleneksel tekniklerin çağdaş unsurlarla entegrasyonu, sanatçılara keşfetmeleri ve yaratmaları için yeni olanaklar sunarken malzemenin boyutsal sınırları genişlemektedir. Aynı malzemeleri ve benzer teknikleri ele alan yaratıcı üreticiler, kendi tarzları ile seramiği görünür olduğu halden çok farklı boyutlara taşımışlardır. Günümüz seramik-çizim örneklerine baktığımızda sanatçıların, tıpkı sanatın dönüşüm süreçlerinde olduğu gibi halen boyut ve hacim arayışında oldukları, söylenebilir. Bu arayış bazen hacim etkisinin artırılması ya da tam tersi indirgenmesine yönelik olabilir.

İki farklı disiplinin; çizim ve seramiğin birbirine kattıkları, birbirini çoğaltarak var ettikleri yadsınamaz bir gerçektir. Ancak bu birlikteliklerde seramik malzeme, özellikle hacim yönünden yoksun olan çizime sahip olmadığı bir başka boyut kazandırmaktadır. Çizimin seramik yüzey üzerinde etkisinde ise ışık ve gölgenin planlı yaratımıyla elde edilen aydınlık ve karanlık alanlar, yüzeyi boyutlandırarak gerçeklik yanılsaması yarattığı görülür. Bu durum kontrol edilebilir bir mekanizma olduğuna göre gerçeklik algısı yaratmak için; özellikle modle oluşturma ile seramik yüzeylerde, boyutluluk etkileri ya da hacimsel derinlik etkilerinin artırılması veya eksiltilmesinin mümkün olduğu söylenebilir. Işık ve gölgelendirme ile yapılan çizimler, iki boyutu üç boyuta çıkarabildiği gibi, üç boyutu da ikinci boyutuna indirgeyebilir.

Bu araştırma sonucunda elde edilen verilerin iki boyutlu ve üç boyutlu yüzeylerde çalışmalar yapan sanatçılar için kaynak oluşturması hedeflenmiştir.

Kaynakça

Bacaksız, Gürsoy. (1986). *İki Boyutludan Üç Boyutlu Görüntüye*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Çil, Sakine. (1995). *20. Yüzyıl Seramik Sanatında Resim ve Kişisel Uygulama* (Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Gombrich, Ernst Hans. (2011). *Sanatın Öyküsü (7. Baskı)*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Önol, Ayşe Işın. (2003). *Shadows*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Sabancı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özel, Veynel S. (2007). *Plastik Sanatlarda Disiplinlerarası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansımaları*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakçası

Altınkılıç, Arzu Emel. (2020). Seramik ve Resim İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Uluslararası Marmara Sosyal Bilimler Kongresi Bildiri Kitabı (Bahar)*. s. 501-506. Erişim:01.10.2023.https://imascon.com/dosyalar/imascon2020bahar/imascon_sosyal_bildiriler_tammetin_bahar_2020.pdf.

Benyamini Contemporary Ceramics. Sergei Isuphov. Erişim: 17.11.2023. <https://www.benyaminiceramics.org/wp-content/uploads/2019/01/Sergei-Isupov-.jpg>.

Beyoğlu, Aylin. (2015). Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(1), s. 333-348. Erişim: 12.09.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321351>.

Galeri Soyut. Semih Kaplan, Nereus. Erişim: 16.10.2023. <https://www.galerisoyut.com.tr/wp-content/gallery/semih-kaplan-2018/sk1811-12.jpg>.

Geçen, F., Çelikbağ, T. (2019). Pablo Picasso'nun Resimlerindeki Figür Anlayışının Seramik Çalışmalarına Yansıması. *Turkish Studies*, 14(1), s. 359-370. Erişim: 20.09.2023. <http://abakus.inonu.edu.tr/xmlui/handle/11616/33478>.

Instagram. Courtney Hassman. Water Cups. Erişim: 10.11.2023. <https://www.instagram.com/p/Cw3Kwqpg6zF/>.

Judi Tavill. Embrangle. Erişim: 14.11.2023. <https://www.juditavill.com/embrangle>.

Karayel Gökkaya, Evren. (2014). Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler- Seramikçi Ressamlar. *Sanat ve Yorum Dergisi*, 1(24), s. 25-40. Erişim: 20.09.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2612/33627>.

Katharine Morling. Time. Erişim: 16.11.2023. <https://www.katharinemorling.com/sculptures/zn3o8oqttwezgh1k00yo8zuavfvwh>.

Marianne Hallberg. Seto Ware Series. Erişim: 16.11.2023. https://mariannehallberg.jp/wp-content/uploads/2022/06/main_2205d-1536x768.jpg.

Masterworks Fine Art Gallery. Pablo Picasso, Pitcher with Vase. Erişim: 15.10.2023. https://www.masterworks-fineart.com/artists/pablo-picasso/ceramic/pichet-au-vase-pitcher-with-vase-1954-a-r-226/id/w-4684#re-dir_url_97639.

Nurol Sanat Galerisi. Pinar Baklan, Optik Form XII. Erişim: 16.10.2023. <https://www.nurolsanat.com/pinar-baklan-onal-nizam-orcun-onal-seramik-sergisi.html>.

Özgüven, Sanver. (2022). Çağdaş Seramik Sanatında Bir Hikâye Anlatıcı: Kevin Snipes. *International Social Sciences Journal*, 8(99), s. 2115-2123. Erişim: 20.09.2023. https://sssjournal.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=62894.

Potts, Alex. (1998). Michael Baxandall and the Shadows in Plato's Cave. *Art History*, 21(4), s. 531-545. Erişim: 20.09.2023. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-8365.00128>.

Tate. Pablo Picasso, The Weeping Women. Erişim: 15.10.2023. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010>.

Velimir Vukicevic. Erişim: 16.11.2023. <http://www.velimirvukicevic.com/img/galerie/oeuvres/web/22.jpg>.

Wikipedia. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, An Elephant. Erişim: 15.10.2023. https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmenszoon_van_Rijn_-_An_Elephant,_1637_-_Google_Art_Project.jpg.

Yemenicioğlu Negir, E., Korkmaz, T. (2019). Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Resim Yüzeyi Olarak Seramik Malzeme. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(42), s. 853- 865. Erişim: 12.09.2023. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1564224065.pdf>.

MLADEN STİLİNOVIĆ VE PARA ¹

Doktora Öğrencisi Veli Aras YALÇINKAYA

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

veliarasyalcinkaya@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1631-674X

Öz: Hırvat avangardının öncülerinden Mladen Stilinovic'in kültürel ve politik kodlarla oynadığı, otoritenin söylem ve simgelerini gerçek bağlamından sökerek yeniden kurguladığı dil temelli sanat pratiği Yugoslavya'nın politik ve ideolojik gerçekliğinde şekillenmektedir. Eskişmiş siyasi sloganlar, sonsuz özgürlük ve sonsuz ilerleme vaatleri altında başarısızlığa uğramış bir özyönetim modelinin sonuçlarını ölüm, acı, iş, kırmızı, gıda ve para temalarıyla ilişkilendiren sanatçının parayla ilgili ilk çalışmaları, 1970'lerde uluslararası ekonomide yaşanan büyük dönüşümle birlikte paranın sanat olduğu, parayla ve piyasayla alay eden işlerle dolu bir dönemin ürünüdür. Yugoslavya'da pazar ekonomisinin ve özyönetim modelinin olumsuz sonuçlarıyla birlikte okuduğumuz bu dönemi çoğu zaman duygusal, kimi zaman absürtlüğün eşliğinde, trajik, alaycı ve ironik bir üslupla sorgulayan sanatçı, parayla oluşturduğu çalışmalar ile artık var olmayan bir devletin, Yugoslavya'nın kapitalizme eklenme süreci ve sonuçlarına tanıklık etmemizi sağlamaktadır. Kaybolan bir tarihin izini sürüldüğü bu makalede, Mladen Stilinovic'in parayla kurduğu ilişkinin ve parayı kullanım biçiminin Yugoslavya gerçekliğinde araştırılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yugoslavya, İlimli Modernizm, Avangard, Dil, Para, Mladen Stilinovic.

MLADEN STILINOVIC AND MONEY

Abstract: One of the pioneers of the Croatian avant-garde, Mladen Stilinovic's language-based art practice, in which he plays with cultural and political codes and reconstructs the discourses and symbols of authority by removing them from their real context, is shaped by the political and ideological reality of Yugoslavia. Associating the results of a failed model of self-governance under outdated political slogans, promises of eternal freedom and endless progress with the themes of death, pain, work, red, food and money, the artist's first works about money are the product of a period full of works that mock money and the market, where money is art, with the great transformation in the international economy in the 1970s. Questioning this period, which we read together with the negative consequences of the market economy and the self-government model in Yugoslavia, with a tragic, cynical and ironic style, often emotional, sometimes on the verge of absurdity, the artist enables us to witness the process and consequences of the articulation of a state that no longer exists, Yugoslavia, to capitalism. In this article, which traces a lost history, it is aimed to investigate Mladen Stilinovic's relationship with money and the way he uses money in the reality of Yugoslavia.

Keywords: Yugoslavia, Moderate Modernism, Avant-garde, Language, Money, Mladen Stilinovic.

¹ Bu makalede Araştırma ve Yayın Etiği kurallarına uyulmuştur.

Giriş

Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti, elli yıl boyunca halkların (Hırvatistan, Slovenya, Sırbistan, Bosna-Hersek, Makedonya ve Karadağ'dan oluşan altı Cumhuriyet, bir özerk toprak Kosova, bir özerk bölge Voyvodina) barış içinde yaşadığı, çevrenin ve tarihin çok iyi korunduğu, 25 milyon nüfuslu gayet sağlam bir federasyon olarak varlık göstermiştir. "Farklı dini topluluklar birlikte yaşıyor, fabrikalar işçiler tarafından yönetiliyordu; herkesin kendi evi vardı ve kimse aç değildi-ta ki IMF; Hırvatları Ortodoks Sırlara karşı dini savaşa kışkırtan Papa; ve faşist Ustaşalar'a silah gönderen Almanya devreye girene kadar" (Berardi, 2016).

Her çöküş döneminin yerini etnik ve dinî savaşlara bıraktığı Yugoslavya, 1918'de Osmanlı ve Avusturya-Macaristan imparatorluklarının yıkıntılarında doğup, ikinci dünya savaşı sonrası Nazi işgali sonrası iki kez yıkılıp, 1945'te Josip Broz Tito öncülüğünde yeniden kurulmuştur. Kuruluşunda ne batının kapitalizmine ne de doğunun sosyalizmine bağlı diğer komünist ülkelerden farklı üçüncü bir yolu tercih eden sosyalist sistemlerin bu kendine özgü ülkesi, 1948'de Sovyet Rusya'nın merkezîyetçi yönetim anlayışına alternatif olarak uyguladığı özyönetim modeliyle anti-stalinist bir politika izlemiştir. Özellikle dış politikada batı ile yakın ilişki içine girilen bu süreç, ekonomide liberalleşmeyi öngören pazar sosyalizmi olarak adlandırılan politikalar, ülkeye yapılan yardımlar ve krediler ulusal refahta bir iyileşme ortamının oluşmasını sağlamıştır.

1948'den sonra büyük bir ekonomik, politik ve sosyal dönüşümden geçen Yugoslavya'nın askeri yardımlar ve düşük kredili faizlerle ödüllendirildiği iyileşme dönemi ikinci dünya savaşı sonrası tüm dünyayı etkileyen olağanüstü ekonomik büyüme ve toplumsal dönüşümle birlikte ABD'nin siyasi ve ekonomik planları dâhilinde şekillenir. ABD'nin Sovyet yayılcılığını engellemek amacıyla yaptığı muazzam yardımlar ve beraberinde üretim artışıyla oluşan endüstriyel büyüme benzeri görülmemiş bir bolluk dönemini aralar. Fakat kamu gelirlerinin büyük bir kısmının refah için harcadığı bu dönem yalnızca ekonomi alanıyla sınırlı olmayıp, politik, toplumsal ve kültürel alanları da kapsamaktadır. Nitekim, Eric Hobsbawm'ın da ifade ettiği üzere bu iyileşme dönemi, yalnızca gelişmiş kapitalist toplumları kalkındırdığı gerçeğiyle birlikte sosyalist yönetimlerin de zayıfladığı bir yeniden yapılandırma sürecidir (1996, s. 330). Refah döneminin yerini belirsizlik ve kriz ortamına bıraktığı bu dönem, Yugoslavya özelinde özyönetim modelinin ve pazar ekonomisinin olumsuz sonuçlarıyla birlikte okunur. Özellikle Batı'dan alınan krediler ve 1970'li yılların sonunda ABD'nin faizleri dramatik bir biçimde yükselmesiyle birlikte derinleşen kriz, IMF ve Dünya Bankası'ndan alınan borçlar ve dayatılan neo-liberal politikalarla birlikte ekonomik çöküşü beraberinde getirmiştir. Neticede borç ödemeleri nedeniyle halkın hayat standardının düştüğü, yabancı sermayenin ülkeye girişine izin verilmesi sonucu küçük işletmelerin rekabet edemediği, bölgesel eşitsizliğin, işsizliğin arttığı ve Yugoslav para birimi dinarın değer kaybettiği yeni bir döneme girilmiştir (Elsasser, 2008, s. 29).

İlmlî Modernizm Dönemi

Yugoslavya'nın ideolojik olarak komünist bloğa, ekonomik olarak Batı bloğuna yakın politik konumlanışı aynı zamanda sanatsal çalışmalar üzerinde baskının kalktığı görece özgür bir ortamın oluşmasını sağlar. Sanatın siyaset olarak kavrandığı 20. yüzyılda, değişimleri sadece sanat açısından anlamlandıramadığımız bu dönem, ikinci dünya savaşı sonrası ABD ve SSCB'nin birbirini tanımlamaya çalıştığı Soğuk Savaş dönemi bütün alanlarda olduğu gibi sanatsal ve kültürel atmosferde de iki kutbun egemenlik mücadelesine sahne olur. Ulusların inşa sürecinde güçlü bir ordu ve güçlü bir ekonomi kadar etkin rol oynayan sanat ve kültür alanında kurulan üstünlük-Yugoslavya gibi antikapitalist ülkelerde kendini üreten Stalinist tepkiyle birlikte sosyalist realizmin zemin kaybettiği bir dönemde- soyut sanatın realizme medyan okuduğu bir düzlemde şekillenir (Artun, 2020).

Savaş sonrası Avrupa’da oluşan totaliter, güvencesiz ortama kıyasla Birleşik Devletler’ in sanatçılara sunduğu özgür ifade ortamı, aynı zamanda sanat müzelerinin ve sanatçı sayısının katbekat arttığı, sanat piyasasının en yüksek rakamlara ulaştığı bir dönemdir. Hitler ve Stalin’in Avrupa’dan kovduğu avangardın ABD’nin siyasi ve ekonomik hâkimiyeti altında himaye edildiği, sanatın merkezinin Paris’ten New York’a kaydığı bu yeni dönem soyut ekspresyonizmin keşfiyle biçimlenir (Guilbaut, 2016, s. 232). Amerikan sanatının temellerini atacak soyut ekspresyonizm, Sovyetler’de sanatçılara uygulanan “katı” kısıtlamalara kıyasla ne kadar yaratıcı olduklarını göstermek amacıyla sosyalist ve realist sanat karşında özgürlüğün ve liberalizmin sembolü olarak öne sürülür (el-Kasimi, 2017). Yugoslavya’da özelinde ise sosyalist realizme (ya da topyekûn realizme) karşı soyut sanatın meşruiyetine çağrıda bulunan bu süreç (soyut ekspresyonizmin renkliliğiyle EXAT51 tarafından sunulan) ılımlı modernizm modeliyle okunur.

Totaliter rejimlerin, siyasi hareketlerin ve siyasi sanat modellerin dışında akım ve yaklaşımları tavsiye ettiği bir dönemin yansıması olan “ılımlı modernizm” modeli, kapitalist piyasanın avantajları ve sosyalist ülkelerin katı ideolojik baskısı altında doğu ve batı sanat modellerinin melezi olduğu, apolitik ama aynı zamanda sosyalizmi meşrulaştırın sanatsal ve kültürel politika olarak tanımlanır (Denegri, 2003, s. 173). “Biçimsel bir alan içinde kalınması koşuluyla sosyalist yönetim altında da özgürlük olabileceğini” tarif eden bu model-1953 yılında Stalin’in ölümüyle- Yugoslav sanatında kültürel denetimin hafiflediği, sanatçıların fikirlerini özgürce ifade edebildikleri yeni bir dönemdir (Kreft, 2016, s. 193).

Yugoslavya’da sosyalist realist sanat anlayışından ayrılmanın sinyallerinin verilmesiyle başlayan-radikal, soyut ve deneysel çalışmaların arttığı- sanatçıların yaratıcılıklarında daha özgür olmaya davet edildiği bu süreç sosyal ve kültürel hayatın her alanına yayılan bir serbestleşme dönemidir (Branislavj, 2016, s. 50). Batı Avrupa ve Birleşik Devletler ile siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkilerin büyük ölçüde iyileşmesinden bağımsız düşünemeyeceğimiz serbestleşme dönemi, sanatsal ve kültürel alanda birçok yeniliği, Zagreb’de Çağdaş Sanat Müzesi (MoCAB) ve Belgrad’da Öğrenci Kültür Merkezi’nin (SKC) açılması, müzik bienalleri ve film festivallerinin düzenlenerek Doğu ve Batı’dan sanatçıların davet edilmesi, Yugoslav sanatçıların görece refah ve ayrıcalıklardan yararlandıkları, yurt dışına seyahat edebilmeleri gibi sosyalist dünyaya ait olmayan nadir özgürlüklerden faydalandıkları süreci beraberinde getirmiştir (Simicic, 2003, s. 316).

Nitekim serbestleşme dönemiyle birlikte oluşan görece özerk ortam aynı zamanda serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte çok sayıda özel sermayenin ülkeye girişine izin verilen, özelleştirmelerin arttığı, ekonominin siyasallaştığı süreçle birlikte ekonomik kriz dönemini işaret eder. Özellikle 1980’lerden itibaren belirginleşen kriz, bölgesel eşitsizliğin arttığı, para birimi dinarın değer kaybıyla halkın yaşam standardının düştüğü, işsizliğin kitlesel boyutlara ulaştığı bu dönem aynı zamanda sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarının giderek güvencesiz hale geldiği bir ortamın oluşmasına neden olur. Tito’nun krizin geçici olduğu ve iyileşme dönemine tekrar geri döneleceği vaatlerine rağmen derinleşen kriz Yugoslav sanatçıları tarafından sanatın siyasetin bir aracı olmasının redd edildiği, gündelik yaşam içinde dayatılan politik söylemin sanatsal bir malzemeye dönüştüğü, sanat kurumlarının boykot edildiği bir süreci beraberinde getirir. Bu aynı zamanda siyasi gücün etkilerinden uzak görece özerk sanat ortamı içinde (Sovyetlerin Yugoslav siyaseti ve kültürü üzerindeki etkisinin kalkması ve Doğu Avrupa’nın devrimci toprağına kök salan avangard sanatçıların oluşturduğu ortamın etkisiyle) avangard birikimin de yeniden canlandığı bir dönem olacaktır.

Yugoslavya’da serbestleşme dönemiyle şekillenen, ılımlı modernizm modelinin sağladığı görece özerk ortam içinde geç sosyalist gerçekçilik ideolojisinin yapısökümüne odaklanan, tarihsel avangardın eylem pratiğini benimseyen birçok sanat hareketinin (New Tendencies, OHO, Gorgona, Group of Six Artists) müdahalesine sahne olan

bu süreç Stilinovic'in sanat pratiğinin oluşmasında da önemli bir rol oynamıştır. Tarihsel avangardın anlam ve etkisi üzerine sorular soran, sanatsal ve politik amaçları birleştirmenin yollarını arayan birçok sanatçı gibi Mladen Stilinovic'te siyasi ve gündelik söyleme yönelik çalışmalar üretmiştir. Tito dönemine ait siyasi ve ideolojik söylemin gündelik yaşam üzerinde politik bir güce dönüştüğü, parti ve devlet ideolojisi arasında çelişkilerin çoğaldığı, sosyalist özyönetim ilkelerinin tam olarak gerçekleştiğine yönelik söylemlerle hakikatin manipüle edildiği bir dönemi dil temelli bir yaklaşımla sorgulayan sanatçı, dil bilimi ve dil teorisi üzerine araştırmalarda bulunmuş, dilin görsel potansiyelini kullanarak totaliter ideolojiye ait dili gündelik siyasi fikirlerden ve dayatılan çağrışımlardan ayırmaya çalışmıştır (Grzinic, 1997).

1975- 80 yılları arası sergiledikleri eylemler, durumlar ve detournement denemelerle bilinen Altı Sanatçı Grubu'nun içinde yer alan sanatçı, grup üyeleriyle birlikte avangard dili ve estetiği yeniden yorumlamıştır. Dil ve ideoloji arasındaki sistematik ilişkileri araştırırken dayatılan mevcut formlara, ideolojiye, siyasi ve kültürel kanonlara müdahalede bulunan sanatçı, ölüm, acı, iş, kırmızı, para ve gıda gibi konuları titizlikle ele almıştır. Bu temalar arasında parayla oluşturduğu çalışmalar ise merkezi bir önem taşımaktadır.

Mladen Stilinovic ve Para

Mladen Stilinovic'in parayla kurduğu ilişki, Yugoslavya'da serbestleşme döneminin olumsuz sonuçlarının görülmeye başladığı, serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte çok sayıda özel sermayenin ülkeye girişine izin verilerek özelleştirmelerin arttığı ve ekonominin siyasallaştığı bir dönemin ürünüdür. Para birimi dinarın değer kaybıyla halkın yaşam standartlarının düştüğü, işsizliğin kitlesel boyutlara ulaştığı, bölgesel eşitsizliğin arttığı bu dönem bütün dünyada da çok yönlü ve kapsamlı bir dönüşümü beraberinde getirmiştir.

1970'ten itibaren yirmi yıl boyunca yönünü kaybetmiş, istikrarsızlığa ve krize sürüklenen dünya ekonomisinin oluşturduğu yıkım, 80'lerde yükselen küreselleşmeyle birlikte bütün hayatın finansallaşmasına ve nitekim sanatın da giderek bir yatırım aracına dönüşmesine neden olur. Bütün bu dönüşüm, paranın kullanıldığı ve konu alındığı konularda muazzam bir artışın yaşandığı, paranın iktidarıyla çarpışan birçok sanatçının parayla ilgili işler ürettiği bir dönemi işaret eder. Max Haiven'in de ifade ettiği üzere bir araç olarak parayla çalışma hevesi, "soğuk savaş dönemi sonrası kapitalizmin küreselleşmesine doğrudan bir yanıt olarak algılanabilir; bir yanda para akışının muazzam coğrafi genişlemesi diğer yanda paranın kurumlara, gündelik hayata daha yoğun olarak dahil olmasını içerir". Fakat, her geçen gün daha fazla para tarafından kontrol edilen kapitalist bütünlüğün büyüklüğüyle başa çıkmak için umutsuz bir çabayı temsil etse de parayla çalışmak bu bütünlük içinde büyüleyici bir şifredir (2015, s.42).

Bu bağlamda kuşkusuz en çok öne çıkan sanatçı Joseph Beuys'tur. 70'lerden itibaren, Rudolf Steiner'in öğrencisi Wilhelm Schmund'tun fikirlerinden yola çıkarak yeni bir sermaye ve para kavramına odaklanan Beuys, neredeyse bütün çalışmalarında sermaye sorununu çözmeye çalışmıştır (Meyer, 2010, s. 2). Genişletilmiş sanat tanımına dayalı olarak bütün yapıp ettiklerimizi bir sanat meselesi içinde değerlendiren Beuys, Batı'daki özel kapitalizm ve Doğu'daki merkezleşmiş devlet komünizmi çıkmazından kurtulmanın tek yolunun insan yaratıcılığından ve gerçek bir çalışma kapasitesinden geçtiğini ifade eder (2010, s. 16). En temelde bütün zenginliğin kaynağı olarak sanatçı olarak insanı işaret eden Beuys, emek ve yaratıcılığın para olarak sermayenin altında ezildiğini söyler (Aktaran: Lotz, 2016, s. 204).

Paranın bu aşındırıcı etkisini Alman markı banknotların üzerine el yazısıyla yazdığı Kunst=Kapital (Sanat=Sermaye) adlı çalışması ile eleştiren Beuys, toplumun gerçek sermayesinin yaratıcılık olduğunu savunur (Görsel 1).

Bu çalışma, belki ilk bakışta sanatın bir yatırım aracına dönüşmesine yönelik bir eleştiri gibi yorumlansa da parayı ve onun dolaşımdaki değerini yaratıcı potansiyelle yer değiştiren Beuys, dolaşıma soktuğu para üzerinden insanın toplumdaki rolünü yeniden biçimlendirmek istemektedir.

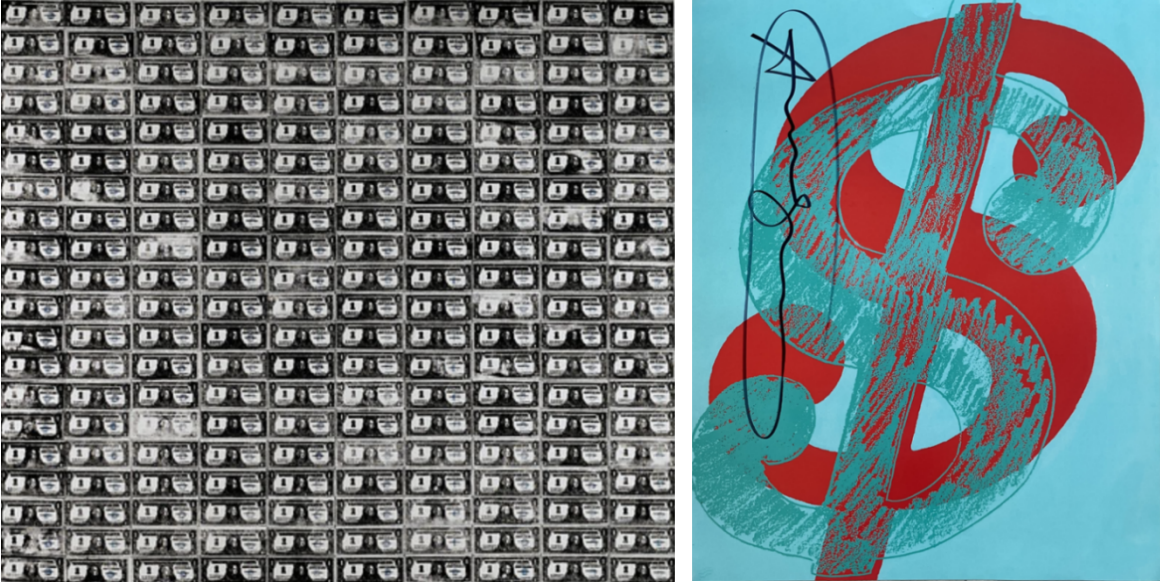


Görsel 1. Joseph Beuys, 1979, Sanat=Sermaye/ Kunst=Kapital, Erişim:20.04.2024, <https://bit.ly/3JXQOc1>

Brian Massumi'nin de ifade ettiği üzere “sermayenin kendisi gelecek bakımından tanımlanır. Sermaye para miktarı değildir. Gelecekte bir anda belirli bir miktardaki parada artış sağlama gücüdür.” Dolayısıyla sermayeyle birlikte şimdiki zamanın değersizleştiğini belirten Massumi, bunun ekonomi mantığı içindeki anlamının şu olduğunu söyler: “İnsanın kendisiyle ilişkisi belirsizlikle kaplı bir biçimde kendi geleceğiyle olan ilişkisine dönüşür” (2012, s. 421). Fakat, herkesin sanatçı ve yaratıcı olduğu bir ekonomik sistem içinde paranın kullanımını yeniden kurgulayan Beuys, sermaye=para ilişkisini sanat=sermaye formülüne indirgeyerek parayı özgür insanların şimdi ve buradaki yaratıcı faaliyetinin bir sonucu olarak ele alır.

Parayla çalışan bir diğer sanatçı ise Andy Warhol'dur. 20. Yüzyılın en önemli sanatçılarından bir olan Warhol, kariyeri boyunca dolar işaretleri ve dolar banknotları dahil olmak üzere pek çok para tasviri yapmıştır. İlk olarak 1962'de Dollar Bill serisini oluşturan sanatçı, 200 adet 1 dolarlık banknotları yeniden bir araya getirerek paradan para yapmıştır (Görsel 2). Bu çalışmasında serigrafisi adı verilen baskı tekniğini kullanan sanatçı, serigrafieye ise para basarken başladığını söyler (Warhol, 1977). Nitekim, para ve baskı arasındaki bu ilişki sonraki çalışmalarının odak noktasını oluşturur.

Warhol'un 60'lı yıllarda başladığı ve daha sonra göz ardı ettiği para, yirmi yıl sonra (iyileşme döneminin sonra ererek yerini belirsizlik ve kriz ortamına bıraktığı bir dönemde) geri döndüğü bir konu olmuştur. 1982 yılında, en ikonik çalışmalarından biri haline gelen Dolar İşaretleri (Görsel 3) serisini tasarlayan sanatçı, bu çalışmasını tamamladığında sanat ve iş dünyası, tarihsel olarak para çılgınlığının olduğu bir on yıla henüz başlamıştır. Warhol'un bu yeni bir zenginlik ve gösterişçi tüketim patlamasının eşliğinde para ve sanat ilişkisini konumlandığı nokta ise şöyledir: “Duvardaki parayı severim. Diyelim ki 200.000 dolarlık bir tablo alacaksınız. Bence o parayı almalı ve duvara asmalısınız. Böylece biri sizi ziyaret ettiğinde ilk göreceği şey duvardaki o para olur” (Warhol, 1975, s. 133,134).



Görsel 2. Andy Warhol, 1962, 200 Bir Dolarlık Banknot/ 200 One Dollar Bills, Erişim: 20. 04. 2024, <https://bit.ly/4alo9Z7>

Görsel 3. Andy Warhol, 1982, Dolar İşareti/ Dollar Sign, Erişim: 24.04. 2024, bit.ly/3UYSgB5

Dolar İşaretleri serisi, 1981-82 yılları arasında kâğıt üzerine yapılan yaklaşık 60 serigrafi baskıdan oluşmaktadır. Kimi zaman bir eskiz defterinden sökülmüş kimi zaman bir makbuzun üzerine karalanmış gibi görülen dolar işaretleri neredeyse bütün kompozisyonu kaplamaktadır. Parayla oluşturduğu ilk çalışmalara göre neon renklerin görsel olarak dikkat çekici, canlı varyasyonlarıyla yeni bir yaklaşımı benimseyen Warhol, bu çalışmalar ile bir yanda tüketim kültürünün psikolojik etkisi diğer yanda ise zenginlik ve başarı ilişkisini sorgulamaktadır.

Her ne kadar Warhol'un çalışmaları para ve sanatı yan yana getirmesi bakımından üretken ve önemli olsa da, Max Haiven'in da ifade ettiği üzere; bu, "paranın etkisini samimiyetle ve özür dilemeden kabul eden, sadece doğal değil aynı zamanda doğru ve iyi olarak kucaklayan bir sanat türüdür". Günümüzde ise Warhol'un izinden giden Takashi Murakami, Jeff Koons, Damien Hirst gibi sanatçılar pragmatik bir kopuşu da temsil ederek, sanat piyasasında metaların üreticileri olarak rollerini kolayca kabul etmektedirler (2015, s. 44- 49).

Tabii bu parayla çalışan bütün sanatçıların piyasanın etkisini doğal kabul ettikleri, onu doğru ve iyi olarak kucakladıkları anlamına gelmemektedir. Sanat bu konuda ne topyekûn sessiz ne de tamamıyla teslim olmuş durumdadır. Avangard dönemde olduğu gibi paranın tehditlerine direnen, müdahalede bulunan sanat yaratma mücadelesi sürmektedir (Artun, 2015). Cildo Meireles'in ideolojik dolaşıma ilaveler adını verdikleri seride sansüre uğrayan haberleri ve mesajları banknotların üzerine yazarak dolaşıma sokması; kendilerini daha sonra K Sanat Vakfı olarak adlandıran Bill Drummond ve Jimmy Cauty'nin 1milyon sterlini imha etmesi; Barbara Kruger'in paranın toplumsal ve kültürel gücünü sanat yoluyla gösterdiği çalışmaları; Cesare Pietroiusti'nin parayı sülfürik aside daldırdığı, başka katılımcılarla birlikte para yuttuğu performansları, SuttonBeresCuller sanat kolektifinin dilimlere ayırdığı 1 dolarlık banknotları gibi verilebilecek birçok örnekte sanatçıların, paranın tehditlerine direnen, parayla ve piyasayla alay eden, parayı hiçe sayan işler ürettikleri görülmektedir (Görsel 3,4).



Görsel 4. Cildo Meireles, 1970, İdeolojik Doluşıma İlaveler 2: Banknot Projesi/ Insertions into Ideological Circuits 2: Banknote Project (Banknotun üzerinde, gözültünde öldürülmüş olan gazeteciye atfen “Herzog’u kim Öldürdü” yazıyor), Erişim: 22.04.2024, <https://bit.ly/3K0h05x>



Görsel 5. Cesare Pietroiusti ve Paul Griffiths. 2005-2007. Para Yemek: Bir Müzayede/ Eating Money: An Auction (Sanatçının bedeninden geçtikten sonra bir banknotun detayı). Haiven, Max. (2015) Art and Money: Three Aesthetic Strategies in an Age of Financialisation, Finance and Society, s. 55.

Bu sanatçılardan Mladen Stilinic, parayla oluşturduğu enstalasyon, metin, resim ve kolajlardan oluşan işlerini ilk defa Zagreb’de bulunan dairesinde para odası terimiyle izleyiciye sunmuştur (Görsel 6). Para odasını “para sadece kâğıt olduğu gibi galeride sadece bir oda” şeklinde tarif eden sanatçı, para odası üzerinden müze ve galerilerin sanatı değerlendirme rolünü sorgularken, parayla oluşturduğu işler üzerinden Yugoslavya’nın içinde bulunduğu ekonomik kriz dönemine tanıklık etmemizi sağlamaktadır (Stilinic, 2008, s. 94).



Görsel 6. Mladen Stilinic, 1978, Parayla Çalışır/ Works with Money, Erişim:11.03.2023, <https://bit.ly/3UK8Bbo>

Jakovljevic Branislav'ın ifadesiyle, Yugoslavya'da "enflasyonun yuttuğu toplum imajı değersiz paralarla yamalanmış yırtıklarla dolu bir şehir manzarasıdır. Tüm onarımlar boşunadır. Her bir örtü, şeyleri bir arada tutması gereken kâğıt para parçalandıkça genişleyen başka bir yara gibidir" (Branislav, 2016, s. 247). Stilinic'te parayla oluşturduğu kolajlar ile benzer bir tablo çizer. Örneğin sosyalist Yugoslavya'nın kurucu lideri Tito'nun bulunduğu banknotu keserek 88 sıfırlık yatay bir bant oluşturduğu Tito için 88 Gül adlı çalışmasıyla Yugoslav devalüasyonu sonucu paradan sıfırların atılmasının ekonomik bir aldatmaca olduğunu ironik bir üslupla sorgular (Görsel 7). Paranın değer kaybedişini Tito'nun 88 yaşında ölümüyle ve yas tutmaya ait olan güllerle ilişkilendiren sanatçı, bunun bir tür sahte para basımı olduğunu söyler (Stilinic, 2008, s. 95). Bu çalışmada ideolojik bir kurgunun son parçası olarak Tito sonrası döneme yani enflasyonun durdurulamaması sonucu sosyal mülklerinin özelleştirildiği, özyönetim modelinin temel özelliklerinin yıkıma uğradığı, krizin resmî ideoloji tarafından manipüle edildiği, parti ve devlet ideolojisi arasında çelişkilerin çoğaldığı geri dönülmesi mümkün olmayan bir sürece atıfta bulunur.



Görsel 7. Mladen Stilinic, 1991, Tito için 88 Gül/ 88 Roses for Comrade Tito, Erişim: 14.05.2023, <https://bit.ly/4apR3am>

Yugoslav para birimi dinarın değer kaybı, halkın yaşam standardının düştüğü, işsizliğin kitlesel boyutlara ulaştığı, bölgesel eşitsizliğin arttığı bir dönem olmakla birlikte aynı zamanda sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarının giderek güvencesiz hale geldiği özetle paranın sanat dünyasında aşındırıcı etkisini hissettirdiği bir dönemdir. Bu dönemi Pjevaj (Şarkı Söyle) adlı çalışmasıyla ele alan sanatçı, alnına kâğıt para yapıştırılmış sanatçıyı ücreti

karşılığında performans gösteren bir müzisyenle ilişkilendirirken sanatçının kendini ifade etmesi ve maddi olarak ödüllendirmesi ikilemini sorgular (Görsel 8).

Tembelliği Övgü adlı manifestosunda hem doğunun sosyalizminden hem de batının kapitalizminden bir şeyler öğrendiğini söyleyen Stilinovic, batıdaki sanatçıların üretim, tanıtım, galeri, müze ve rekabet sistemi gibi önemsiz meselelerle ilgilendikleri için tembelle olmadıklarını ve dolayısıyla sanatçı da olmadıklarını söyler. Bu bağlamda, Kazimir Malevic'in İnsanın Asıl Gerçekliği: Tembellik adlı metnine de atıfta bulunarak gerek kapitalizmin gerekse sosyalizmin tembelle yapmaya olanak tanımayan siyasi konumlanışını eleştiren sanatçı, "tembel olmadan sanat olmaz" der (Stilinovic, 1993). Stilinovic'in ticari çıkarlar yerine üretken tembelleğe yönelmesinin en büyük sebebi hiper üretkenliğin hâkim olduğu bir toplumda, sanatçının asıl rolünün ne olduğunu sorgulamasıyla ilişkilidir. Nitekim, Stilinovic'e göre sanatçı artık bir eylemci ya da toplum düşünürü hatta işçi bile olmayan, aklında para olan Homo-Economicus'tur (Aktaran: Branislavj, 2016, s. 251).



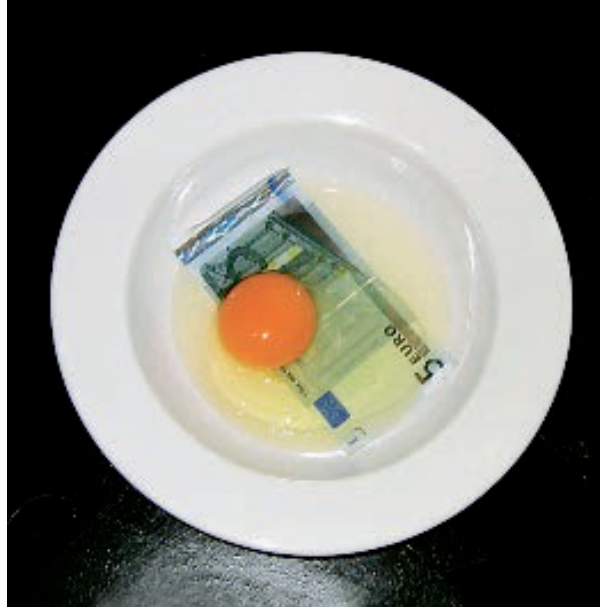
Görsel 8. Mladen Stilinovic, 1980, Şarkı söyle/ Pjevaj- Sing, Erişim:02.03.2023, <https://bit.ly/44GT2G4>

Görsel 9. Mladen Stilinovic, 1991, Öteki Ölüm/ The Other Death, Erişim: 02.03.2023, <https://bit.ly/3QNeqDT>

Pjevaj adlı çalışmasında tükürülerek alına yapıştırılan kâğıt parçasıyla ödül ile aşağılanma arasında sanatçı-müşteri ilişkisine vurgu yapan sanatçı, *Öteki Ölüm* adlı çalışmasıyla da Tito'nun bulunduğu kesilmiş kâğıt para ve alına yerleştirilmiş bozuk para ile güç ve iktidar ilişkisini sorgular (Görsel 9). Kesilmiş kâğıt parayla yarım bırakılmış bir özyönetim sosyalizmine atıfta bulunan sanatçı, umut vaat eden bir siyasi projeyi Tito ve Tito'dan sonra olarak ikiye ayırır. Bir tarafta yarım banknot üzerine alına bozuk para yapıştırılmış Tito, diğer tarafta ise kırmızı. Stilinovic'in her iki çalışmada da kullandığı kırmızı (kızıl) renk ideolojik ve politik gücün göstergesi olup çalışmalarının başlangıç noktasını oluşturur. Nitekim, Stalin ve Tito dönemine gönderme yaparak Lenin'in ölümüyle birlikte kırmızı rengin sadece ölüm getirdiğini ifade eden sanatçı, kırmızının yaşamın ve devrimin rengiyken kanın ve ölümün rengine dönüşümünü gündelik sosyalist yaşamın rengi kırmızı üzerinden sorgular (Stilinovic, 2005).

Parayı düzenleyerek, ekleyerek, çıkararak, parçalara bölen sanatçı kimi zaman da parayı refahın ya da ucuz bir ideolojik gücün sembolü olan gıdayla birleştirir. Nitekim, bu çalışmalar kişisel gelirlerde büyük düşüşlerin yaşandığı, yatırım ve üretimdeki azalış nedeniyle temel tüketim maddelerinde kıtlıkla karşılaşılan, insanların tüketim kapasitelerinin, alım güçlerinin önemli ölçüde daraldığı bir dönemin ürünüdür. Yaşamın devamı için gıdaya duyulan gereksinim ve gıdayı elde etmek için paraya duyulan ihtiyaç Stilinovic'in çalışmalarında birbirini tamamlayan bir birliktelik oluşturarak yeniden kurgulanır (Laanemets, 2008, s. 67).

Stilinovic, siyah yüzey üzerine beyaz tabak ve dikdörtgen banknot üzerine yumurtayla oluşturduğu bu çalışmada geometrik bir birleşim yaratır; süprematizmi anımsatan bir kompozisyon sunar (Görsel 10). Stilinovic'in geometrik biçim dili kullanmasının bir nedeni Sovyet kültür politikasının totalitarizmine karşı özel bir protesto ve sosyalist gerçekçi üslubu ihlal etme amacı taşıırken bir diğer nedeni ise Kazimir Malevic'tir. Dil ve ruh birliği bakımından Malevic'i anımsatan sanatçı, geometrik biçim diliyle, kullandığı renkler ve bu renklere yüklenen anlamlarla aslında Malevic'in saf/özgürleştirilmiş formlarına atıfta bulunur.



Görsel 10. Mladen Stilinovic, 1980, İsimsiz/ Untitled, Erişim: 04.01.2023, Grammel ve Laanemets. (2008). Money Room: Mladen Stilinovic, On Money and Zeros, s. 47.

Stilinovic'in parayla oluşturduğu bir diğer çalışma ise her harfin üzerine tek dinarlık sikkeler yerleştirdiği Vrijeme Je Novac adlı çalışmasıdır (Görsel 11). Sanatçı, parayla birlikte dili de ait olduğu bağlamdan, ideolojiden arındırarak yeniden kurgular. Nihayetinde bir değişim aracı olarak paranın değeri malın ve hizmetin pazardaki dolaşımına, değiş-tokuş kapasitesine bağlı olduğu gibi dil de (tıpkı para gibi) diğer sözcük ve kelimelerle girdiği dolaşım içinde değişime uğrar ve bu değişim belirli bir ideolojinin yönlendirmesinden bağımsız değildir. Parayı ideolojik ortamdan ayıramadığımız gibi dil de bu dolaşım içinde birden fazla değişime uğrayarak tıpkı para gibi yabancılaşma sürecine aktif olarak katılır. Böylelikle ekonomik koşullar dilin değerini doğrudan etkiler hale gelir.



Görsel 11. Mladen Stilinic, 1980, Vakit Nakittir /Vrijeme Je Novac, Erişim:21.02.2023, Grammel ve Laanemets. (2008). Money Room: Mladen Stilinic, On Money and Zeros, s. 63.

Yugoslavya örneğinde görüldüğü üzere bölgeler arası ekonomik dağılım ve bölüşümde eşitsizliğin artması bu coğrafyada konuşulan dilleri de doğrudan etkilemiş, bir tarafta zenginleşen (Hırvatistan, Slovenya) diğer tarafta giderek yoksullaşan (Sırbistan, Bosna- Hersek) ülkeler yarattığı gibi bu aynı zamanda ayrıcalıklı/ değerlenen ve değersizleşen diller yaratmıştır. Ekonomi ve dil arasındaki bu ilişkiyi Vrijeme Je Novac adlı çalışmasıyla ele alan sanatçı, bu ikili bağı sıfıra/hıçliğe indirger. Kırmızı harflerle paranın değerine atfen yazdığı vakit nakittir sözünü tek dinarlık sikkelerle değiştiren sanatçı, siyasetin ve ideolojini aracı olan parayı ve dili değersizleştirir, bütün çalışmalarında olduğu gibi sonuç olarak sıfırı işaret eder.

Sonuç

Yugoslavya’da pazar ekonomisinin ve özyönetim modelinin olumsuz sonuçlarıyla okuduğumuz kriz dönemi, Tito’nun ölümüyle birlikte etnik, sosyal ve siyasi istikrar döneminin sona erdiği, Yugoslav devletinin sonun başlangıcı bir dağılım sürecine girdiği kırılmaya işaret eder. Bu aynı zamanda sanatın siyasetin bir aracı haline dönüşmesinin reddedildiği, gündelik yaşam içinde dayatılan politik söylemin sanatsal bir malzemeye dönüştüğü, sanat kurumlarının boykot edildiği bir süreci beraberinde getirir. İlimli modernizm modeliyle birlikte oluşan görece özerk sanat ortamı içinde avangard birikimin de yeniden canlandığı bu dönem, estetiğin, gündelik hayatın ve ideolojinin aşkın derinliğini sunmaktan çok daha ötede gündelik yaşamın siyasetine uzanan toplumsal tanımlama ufku olarak geç sosyalist gerçekçilik ideolojisinin yapı bozumuna odaklanan sanatçıların müdahalelerine sahne olur. Tabii bu sanatçılar Jacques Ranciere’in Estetiğin Siyaseti adlı makalesinde de altını çizdiği üzere, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar iletmediği, toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtmıyacağı siyasi değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzıyla siyasidir (2016, s. 208).

Gündelik yaşamın politika tarafından tüketildiği bu dönemde, tarihsel avangardın anlam ve etkisi üzerine sorular soran, sanatsal ve politik amaçları birleştirmenin yollarını arayan birçok sanatçı gibi Mladen Stilinic’te siyasi ve

gündelik söyleme yönelik çalışmalar üretmiştir. Mladen Stilinovic oluşturduğu çalışmalarda iktidar ilişkilerinin ideolojik içeriğinden, sosyalist ya da kapitalist oluşundan bağımsız bu ilişkilerin yeniden üretildiği aygıtları ve bunların toplum üzerinde yarattığı etkiyi sorgulamıştır. Fakat, Stilinovic'i asıl ilgilendiren bu etkinin nasıl değersizleştirileceğidir. Bu sebeple, bütün çalışmalarında sıradan bir işaretin ya da kelimenin siyaset tarafından emilerek politik bir güce dönüşmesi ya da gündelik yaşamın politik ve ideolojik sembollerle kontrol ediliyor olması hiçlik üzerinden uygulanan bir dirençle sıfırlanır. Dokunulmaz kabul edilen her konu, her tabu ait olduğu bağlamdan sökülüp, ideolojiden arındırılarak yeniden kurgulanır. Parti sloganları bir araya gelen kelimelere, galeri bir odaya, ideolojik gücün göstergesi kırmızı bir renge, iktidarın en güçlü sembollerinden para ise sadece bir kâğıda dönüşerek değersizleşir.

İş, acı, kırmızı, para ve ölüm gibi temalar ile sosyalist Yugoslavya'da rekabete ve üretime dayalı bir ekonomi modelinin sonuçlarını iktidar ilişkileri çerçevesinde sorgulayan sanatçının parayla oluşturduğu işler merkezi bir önem taşımaktadır. Otoritenin en önemli sembollerinden olan parayı düzenleyerek, ekleyerek, çıkararak, parçalara bölen sanatçı, parayı kimi zaman parayı refahın ya da ucuz bir ideolojik gücün sembolü olan gıdayla birleştirirken, kimi zaman ise gündelik sosyalist yaşamın rengi kırmızı üzerinden sorgular. Temelde ise parayı günlük kullanım bağlamından kopararak, paranın görsel görünümünü biçimsel yapısını ön plana çıkararak parayı tasvir edilen görünüşün dışında bağımsız varlığıyla ele alır. Totaliter sembollerin, ideolojik dilin ve ritüellerin kaynaklarından yararlanarak ele aldığı her tema gibi para da sıfıra indirgenerek hiçliğin boşluğunda hareket eder.

Kaynakça

- Beuys, Joseph. (2010). What Is Money?: A Discussion with J. Philipp Von Bethmann, H. Binswanger, W. Ehrlicher, and R. Willert. United Kingdom: Clairview Books.
- Branislavj, Jakovljevic. (2016). Alienation Effects Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91. Ann Arbor: The University of Michigan.
- Denegri, Jesa. (2003). Impossible Histories-Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991, D. Djuric M. Suvakovic. (Ed.). Inside or Outside Socialist Modernism s.170-209 Cambridge: the MIT Press.
- Elsasser, Jürgen. (2008). Cihat Avrupa'ya Nasıl Ulaştı (E. Ertem, Çev.). İstanbul: Nesnel Yayınları.
- Guilbaut, Serge. (2016). Sanat ve Siyaset, A. Artun (Ed.). Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock ve Troçkizm'den Yaşam Merkezi'nin Yeni Liberalizmine, s.231-254. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Haiven, Max. (2015) Art and Money: Three Aesthetic Strategies in an Age of Financialisation, Finance and Society, s.38-60 Published online by Cambridge University Press
- Hobsbawm, Eric. (1996). Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırı İktisat Çağı (Y. Alagon, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Kreft, Lev. (2016). Sanat ve Siyaset, A. Artun (Ed.). 20.Yüzyılda Sanat ve Siyaset. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Laanements, Mari. (2008). Money Room. M. Laanements, S. Grammel. (Ed.). Mladen Stilinovic, On Money and Zeros, s.67,130. Berlin: Revolver Publishing
- Lotz, Christian. (2016) Reflections on Joseph Beuys's Das Kapital Raum 1970-1977. S. Ladkin, R. Mckay, E. Bojesen. (Ed.). Against Value in the Arts and Education, s. 204, 416. London; New York: Rowman & Littlefield International
- Massumi, Brian. (2012). Çıkarın Ötesinde Sanat. Cogito, (70-71), 418-436. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Meyer, Michaela. (2010). What Is Money?: A Discussion with J. Philipp Von Bethmann, H. Binswanger, W. Ehrlicher, and R. Willert. Foreword, United Kingdom: Clairview Books
- Ranciere, Jacques. (2016). Sanat ve Siyaset, A. Artun (Ed.). Estetiğin Siyaseti. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simicic, Darko. (2003). Impossible Histories-Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991, D. Djuric, M. Suvakovic. (Ed.). From Zenit to Mental Space Impossible Histories-Historical Avant-gardes, s.294, 331. Cambridge: The MIT Press.
- Stilinovic, M., Stipancic, B. (2008). I God/ Money We Trust, İnterview. M. Laanements, S. Grammel. (Ed.). Money Room: Mladen Stilinovic, On Money and Zeros, s.105,130. Berlin: Revolver Publishing.
- Warhol, Andy. (1975). The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again. New York: Harcourt Brace Jovanovich

İnternet Kaynakçası

Artun, Artun. (2020). Sosyalist Realizmden Online Realizme, e-skop, Erişim: 25.04.2024 <https://bit.ly/4byAD0m>

Artun, Artun. (2015). Sanat-Para Simbiyozu. e-skop, Erişim: 24.04.2024 <https://bit.ly/3wA6a3f>

El-Kasimi, Sultan Suud. (2017). CIA Komünizmle Savaşmak İçin Arap Sanatını Nasıl Destekledi (D. Yılmaz, Çev.). e-skop. Erişim: 25.04.2023, <https://bit.ly/44JpZ4B>

Berardi, Franco. (2016). Küresel İç Savaş: Neoliberal Düzenin Ölüm Ekonomisi (D. Yılmaz, Çev.). e-skop. Erişim:20.01.2023, <https://bit.ly/3UHpdkj>

Grzinic, Marina. (1997). The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism. Erişim: 13.05.2023 <https://bit.ly/3QLKEiG>

Stilinovic, Mladen. (1993). Praise Of Laziness. Erişim: 25. 04. 2024, <https://bit.ly/3wHnfrW>

Stilinovic, M., Stipancic, B. (2005). Living means never having to attend court. Erişim: 10.02.2023, <https://bit.ly/3Uz79Zu>

Warhol, A., O'Brien, G. (1977). Andy Warhol on Junk Food, Coca-Cola, Drugs, Painting, and God, interview, Erişim: 20.04.2024, <https://bit.ly/3UFxapV>

SANATSAL PRATİKTE BEDENİN TEMSİLİ VE SERAMİK MALZEMENİN OLANAKLARIYLA FİGÜRATİF SÖYLEM¹

Öğr. Gör. **Hasan ŞAHBAZ**

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

sahbazhasan@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1525-5658

Öz: Sanatçıların söylemlerinde ele aldıkları en eski ve en bilindik konu hem nesne hem de özne bağlamında “beden” olgusudur. Sanatçı bu olguyu yaşam sürdüğü kendi bedeni ve diğer eril ve dişil bedenlerin sunduğu gerçeklikler üzerinden ele alır ve onu yeni bir söylem olarak sunar. İnsanlık tarihi boyunca en somut, en gerçekçi anlatım biçimlerinden en soyut anlatım biçimlerine kadar, çok çeşitli malzeme ve üslupta figüratif söylemin hâlâ güncel olması onun vazgeçilmez ve sonsuz zenginlikte bir anlatım biçimi olduğunu göstermektedir.

Sanatçılar, günümüz sanat pratiklerinde hem kendi bedenleri hem de öteki bedenler üzerinden beden olgusunu anlatmaya devam etmekte ve her defasında beden formu yeni biçimlere evrilmektedir. Bu araştırmada seramik malzemenin figüratif temsillerde kullanım biçimleri ve malzemenin sunduğu anlatım olanaklarının çeşitliliği örnek çalışmalar üzerinden değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Seramik Sanatı, Figür, Beden, Figüratif Sanat, Figüratif Söylem.

REPRESENTATION OF THE BODY IN ARTISTIC PRACTICE AND FIGURATIVE DISCOURSE WITH THE POSSIBILITIES OF CERAMIC MATERIALS

Abstract: *The oldest and most well-known subject that artists deal with in their discourses is the phenomenon of "body" in the context of both object and subject. The artist deals with this phenomenon through the realities presented by its own body or other masculine and feminine bodies and presents it as a new discourse. The fact that figurative discourse is still current in a wide variety of materials and styles throughout human history, from the most concrete, most realistic forms of expression to the most abstract forms of expression, shows that it is an indispensable and infinitely rich form of expression.*

In today's art practices, artists still continue to express the body phenomenon through both their own bodies and other bodies, and the body form evolves into new forms each time. In this research, the ways of using ceramic materials in figurative representations and the diversity of expression opportunities offered by the material are evaluated through sample works.

Keywords: Art, Ceramic Art, Figure, Body, Figurative Art, Figurative Discourse.

¹ Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı'nda yürütülen “Seramik Sanatında Figüratif Yönelim” başlıklı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporundan oluşturulmuştur. Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur.

Giriş

İnsan, “*homo sapiens sapiens*” yani “farkındalığının farkında olan” ve R. Descartes’ın dile getirdiği gibi “*düşün-düğünün üstüne düşünebilen insan*” olmaya başladığından bu yana oluşturduğu tüm yaşam ve düşünce sistemleri ile her birey kendine özel karmaşık bir kimlik yapılanması inşa etmiştir. Düşünme yetisi geliştikçe daha kompleks davranış biçimleri ve ilişkiler ortaya koyan insan beyni sanat üretme konusunda da her dönemde kendine özgü sanat üslubunu yaşamına dahil ederek tüm sanat tarihi boyunca beden temsilleri üzerinden kendini tanı-maya, anlatmaya veya kendini bulmaya çalışarak ruhun kabuğu bedeninin gizemini çözmeye odaklanmıştır.

İnsanın süregelen yaşam döngüsü içinde özellikle kendi bedeninin temsillerini oluşturma dürtüsü hâlâ çok canlı olarak devam etmektedir. Primitif sanat biçimlerinden günümüz teknolojisinin sunduğu dijital sanata kadar ken-dini yenileyerek sürekli dönüşen bu içgüdüsel eylemler var olan sanat olgusunun temelini oluşturmaktadır. Duygu ve düşüncelerin, hislerin, sezgilerin somut bir görselliğe, biçime dönüştüğü figüratif temsillerde hâlihazırda var olan biçimler kadar yeni söylem ve düşüncelerle ortaya konulacak olası yeni biçimler de göz önüne alındığında sonsuz çeşitlilikte figüratif söylemin ortaya çıkacağı görülebilir.

İnsanlığın varoluş sürecinde önemli kırılma dönemleri yaşam biçimlerini kökten değişime uğratmıştır. Avcı-top-layıcılıktan yerleşik düzene geçiş, tarım ve mimari yapılanmanın gelişerek kent kültürünün temellerinin atılması, Endüstri Devriminin sunduğu makineleşme dönemi, iki büyük dünya savaşı ve ardından teknolojideki hızlı geli-şimler yaşam biçimlerindeki büyük dönüşümlerin ana kırılma noktaları olmuştur. Tüm bu değişim ve gelişmelerin doğrudan tanığı ve muhatabı olan bedenler de bu dönüşüme ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Bu zorunlu de-ğişimin ana merkezinde yer alan eril ve dişil yapının yaşama dair oluşturduğu bilgi, duygu, davranış şekilleri, kavram ve olgular, kültürel yapılanmalar doğrudan figüratif sanatın kaynağını oluşturmaktadır.

Descartes’a göre; “...bilgiye sadece dünya üzerinde düşünümde bulunmak yoluyla ulaşamayız. Dünyayı düşün-mek, onunla ilgili düşünümde bulunmak için bir nedene ihtiyaç duyarız ve bu nedeni bize dünya ile ilişki kurma-mızı sağlayan beden verir.” (Cevizci, 2005, s. 219). Bu nedenle tüm sanat biçimlerinin merkezinde insanın kendi maddi varlığının yansıması olan bedeninin temsili olan figür vardır ve sanatın bütünlüğü içinde beden kavramı sanat disiplinlerinin vazgeçilmezi haline gelmiştir. Modern sanata kadar beden, temelde insanı tasvir etmek için kullanılan bir imge veya form olarak ele alınmış ve anlatımcı üslubun bir parçası olarak işlev görmüştür. Bu ne-denle, düşünsel ve kavramsal olanın temsilinden öte daha çok doğanın temsiliyle, dış-gerçeklikle bağlantılı olarak beden olgusu ön plana çıkmıştır. Ancak, 20. yüzyılın başlarında yaşanan Endüstri Devrimi, teknolojik gelişmeler, dünya savaşları gibi tetikleyici, büyük olaylar insanların yaşam biçimlerini değiştirirken sanat alanında da köklü değişimlere ortam hazırlamıştır.

Figüratif temsilin ana teması olan “...beden Rönesans'tan bu yana Batı sanatının başlıca konusu olmuştur.” (Mir-zoeff, 2005, s. 2). Bu süreçte, “Sanatçılar, kültür içindeki hem kişisel hem de politik konuları araştırmak ve bunlar üzerine düşünmek için bedeni hem özne hem de nesne olarak kullandılar.” (Dewar, 2023, s. 2). Bedenin özne-nesne konumundaki bu geçişken kimliği, ona dair söylem alanlarını genişleterek bedeni; “...hem politik beden olarak, hem de cinselliğin doğası üzerine tartışmalarda ya da sosyobiolojinin kişiliği kalıtımla açıklama iddiala-rında olsun, en geniş anlamda politik değişimi anlamak ve keşfetmek için merkezi bir konum ve metafor.” (Mir-zoeff, 2005, s. 2) haline dönüştürdü. Modern sanat akımlarının yeni söylem ve uygulamalarıyla da değişime uğ-rayan beden imgesi kavramsal söylemlerin öne çıktığı sonsuz bir temsil merkezi haline geldi. Bu dönüşüm süre-cinde “Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sından (1503-6) Marcel Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak*'ına (1912)

kadar Batı sanatı, fiziksel bedenin zayıflıklarının üstesinden gelmek için insan bedenini temsil etmenin mükemmel bir yöntemini bulmaya çalışmıştır.” (Mirzoeff, 2005, s. 2-3).

Duchamp’ın 1917 tarihli *Fountain (Çeşme)* isimli eserinden sonra sanat alanındaki düşünsel boyuttaki değişimler paralelinde gelişen kavramsal eserler yeni söylemlere ve performanslara kapı aralamıştır. Yves Klein’in 1958-60 yılları arasında kadın modellerin bedenlerini canlı fırçalara dönüştürdüğü *Antropometri Serisi* (Görsel 1) ve Marina Abramovic’in 1974 yılında kendi bedenini sanat nesnesi haline getirdiği *“Rhythm 0”* isimli performansı sanatta beden olgusunun geçirdiği büyük değişime örnek özgün performanslar olarak sanat tarihinde yerini aldı.

Ortaya çıkan bu yeni anlayışta figüratif yaklaşım, düşünsel anlamı ve varlığı ile yeniden organize edilmiş ve sanatta temsilin ana merkezi haline gelmiştir. Süreç boyunca insan bedeni sanat alanında tam bir metamorfoz yaşamış ve sürekli değişkenlik gösteren biçim ve anlamı ile figüratif temsilde hem nesne hem de kimi zaman aktif kimi zaman pasif özne olarak yer almıştır. Paleolitik dönem antropomorfik temsillerden günümüz sanatının sunduğu figüratif eserlere kadar, insan bedeni üzerinden üretilen imgelerle biçim arayışları hâlâ devam etmektedir.



Görsel 1. Yves Klein, 1960, İsimsiz Antropometri / Untitled Anthropometry.

Yves Klein, Erişim: 21.06.2023. <https://tinyurl.com/4d8ux59r>

Görsel 2. Piet Stockmans, Bedenler / Bodies.

Mutual Art, Erişim: 21.06.2023. <https://tinyurl.com/xhtxpfy5>

Bu araştırmada, felsefe dünyasında beden olgusuna bakış ve figüratif temsillere konu olan bedenün özne-nesne arasındaki geçişliliğinin sanat pratiklerine getirdiği söylem zenginliği ve bu söylemlerin seramik malzemede nasıl karşılık bulduğu örnek çalışmalar üzerinden sunulmuştur. Sanat disiplinlerinin çeşitliliğine paralel olarak sanatçıların söylemlerinde kullandıkları yöntem ve malzeme zenginliği içinde kendine özel bir alan açan seramik malzeme; ilkel dönemlerden günümüze gündelik kullanım eşyası, inanç biçimlerine bağlı olarak gelişen tören kapları, ritüellerde kullanılan figürinler ve mimari yapı elemanları başta olmak üzere çok geniş yelpazede insanın yaşamında her zaman kendine yer bulmuştur. Günümüzde ise gelişen teknoloji ve kullanım alanları ile bu yelpaze çok daha geniş alanlara uzanmaktadır. Bu kapsamda yüksek plastik değeri, biçimlendirme yöntemlerindeki zenginliği ve teknolojik gelişmelere kolayca uyarlanabilen yapısıyla hem resimsel hem de hacimsel anlatımlarda ve performatif eylemlerde seramik malzemenin figüratif temsillerde kullanım biçimleri ve malzemenin sunduğu anlatım olanaklarının çeşitliliği örnekler üzerinden değerlendirilmektedir.

Beden Olgusuna Felsefi Yaklaşımlar

İnsanın görünen sureti, maddi varlığı olan beden tüm insanlık tarihi boyunca her dönemde farklı anlamlandırılmaların ve uygulamaların merkezinde olmuştur. Antik Yunan filozoflarından günümüze tüm düşünürleri etkileyen ruh-beden ikiliği (dualitesi) her zaman sorgulanan bir konu olarak güncelliğini korumuştur. Klasik dönem filozofları ruh-beden ikiliği, modern düşünürler ise daha çok akıl-beden birlikteliği üzerine yoğunlaşmıştır. Sokrates'in (MÖ 469-399) "...kişinin özünün gerçekte beden değil ruh olduğu" (Cornford, 2003, s. 56) düşüncesine karşılık Platon'a (MÖ 428-348) göre "...ruh ölümsüzdür ve idealar dünyasından gelerek bedenle birleşir, böylelikle asıl yurduna kavuşmuş olur." (Gülkaya Timurturkhan, 2008, s. 3).

Klasik felsefe beden karşısında akli önceleyen bir düalist tavır sergilemektedir. René Descartes (1596-1650) madde ve düşünceyi yani beden ve ruhu birbirine taban tabana farklı ancak her ikisini de aynı ölçüde var ve gerçek olan iki töz olarak görmektedir ve Descartes'a göre "Maddenin ana niteliği yer kaplamak, ruhun ana niteliği düşündürmektir. Bu şu demektir: madde yer kaplar, ancak asla düşünmez; ruh ise düşünür, ancak asla yer kaplamaz." (Sarıtaş, 2015, s. 4). Benedictus Spinoza (1632-1677) ise bedeni ruhun nesnesi olarak görür ve bu nedenle "Ruh ve beden zorunlu birlikten dolayı birbirlerinden bağımsız bir şekilde hareket edemezler." (Atış, 2015, s. 148). Descartes'in iki ayrı töz olarak gördüğü dualite üzerine Émile Durkheim (1858-1917) farklı bir yaklaşım göstererek "...insan, maddi olan ve ruhsal olanın, yani beden ve ruhun birlikteliğidir" (Durkheim, 1982, s. 263. akt. Işık, 1998, s. 153) görüşünü sunar.

Descartes'in "*cogito ergo sum - düşünüyorum, öyleyse varım*" söylemi düşünmeyi önceleyerek akıl-zihin olgusuna yeni bir bakış açısı getirir ve beden kavramını ikinci plana alarak onu sadece fizyolojik bir varlık olarak görür. Yirminci yüzyılın önemli düşünürlerinden Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) Descartes'in "*cogito ergo sum*" önermesine karşılık olarak "...*'ego sum'* demektir, yani ben varım. Düşünce beni öncelemez. Düşünce ve ben arasında ayırım yoktur." (Marjinal Aforizma, Erişim: 20.06.2023. <https://tinyurl.com/2ts4pym6>).

Anne rahminde varlık kazanan beden doğumla birlikte dünyaya ulaşır ve yeniden konumlanır. Süreç içerisinde beden etrafını çevreleyen nesnelere ve öteki bedenlerle ilişkiler doğrultusunda yeni konumlar kazanır ve bu varoluş durumu diğer nesnelere de varlık durumlarına yeni tanımlar getirir. Bu durumu Sara Heinämaa şöyle örneklendirir; "Nesneleri ellerimde çevirip döndürerek, çevresinden dolaşarak, keserek keşfedebiliyorum ve böylece onların gizli tarafları ortaya çıkıyor veya keşfediliyor. Fakat benim bedenimin ancak bir kısmı sunulabiliyor." (Heinämaa, 2011, s. 228).

Merleau-Ponty bedeninin nesnelere olan ilişkisini şöyle tanımlar; "Nesneler benim orada oluşumla varlık bulur. Bedenler olarak da dünyada yalnız değildir. Kendi bedenimiz aracılığıyla kendimizi tanımaya çalışabiliriz; ama başkaları üzerinden de kendimizi tanırız." (Marjinal Aforizma, Erişim: 20.06.2023. <https://tinyurl.com/2ts4pym6>). Burada Merleau-Ponty'nin dikkat çektiği konu kendimizi ve diğer bedenleri tanımlama, kavrama eylemimizin bir *bakış* çerçevesinde gerçekleştiğidir. Her beden diğer bedenlere kendi merkezinden bir bakış sunar ve onları öyle tanımlar ve bu tanımlama ile bedenlerimizi çevreleyen nesnelere ve öteki bedenlere belleğimize yerleşerek bilinç düzeyinde varlık kazanırlar.

Endüstri Devrimi ile birlikte başlayan yeni çalışma sistemi toplum yaşamına yeni bir düzen getirmiş ve 18. yüzyılda başlayan şehir yaşamı, nüfus yoğunluklarını değiştirerek onları doğrudan iktidarların nesnesi haline getirmiştir. Toplumu oluşturan bireylerin her biri iktidarlar tarafından sadece sayı ve kimlik belgesine indirgenmiş bedenlere dönüşmüştür. “*Discipline and Punish: The Birth of the Prison* isimli eserinde “bizler bir “cezaevi adası” içinde yaşamaktayız söylemiyle birlikte “ruhu bedeninin hapisanesi” (Gutting, 2012, s. 120) olarak gören Michel Foucault (1926-1984) iktidarlar tarafından gözetlenebilir ve denetlenebilir hale gelen bu bedenler için *biyoiktidar* tanımlamasını yapmıştır. Biyoiktidar sisteminde gücü elinde bulunduran erk, toplumu oluşturan nüfusun yaşamının neredeyse tüm alanlarına doğrudan veya dolaylı olarak müdahale etmektedir. Biyoiktidar için “...nüfusun bir kısmı "harcanabilir" olmalıdır. Başka bir deyişle, düzenlenebilir bedenler yerine harcanabilir, yok edilebilir bedenler ister.” (Gambetti, 2012, s. 30).

Hem klasik hem de modern düşünürler için önemli bir tartışma alanı olan beden olgusu, tüm bu felsefi görüşlerin dışında hiç değişmeyen sonlu bir varlık olma gerçekliğine sahiptir ve bu gerçeklik buraya kadar anlatılan tüm felsefi tartışmaların ötesinde bir anlam içermektedir. Sonlu bir bedene sahip olmak varlık nedeninin sorgulamasını da beraberinde getirmektedir. Bu süreçte var olma mücadelesi içinde kimlik ve benlik kazanımı eylemlerinin, edinimlerinin tümü Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisi piramidinin en üst basamağında “...bireyin yapabildiklerinin kapasitesine karşı farkındalık, kişisel tatmin, yaratıcılık, yeteneklerin ortaya çıkması, problem çözücü özellik, erdemlilik, içtenlik gibi” (Çoban, 2021, s. 114) özellikleri içeren *kendini gerçekleştirme* aşamasına ulaşmayı sağlar. Kendini gerçekleştirme durumu, bireyin içindeki potansiyeli keşfetmeye başlaması, içindeki gizli yetenekleri ortaya çıkarması ile ilgilidir. Maslow’a göre; “Kendini gerçekleştirme, bireyin kendini tatmin etmesini ve yapabileceklerinin en iyisini yapması şeklinde bir ihtiyacı temsil eder.” (Maslow, 1969, s. 3. akt. Çoban, 2021. s. 115). Her insanın kendini gerçekleştirme, tam ve mutlu hissetme süreçleri, aşamaları farklılık gösterebilir. Bu durum insanın kendini dinleme, anlama ve keşfetme duyarlılığı ile ilgilidir.

İnsan fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik ihtiyaçları olan bir varlıktır. Fizyolojik ihtiyaçlar zorunlu karşılanması gereken beslenme, barınma, uyku, hava-su, cinsellik gibi bedeninin biyolojik yaşamını sürdürmesini sağlayan ihtiyaçlardır. Bu durum Maslow’un ihtiyaçlar piramidinin en geniş basamağı olan ilk basamakta gerçekleşir. En temel ihtiyaçların düzenli karşılanması sonrasında diğer basamaklarda yer alan sosyolojik ve psikolojik ihtiyaçlar gündeme gelir ve nihayetinde en üst sırada insanın kendini gerçekleştirme aşamasına ulaşılmaktadır. Kendini gerçekleştirme aşaması bireyin içine doğduğu şartlar doğrultusunda; bireyin hayatını sorgulamasına, kendini keşfetmesine, yaşamdan beklentilerine, önceliklerini belirlemesine ve kendinde var olan gizli yetenekleri keşfetmesine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Bu aşamada, sanat olgusu ihtiyaçlar hiyerarşisinin üst basamaklarına doğru ilerleme sağlandıkça insanların hayatına girmeye ve önem kazanmaya başlamaktadır.

Sanatta Beden Olgusu ve Hazır Nesneye Dönüşen Beden

İnsan, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar var olduğu her dönemde kendi bedenini ve bu beden üzerinden geliştirdiği metaforları bir yüzeye resmetme, yontma veya doğrudan kil ile biçimlendirme gereksinimi ve içgüdüleri içinde; ilk resimden, ilk yontudan, kile ilk dokunuştan bu yana sayısız figüratif eser üretmiştir. Hiç durmadan, aralıksız devam eden bu üretimleri ile insan sonsuz evren içinde varlığını sorgulayan bir canlı olarak yaşamını sürdürmeye devam etmektedir. Bu nedenledir ki “İnsanoğlu evreni hiçbir zaman kendinden bağımsız irdelememiş; bu yöndeki çabaları hep kendini de o evrende konumlandırma çabasına koşut bir yörüngeyi izlemiştir.” (Cemal, 2000, s. 26). Primitif sanatın öncü parmaklarının “içgüdüsel” ilk dokunuşlarından başlayarak devam eden süreç boyunca resim, heykel, seramik ve diğer plastik sanat disiplinlerinde; inanç ve tapınma ritüellerinde

ve günlük yaşamın aktarıldığı temsillerde insan bedeninin sıradan veya insanüstü tasvirleri, günlük kullanım nesnelere, tören objelerine, yaşanan mekânlara aktarılmıştır. Her toplum bu aktarma eylemlerinde kendi geleceği içerisinde sürdürülen teknik-üslup çerçevesinde insan ve hayvan bedenlerinin temsillerini farklı malzemeler kullanarak yansıtmıştır.



Görsel 3. Magura Mağarası / Magura Cave, Bulgaristan.

Arkeolojik Haber, Erişim: 21.08.2023. <https://tinyurl.com/52vcyeer>

Görsel 4. Erol Akyavaş, İsimli/Noname.

CS Müze, Erişim: 21.08.2023. <https://tinyurl.com/9r8vdtmc>

Tüm inanç ve yaşam sistemleri içinde insan, yaşamına anlam kazandırmak ve kendine bir konum oluşturmak adına kendinden üstün yaratıcı/tanrı figürlerine ihtiyaç duymuştur. Kendi bedeninden çok daha üstün, güç ve kudret sahibi varlıkları bir beden içinde hayal ederek, konumlandırarak, var ederek, onları kimi zaman tinsel bir varlık olarak yaşatırken kimi zamanda çeşitli figüratif biçimlerde nesneleştirmiş, antropomorfik figürler olarak somutlaştırmıştır. İnsanlar, karşısında güçsüz kaldığı, korktuğu ya da hayranlık duyarak öykündüğü doğa olaylarını kendi gerçeklikleri üzerinden geliştirdiği anlatımlarla, bir *beden* içerisinde kurguladığı insanüstü güçlere sahip mitolojik varlıklar olarak yaşamlarına dâhil etmişlerdir. Beden binlerce yıldır sadece anlatım gücü ile değil, baş edilemeyeceği armağan edilen bir sunak objesi olarak da kullanılmıştır.

“*Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*” isimli eserinde Richard Sennett, güzel bedenlerin doğanın bir armağanı olarak görüldüğünü ve Thukydides’in çıplaklığı uygarlığın bir başarısı olarak yazdığı bilgisine ek olarak Gimnazyum’larda genç Atinalılar’a nasıl çıplak olunacağına öğretildiğini aktarmaktadır. (2008, s. 36). Öyle ki Antik Yunan medeniyetinde erkek bedeninin kutsallığı ve gücün temsili düşüncesi, erkek bedeninin çıplak sunumunu övünç kaynağı olarak görmüş, güzel ve güçlü erkek bedenine duyulan ilgi onu seyirlik *nesne* haline getirmiştir. İnsanüstü güçler atfedilen tanrı, tanrıça hatta yarı tanrı yarı insan bedenlerinde stilize edilmiş figürlere tüm toplumların kültür katmanlarında farklı estetik biçimlerde rastlamak mümkündür.

Antikite’nin pürüzsüz tenli bedenleri; İsa’nın acı çeken bedeni; Ortaçağ’daki kilise duvarlarında yan yana istiflenmiş, Rönesans’ta perspektifle birlikte yeni bir gösterime sahip olan bedenler; uzanan Tanrıçaların parlak tenli bedenleri; Rembrandt’ın ameliyat masasındaki; Rodin’in parçalanmış bedenleri; Ingres’in, Renoir’ın, Cezanne’in ‘yıkılan’ bedenleri-‘kadının’ bedeni; farklı açılardan aynı anda tek bir düzlemde görebilmeye başladığımız “Avignonlu Kadın” bedenleri... Uzayıp giden bu liste bize tarih boyunca bedenle ne kadar iç içe olduğumuzu kanıtlar (Kunak, 2012).

İnsanlar antik kültürlerin mitolojilerinde ve inanç sistemlerinde kendi varlığını ve fiziki bedenini aşan ilahi, kutsal, kudretli, güçlü, ölümsüz vb. nitelikler yüklediği tanrı, tanrıça veya yarı tanrı yarı insan idealize figürler tasarlayarak-yaratarak onlarla yaşamını düzenlemiştir. Tüm süreç boyunca yaşamsal ritüelleri içerisinde de kendi bedenini hem “nesne” hem de “imge” olarak kullanmıştır. Bu nedenle sanatçıların sayısız çalışma konusu içinde kendilerine en yakın olarak, tinsel ve fiziksel varlıklarının vücut bulduğu “beden” olgusunu seçmesi, söylemlerinde figüratif temsiller kullanması hiç de şaşırtıcı değildir.



Görsel 5. Willendorf Venüsü / The Venus of Willendorf, Doğa Tarihi Müzesi, Viyana.

NCAC, Erişim: 20.05.2023. <https://tinyurl.com/3e2f9pa3>

Görsel 6. Milos Venüsü / Venus de Milo, Louvre Müzesi.

Pera Müzesi, Erişim: 20.05.2023. <https://tinyurl.com/y59yjxrz>

Görsel 7. Sandro Botticelli, 1484-86, Venüs'ün Doğuşu / The Birth of Venus, Uffizi Müzesi.

Pera Müzesi, Erişim: 20.05.2023. <https://tinyurl.com/y59yjxrz>

Sanatçıların kimlik ve anlam arayışını belirleyen bireysel yaklaşımlar ve koşullar değiştiğinde söylem ve üsluplarında da biçim ve içerik yönünden değişimler kaçınılmazdır. Sanatçının, içinde yaşadığı topluma olan aidiyet duygusu ve yaşadığı zamana olan tanıklığı oranında sanatsal üretimler dönemin koşul ve ihtiyaçlarına göre var olan ve kendini yenileyen bir yapıya sahiptir. Bu yapı içerisinde sanat olgusu canlı bir organizma gibi yaşar, değişimler geçirir, nabızı tutar ve güncel olanı bizlere aktarır ya da en azından öyle olması beklenir. Sanatçının hayal gücü, duygulanımı, esin ve çağırışım yetisi, duyarlılığı ve sanatsal yaratma ediminin sonsuzluğu beden bin bir türlü halini ortaya çıkarmaktadır.

İnsanın varoluş eylemlerinde kendini bulma ve özellikle kendi bedenini görme merakı ve ihtiyacının ele alındığı Elias Canetti'nin *Kendini Beğenmişliğin Komedi* oyununda yer alan ayna konusu “...doğadaki canlılar arasında yalnızca insanda rastladığımız bir özelliği, kendine bakma isteğini çok somut biçimde dile getirmektedir.” (Cemal, 2000, s. 25). İnsanın kendini tanıma, kendine bakma, kendini görme ihtiyacının temelinde yatan duygunun ne/neler olabileceği hakkında düşünüldüğünde, belki de; kendinin *var* ve *gerçek* olduğunu ve yaşamın içinde kendine nasıl bir konum oluşturduğunu insanın kendisine tekrar tekrar, yeniden hatırlatma, kanıtlama ihtiyacı, isteği veya dürtüsünden kaynaklı olduğu ihtimali düşünülebilir. Bu bağlamda “...insanın kendini görme gereksinimini karşılamasının tek yolu, yalnızca kendisini izlemesi değildir; insan, öteki insanlarda da bir anlamda kendini gördüğü ve bulduğu için, onları da ilgisinin odak noktası haline dönüştürür.” (Cemal, 2000, s. 25). Bu nedenle, sanat tarihinin hangi dönemine bakılacak olursa olsun insanın yine insan üzerinden, hem kendi bedeni hem de öteki insanların bedenleri üzerinden mevcut olan ve olması gereken hallerinin yansıtıldığı, anlatıldığı eserler ile dolu olduğu görülebilir.

Sınırsız varlığıyla evren sanatçı için sonsuz bir esin kaynağı, öykünme, taklit ve doğaçlama alanıdır. Sanatçının doğrudan gördüğü veya bilgisine sahip olduğu nesnelere, imgeler ve kavramlar dünyası yaratma-tasarlama sürecinde yeni biçim ve anlamlar kazanır ve bu durum izleyiciyi de yeni düşünme eylemlerine taşır. Sanatın gerçek anlamı da bu noktada karşılığını bulmaktadır. Sanat, sonsuz var olandan sonsuz yaratma olasılığının karşılık bulduğu özel bir alandır. Bu sonsuzluk içinde sanatın en temel konusu doğası gereği insandır ve bu nedenle insan sanat olgusunun hem yaratıcı öznesi hem de nesnesi konumundadır.

Sanatçılar eserleri ile yaşadığı zamana ayna tutarlar, tanıklık ederler ve bu eserler sanatçıların hem içinde yaşadıkları dönemin, toplumun var olan durumunu hem de sanatçının varlığının içsel sürecini yansıtan yaratım nesnelere dönüşürler. Bu bağlamda, sanatçılar ya toplumsal durumlarla, sorunlarla ilgili değerleri ya da bunların kendilerinde yarattığı duygu durumlarını temsil eden yaratımlarıyla zamana ayna tutmuş olurlar. Bazı sanatçılar toplumsal sorunlarla ilgili eserler üretirken kimi sanatçılar da sadece kendi yaşam gerçekliğini aktarmayı tercih edebilir. Herhangi bir akımın, hareketin veya yönelimin içinde olmadan tümüyle kendi içsel yolculuğunu, duygu durumunu aktarırlar. Frida Kahlo'nun özgün sanatının tümüyle bedenine aldığı darbelerden, çektiği acılardan, duyduğu derin hüzünden doğduğunu ve onların tuvale yansımaları olduğunu kim inkar edebilir ki veya savaşın travmatize ettiği kaygı dolu bir dönemin özgün sanatçısı Giacometti'nin uzun, ince, eriyip neredeyse boşluğa karışıp yok olacak gibi eğreti duran figüratif silüet bedenleri, sanatçının içinde yaşadığı derin yalnızlığın, herşeye olan uzaklığının bireysel dışavurumu olmadığı söylenebilir mi?

Sanat olgusunun özünde insana insanı anlatmak yatar, bu anlatımın en doğal ve bilindik kaynağı insanın var olduğu bedendir. "Çağdaş sanatta beden, şaşırtıcı derecede geniş bir konu. Nihayetinde sanatçı ve izleyici sayısı kadar beden var. Aslında düşünecek olursanız, bedenin yer almadığı bir sanatın var olması mümkün görünmüyor." (O'Reilly, 2009, s. 7). Dolayısıyla insan, kendi bedeni üzerinden ötekileri ve onlar üzerinden de kendini tanımaya, anlamaya çalışır, bağ kurar özdeşleşir. Bu nedenle özellikle figüratif eserlerde *üç beden* karşı karşıya gelir ve sanat eylemini oluşturan süreç gerçekleşir.

- 1- Sanat eserini üreten *sanatçı beden (suje)*
- 2- Esere konu edilen ve yeniden kurgulanan *nesne-imge beden (estetik obje)*
- 3- Eser karşısındaki *izleyici beden (alımlayıcı-suje)*

Figüratif eserleri diğer sanat eserlerinden ayıran en temel özellik de tam da bu noktadır, tüm sanat süreci bir beden tarafından üretilen beden temsillerinin yine bir başka beden tarafından izlendiği bir süreç olarak gerçekleşir. Yaşanan bu süreç, sanatçı aklın çözümlendiği bedenin nasıl bir anlatım ile figüratif dile çevrildiği ve bu anlatımın izleyici/alımlayıcı bedenlerin estetik beğeni, entelektüel bilgi ve duyarlılık düzeyinde nasıl ve ne kadar karşılık bulduğunun görüldüğü bir süreç olarak yaşanır.

Figüratif eserler söz konusu olduğunda sanat alanını oluşturan sanatçı, sanat eseri, alıcı üçgeninde yaşanan süreç; Marina Abramoviç'in 2010 yılında New York MoMA'da gerçekleştirdiği "*The Artist is Present*" performansında (Görsel 8-9) olduğu gibi, bir bedenden başka bir bedene doğru bakan/akan iki beden arasındaki etkileşim sürecine benzetilebilir. Bu performans, kendini nesne bedene dönüştüren sanatçı beden ve onun karşısına geçerek performansa dahil olan izleyici bedenin karşılıklı oturarak sadece birbirine bakışması kadar *basit* bir eylemdir.

Abramoviç'in, karşısına geçen genç-yaşlı, kadın-erkek ve çocuk tüm figürlerle büyük bir saygı ve konsantrasyonla gerçekleştirdiği derin bakışma eyleminden birçok kişinin etkilenmesi, ağlayarak, şaşkın veya tuhaf hareketler ve

mimiklerle, oturduğundan daha farklı duygu ve düşüncelerle masadan ayrılması, beden odaklı figüratif eserlerin içlerinde barındırdıkları, potansiyel gizil gücü göstermeleri açısından önemlidir. Çok doğaldır ki; “İnsan, insan olmak hususunda bir anlatıya giriştiğinde irdeleyeceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini anlatma, anlatanın hem içeriğinde hem de biçiminde içkindir. ...Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, ötekinde kendini bulmak ve oluşturmak içindir.” (Jung, 2015, s. 7).



Görsel 8. Marina Abramovic, 2010, Sanatçı Aramızda / The Artist is Present Medium. Erişim: 18.06.2023. <https://tinyurl.com/9v393paa>

Görsel 9. Marina Abramovic, 2018, Sanatçı Aramızda / The Artist is Present Medium, Erişim: 18.06.2023. <https://tinyurl.com/3687srkz>

Eserler izleyiciyi ile girdiği ilişkide “...kendi içinde gizlediği gücü, karşısındaki insan aklının uzanabileceği en geniş alanlara kadar yayarak, insanlığın varoluş alanlarını genişletirken, belki de kendi özünde yer alanı keşfetmesini sağlayacaktır.” (Çamöz Açıkbaş, 2018, s. 109). Bu bağlamda, “*The Artist is Present*” performansı, Abramoviç’in izleyiciyi eylemin tam içine çekerek, karşılıklı duran bedenlerin derin bakışma sürecini deneyimleme olanağını sunması ve sanat eserinin insanın özüne doğru bir yolculuğa çıkmasını tetikleyebilecek bir gizil güce sahip olduğunu da göstermektedir.

Özellikle figüratif sanat, toplumların siyasi ve ekonomik alanlarda geçirdiği değişimleri, savaş, salgın hastalıklar ve göçler gibi toplumsal yaşamda derin izler bırakan olayları ve bu olaylar karşısında insanların yaşadıklarını kayıt altına alır, belgeler ve tarihe not düşer. Örneğin, insanlığın bitmeyen en anlamsız ve acımasız eylemi olan savaş olgusunun hem mitolojideki anlatılarda hem de yeryüzünde gerçekte yaşanan en acı, en vahşet halleri sanatta kendine geniş yer bulan önemli temalardan biri olmuştur. Rönesans sonrası resim sanatında çok geniş yer kaplayan bu tema üzerine sanat tarihinde savaş karşıtı eserler içerisinde Picasso’nun “*Guernica*” tablosu bir ikon haline gelmiştir.



Görsel 10. Pablo Picasso, 1937, Guernica, Reina Sofia Müzesi, Madrid
Sanat Karavanı, Erişim: 12.06.2023. <https://tinyurl.com/mryzfnbc>

Görsel 11. Nilüfer Demir, 2019, Suriye’li Alan Kurdi
Anadolu Ajansı, Erişim: 12.06.2023. <https://tinyurl.com/d992twya>

İnsanlığın günümüzde hâlâ sürdürdüğü savaş-çatışma eylemlerinden basına yansıyan kareler ise artık Guernica figürlerinin çığlık ve gözyaşlarından, çaresizliğinden daha öte derin izler bırakmaktadır. 2015 yazında muhabir Nilüfer Demir deklanşörüne basarak insanlığın sıfır noktasına indiği fotoğraf karesini (Görsel 11) tüm dünyanın yüzüne çarpmıştır. Sanki öylece sahile uzanıp denizi seyrederken uyuya kalmış gibi görünen üç yaşındaki Suriye’li Alan Kurdi; ülkesinin sınırları dışında, daha önce hiç görmediği bir ülkenin sahilindeki cansız bedeni ile-insanlığın *utanç karesi* olarak- savaşlarda ölen ve daha da ölecek olan, yüzlerini hiç görmediğimiz, göremeyeceğimiz tüm masum çocukların bedenlerinin temsili olmuştur. Bu araştırmanın hazırlığı sürecinde tanık olunan ve sivil halk katliamının yapıldığı Ukrayna-Rusya ve özellikle İsrail-Filistin savaşları da insanlığın vahşi ve ilkel yönünün hiçbir zaman kaybolmayacağını tekrar tekrar göstermiştir.

Günlük yaşantı içerisinde beden fiziksel varlığıyla zaman ve mekân içinde sürekli hareket halindedir. Bu haliyle bulunduğu mekâna bağlı olarak sürekli performans halinde olan ve eylemler üreten bir organizmadır. Bedenin hareketsiz durduğu zamanlarda bile fizyolojik yapısı gereği teninin altında işleyen, hareket halinde olan, sürekli devinen çalışan bir sistemi vardır; solunum durmaz nefes alış-verişi devam eder, kalp atışı durmaz kan-oksijen akışı devam eder, en önemlisi düşünme eylemi sürer, bilinç açıktır. Bedenin içinde işleyen bu sistemlerin duruşu bedenin yok oluşu, yitirilmişliği, ölümüdür.



Görsel 12. Erdem Gündüz, 2013, Taksim Meydanı
Reddit, Erişim: 20.07.2023. <https://tinyurl.com/356p4wc7>

Görsel 13. Hasan Şahbaz, 2017, Yalnızlık / Loneliness

Hasan Şahbaz, Erişim: 15.07.2023. <https://tinyurl.com/4p2xa2dc>

Bedenin fiziksel en hareketsiz duruşunun eyleme dönüştüğü, bir pasif direniş örneği; 2013 yılında-Taksim Gezi Parkı protestolarında dansçı, performans sanatçısı ve bir aktivist olan Erdem Gündüz'ün dış mekânda gerçekleştirdiği “*duran adam*” eylemidir (Görsel 12). Sadece duran haliyle eylemsiz beden dış mekândaki tüm karmaşıklığın içinde kısa süre içinde güçlü bir protesto figürüne dönüşmüştür. Bu eylem biçiminde görüldüğü üzere hareketsiz, fiziksel duruş sergileyen biçimiyle öznenen nesneye ve nesneden özneye dönüşen bu bedenin sınırsız geçişliliği tüm düşünsel yapıyı da tetikleyen içkin bir figüratif eylem biçimi olarak kendini göstermektedir.



Görsel 14. Jun Kaneko, 2014, Kafalar / Heads.

Jun Kaneko, Erişim: 22.05.2023, <https://tinyurl.com/yk85tcxy>

Görsel 15. Hasan Şahbaz, 2015, Yüz Yüze / Face to Face.

Hasan Şahbaz, Erişim: 25.05.2023, <https://tinyurl.com/yc5dpd5p>

Hasan Şahbaz'ın *Yüz Yüze / Face to Face* isimli (Görsel 15) kendi yüzünün profilden selfie-özçekim görselinden alçı kalıp döküm yöntemi ile gerçekleştirdiği simetrik silüet portreler çalışması günümüzde neredeyse takıntı haline gelen kendini paylaşma eyleminin temelinde yatan gerçekliğe dikkat çekmektedir. Günümüzde artık insanlar kendi yüzünü, bedenini bir tuşla sonsuz sanal âleme gönderme kolaylığını sunan teknolojik araçlar sayesinde yaşamlarını paylaşmaktadır. Şahbaz, günlük rutinlerini hatta mahremlerini bile kolayca paylaşma, gösterme, sunma isteğinin kimi bireylerde takıntılı bir eyleme dönüşmesinin temelinde yatan; beğeni ve yorum alma, sosyal statünün güçlenmesi, ilgi çekme, takdir toplama, kendini mutlu hissetme, özgüvenin artması, kabul görme vb. nedenlerle insanların kendi bedeni üzerinden “*varlığını*” ispat etme eyleminde bedenlerin nesneye dönüşümünü sorgulamaktadır.



Görsel 16. Panathenaik Amfora / Panathenaic Amphora
Arkeoloji ve Sanat, Erişim: 10.10.2023. <https://tinyurl.com/bdd8rhtj>

Görsel 17. Michael Eden, 2017, Krater Vazo-1 / Krater Vase-1.
Michael Eden, Erişim: 10.10.2023. <https://tinyurl.com/4zakvvr9>

Tarihsel süreç içinde gelişen sanatsal eylemlerde ortaya konan anlatım biçimleri farklı üsluplarda kendine özgü alanlar ve disiplinler oluşturmuştur. Özellikle, günümüz dijital sanat öncesinde 21. yüzyıl başlangıcında interdisipliner/disiplinlerarasılık terimi çok popüler hale gelmiş ve sanatçıların farklı disiplinlere olan teması artmıştır. Seramik kökenli sanatçı Michael Eden günümüz 3D yazıcılarla eser üreten önemli sanatçılar arasında yer almaktadır. Sanatçı “*Krater Vazo-1*” isimli eserini (Görsel 17) Antik Yunan döneminde günlük yaşamda olimpiyat oyunları gibi önemli yer tutan etkinliklerin yanı sıra yine günlük yaşamın sıradan görüntülerinin resmedildiği kırmızı-siyah seramiklerden etkilenecek Rhino 3D CAT programında tasarlayarak oluşturmuştur.

Günümüzde sanatçılar malzeme ve biçim olanaklarıyla her zamankinden daha fazla oynayabiliyor; dijital teknolojiler, figürü biçimlendirmeyi ve parçalamayı kolaylaştıran araçlarla bedeni değiştirmemize yardımcı oluyor. Sanat ve zanaat pratiği içinde sanatçılar, insan formunun temsili için yeni olasılıkları keşfetmeye devam ediyor; bedeni sadece doğal ya da idealize edilmiş haliyle yeniden yaratmak yerine, anatomik benzerliğini tasvir etmek zorunda kalmadan bir 'varlık' ya da 'yokluk' duygusu iletmek için kullanıyorlar (Garcia, 2012, s. 30).

İnsanın bitmeyen içgüdüsel doğal dürtüsü ile binlerce yıldır sayısız çeşitlilik ve biçimde ortaya koyduğu dışavurum eylemleri sosyoloji, felsefe, arkeoloji, antropoloji, anatomi, sanat tarihi ve daha pek çok disiplinin araştırma alanına uzanmaktadır. Bu varoluş sorgulamaları ve kültürel değerleri oluşturuş biçimleri geniş ve karmaşık bir yelpazede inceleme, araştırma alanı açmaktadır. Bu çeşitlilik ve zenginlik içinde gelişen sanatsal anlatımlarda insan bedeninin “mevcut/olan” ve “öykünülen/idealize edilen” hallerini figüratif temsilleriyle yansıtan sanatçılar hem gerçekçi anlatımları hem de ideal olanı gösterme isteği taşıyan fantastik kurguları ile sanat olgusunun sınırlarını genişleterek yeni tanımlara kapı açmaktadırlar.



Görsel 18. Eco Morgan (Xie Rong), 2012, Vazonun İçi Ol / Be the Inside of the Vase.
Cfile, Erişim: 05.08.2023. <https://tinyurl.com/bddpx59e>

Görsel 19. Ah Xian, 2004, Çin, Çin Büst 81 / China, China Bust 81
MCA, Erişim: 05.08.2023. <https://tinyurl.com/mr2km72r>

Gerçek adı Xie Rong olan Çin’li performans sanatçısı Echo Morgan, Çin’de geçen çocukluk dönemine ait yaşantısının bıraktığı izleri kendi bedeni üzerinden gerçekleştirdiği performanslarla etkileyici biçimde sunmaktadır.

Annesinin *“Don’t be a vase, pretty but empty inside, be the inside, be the quality!”* (Vazo olma, güzel ama içi boş, içi ol, kaliteli ol!) ve babasının *“Women should be like vase, smooth, decorative and empty inside!”* (Kadın vazo gibi olmalı, pürüzsüz, süslü ve içi boş olmalı!) sözlerinin etkisinde gerçekleşen performansta Morgan izleyiciyi de kendi kişisel geçmişinin ve ruhunun derinliklerine çekiyor (Crowe, 2015).

2012 yılında Londra’da Royal College of Art’ta gerçekleştirdiği *“Vazo’nun İçi Ol - Be the Inside of the Vase”* performansında (Görsel 18) mavi-beyaz Çin porselenlerine atıfta bulunarak kendi bedenini porselen vazo dekorları ile resimleyen sanatçı, bedenini kâğıt ve ahşap çita konstrüksiyonlu bir vazonun içine hapsetmiştir. Fonda kendi sesinden kayıt alınan hayat hikâyesi sunulurken izleyiciler küçük, renkli su balonlarını vazoya fırlatırlar ve sanatçının bedenini gizleyen kâğıt vazo delinerek yırtılır ve parçalanır. Sanatçının mavi-beyaz geleneksel porselen dekorlarına atıfta bulunan boya akmış çıplak bedeni görünür hale gelir. İzleyici üzerinde yoğun duygusal etkiler bırakan Morgan’ın iki bölümden oluşan bu performansı tümüyle çocukluk anılarının ve anne-babasının ona biçtiği kimlik yapılanmasının yansımaları olarak gerçekleşir.

Jingdezhen’in (Çin) geleneksel üretim süreçlerini gözeterek yerel zanaatkarlar ile çalışan Çinli sanatçı Ah Xian porselen malzeme ile gerçekleştirdiği figüratif temsillerinde *“...sıradan insanların bedenlerinden dökümler alarak, genellikle siyasi liderler ve devlet adamlarının tasvirlerine ayrılan büstün formatını demokratikleştiriyor.”* (MCA, Erişim: 05.08.2023. <https://tinyurl.com/mr2km72r>). Bağımsız bir küratör ve yazar olan Stuart Koop sanatçının gelenekten evrensel değerlere uzanan porselen büstleri ile ilgili olarak düşüncelerini şöyle dile getirmektedir;

Diğer birçok çağdaş sanatçı gibi Ah Xian da eski geleneklerin işçiliğini, uzmanlığını ve benzersizliğini çağdaş sanata taşıyor. Zanaatkar emeğini ve geleneksel tekniği keskin bir karşıt etki yaratmak için kullanır; eserleri bir yandan klasik heykel (büstler), diğer yandan zarif porselenlerdir. Onlara bakıldığında, iki evre veya tarz arasında, insan figürü ile bir çömlek veya vazo, belki de nihayetinde bir kül kabı arasında geçiş yaparlar (Koop, 2015).

İnsan vücudunun şekline ve binlerce yıldır sanatın merkezini nasıl oluşturduğuna her zaman hayran kaldığını dile getiren Xian, 1998-2004 yılları arasında 80 adet olarak gerçekleştirdiği gözleri kapalı porselen büstleriyle (Görsel

19) yaşam ve ölüm diyalektiğine atıfta bulunarak Çin porselen geleneğinin rafine estetiğini çağdaş sanat alanına taşımaktadır.

Felsefi, kuramsal yaklaşımlarının yanı sıra tüm sanat disiplinlerinin vazgeçilmez temel konusu haline gelen beden kavramı, plastik sanatlar alanında sanatçıları en çok meşgul eden ve uğraş verilen konu haline gelerek sanat tarihi boyunca sayısız figüratif temsile kaynaklık etmiştir. Primitif sanattan bugüne insan bedeninin formu üzerinden gerçekleştirilen eserler özellikle heykel sanatına özel bir alan açmıştır. Collins'in "...heykelin temel kaygısı insan figürünün gerçekçi temsilidir" (Collins, 2007, s. 14) yorumu heykel sanatının figüratif temsiller üzerinden varoluşunu açıklar niteliktedir. Bu kapsamda bedenin seramik malzeme ile yapılan figüratif temsilleri doğrudan heykel sanatının alanı içerisine nüfuz ederek, heykel disiplininin hacimsel ve uzamdaki güçlü anlatımına yeni bir söylem biçimi olarak dâhil olurlar.

Günümüz heykel sanatının önemli temsilcilerinden Anthony Gormley özellikle insan bedenine olan ilgisini "...insan bedenine yönelmemin nedeni sanatı insanoğlunun devamlılığı ile yeniden ilişkilendirmek" (Ateş, 2019) sözleriyle açıklamaktadır. Gormley sanat olgusunun bundan sonraki süreçte nasıl bir yön tayin edeceğine de şu sözleriyle ışık tutmaktadır; "Sanatın bundan sonra ne yapacağı sorusuna cevap vermek için küresel uygarlığın bundan sonra nasıl gelişeceği sorusuna da cevap vermek gerekir." (Gormley: 2009, akt. Eraldemir, 2010, s.120).



Görsel 20. "Asya Sahası" yapımcıları / "Asian Field" makers, 2003-04, Xiangshan-Guangzhou, Çin
Anthony Gormley, Erişim: 20.11.2023. <https://tinyurl.com/2rnke49z>



Görsel 21. Terrakotta Ordu / Terracotta Army, M.Ö. 3. Yüzyıl, Çin
Çin Kültür Merkezi, Erişim: 20.11.2023. <https://tinyurl.com/3whfrvr>
Görsel 22. Anthony Gormley, 2003, Asya Sahası / Asian Field, Guangzhou, Çin
Anthony Gormley, Erişim: 20.11.2023. <https://tinyurl.com/2rnke49z>

İnsanın sanatın öznesi konumunda değişmeyen yegâne varlığı kendi bedenidir. Bu nedenle insan bedeni/imesi çağlar boyunca sanatçıları meşgul eden yapısıyla sanatsal anlatımların biçim ve içerik katmanlarında eril ve dişil bedenlerin yansıdığı gerçekçi ya da soyut görüntülere bürünerek figüratif dışavurumlarla yeniden ve yeniden üretilebilmektedir. Bu nedenle insan var olduğu her dönemde kendi türünün temsillerini oluşturmayı yaşamının vazgeçilmez bir unsuru olarak görmüş ve bunu hâlâ sürdürmektedir.

Sonuç

Kültür katmanlarını oluşturan her düşünce ve bakış açısı birçok değerın yanı sıra *beden* olgusuna yaklaşımı da belirleyerek algıların oluşmasını, şekillenmesini sağlamaktadır. Bu kapsamda sanatsal pratiklerde bedenın nesneye dönüşümü ve bedenın bir nesne olarak işlevi insanlık tarihine paralel olarak gelişim göstermiştir. İlkel dönemlerden günümüzün teknoloji ve dijital dünyasının etkilediği sanatsal üretimlerin içeriklerine kadar hâlâ insan bedeni vazgeçilmez bir gerçeklik olarak karşımızda durmaktadır. Vazgeçilmezdir çünkü; varlığımızın fiziksel boyutu doğrudan “beden” formunu oluşturmaktadır, dolayısıyla varoluş sorgulamaları veya yaşama dair herhangi sıradan bir durum söz konusu olduğunda söylemlerin başlangıç ve bitiş noktası her zaman bedenın fiziksel, düşünsel, ruhsal boyutları ile ilişkili olmak zorundadır.

Beden olgusuna dair felsefi yaklaşımlarda beden-ruh ikiliği ve bu ikiliğin birbirine göre önceliği veya önemliliği dönemlere ve düşünörlere göre değişkenlik göstermiştir. Bu çeşitlilik, insanların bakış açılarına, değer yargılarına, inanç biçimlerine göre şekillenerek çok boyutlu bir tartışma alanının oluşmasının kapılarını aralamış ve bu tartışma süreçlerinde insanların kendi bedenlerini ve öteki bedenleri anlamasına, sorgulamasına olanak sağlamıştır.

Sanatsal söylemler malzeme olarak çok çeşitli biçimlerde icra edilmektedir. Görsel sanatlar, ses sanatları, yazın sanatları, plastik sanatlar vb. alanlar kendi içlerinde de alt ve karma disiplinlere ayrılmaktadır. Bu çeşitlilik içinde mevcut bilgi ve buluntular ışığında; seramik malzeme ritüel objelerinden günlük kullanım kaplarına, sunak objelerinden çocuk oyuncaklarına, mimari yapı elemanlarından belge olarak kullanılan tabletlere kadar en eski örneklerinden günümüze kadar yaşamın tüm alanlarına girmiştir. Tüm bunlara ek olarak, çok güçlü ifade olanaklarına sahip bir malzeme olarak sanatsal pratiklerde özellikle figüratif temsillerde kendine özgün bir alan açmıştır. Bu bağlamda seramik, doğası gereği, tarihsel birikiminin yanı sıra hem sanat alanında sanatçıların ellerinde hem de teknolojinin olanakları ile günlük yaşantının birçok alanında, “zamansız” bir malzeme olarak insan ile birlikte varlığını sürdüreceğini göstermektedir.

Seramik malzemenin sanatsal pratiklerdeki hem ana hem de ara malzeme olarak kullanım çeşitliliği doğrudan bu malzemeyi özel hale getirmektedir. Plastik yapısı, yaş ve kuru çalışmaya olanak sağlaması, akışkan ve katı hallere dönüşmesi, renklendirilebilir ve çeşitli derecelerde fırınlanarak kimyasal ve fiziksel dönüşümler geçirmesi, seri üretime olanak sağlaması ve daha birçok özelliği ile seramik kendine has kimliği olan özel bir malzemedir. Böylesine zengin bir yapıya sahip olan seramik malzeme sanatsal pratikler içerisinde hem resimsel hem de hacimsel figüratif temsillerde ve performans dayalı eylemlerde sanatçılara her zaman yeni olanaklar sunmaktadır. Zamana ve doğa şartlarına direnen yapısına rağmen seramik malzemenin dezavantaj olarak görünen kırılabilirliği onu diğer malzemelerden ayıran bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özelliğini, insan bedeninin de sonlu oluşu gibi malzemenin doğası olarak kabullenerek, bu duyarlılıkla yaklaşıldığında malzemenin insan ile kurduğu ilişki daha çok anlam kazanmaktadır.

Kaynakça

- Cemal, Ahmet. (2000). *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Collins, Judith. (2007). *Sculpture Today*. New York: Paidon Press
- Cornford, Francis MacDonald. (2003). *Sokrates'ten Önce ve Sonra*. (U. C. Akın, Çev.) Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Çamöz Açıkbaş, Nurhan. (2018). *Sanat Eseri Bağlamında Entelektüel Hedonizm*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya
- Eraldemir, Birnur. (2010). Sanat Hayata Nasıl Bakar? Antony Gormley'in Eserleri Üzerine Bir Açıklama, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19/1, s. 115-131.
- Gambetti, Zeynep. (2012). Foucault'dan Agamben'e Olağanüstü Halin Sıradanlığına Dair Bir Yanıt Denemesi. *Cogito*, 70-71, s. 21-38.
- Garcia, Edith. (2012). *Ceramics and the Human Figure*. Londra: A&C Black Publishers
- Gutting, Gary. (2012). *Foucault*. (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost
- Heinämaa, Sara. (2011). The Body. S. Luft, & S. Overgaard (Ed.). *The Routledge Companion To Phenomenology*, s. 222-232. New York: Routledge.
- Işık, Emre. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Jung, Carl Gustav. (2015). *Dört Arketip*. (Z.A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- Mirzoeff, Nicholas. (2005). *Bodyscape: Art, Modernity, and The Ideal Figure*. London: Taylor & Francis.
- O'Reilly, Sally. (2009). *The Body in Contemporary Art*, New York: Thames & Hudson
- Sennett, Richard. (2008). *Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakçası

- Anadolu Ajansı. Erişim: 12.06.2023. <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/dunyayi-sarsan-aylan-bebegin-olumu-nundorduncu-yili/1570828>
- Anthony Gormley. Erişim: 20.11.2023. <https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/asian-field-tour>

Arkeoloji ve Sanat. Erişim: 10.10.2023. https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/antik-dunyanin-bu-harikasinin-akibeti-h%C3%A2l%C3%A2-bilinmiyor_3_1385132.html

Arkeolojik Haber. Erişim: 21.08.2023. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-prehistorik-magara-resimleri-sanat-mi-ayin-isaretimi-iletisim-dili-mi-3795/>

Ateş, Nurdan. (2019). Ezberleri Bozan Sanatçı Sir Antony Gormley!. *Arttv*, Erişim: 20.12.2023. <https://www.arttv.com.tr/yazi/ezberleri-bozan-sanatc-sir-antony-gormley-yazan-nurdan-ates>

Atış, Naciye. (2015). Spinoza Felsefesinde Beden İle Zorunlu Birlik İçerisindeki Ruhun Gücü. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 20, s. 143-160. Erişim:11.05.2023. <https://dergipark.org.tr/pub/flsf/issue/48625/978873>

Cfile. (2015). *Performance Art Echo Morgan’s Darkness is Undressed in Heartbreaking Performance*, Erişim:05.08.2023. <https://cfileonline.org/performance-art-echo-morgans-darkness-undressed-heartbreaking-performance/>

Crowe, Justin. (2015). Performance Art | Echo Morgan’s Darkness is Undressed in Heartbreaking Performance. *C-file*, Erişim: 05.08.2023. <https://cfileonline.org/performance-art-echo-morgans-darkness-undressed-heartbreaking-performance/>

CS Müze. (2023). *Erol Akyavaş*. Erişim: 21.08.2023. <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/akyavas-erol>

Çin Kültür Merkezi. Erişim: 20.11.2023. <https://cinkultur.com/cin-tarihi/>

Çoban, Gizem Sebahat. (2021). Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Kendini Gerçekleştirme Basamağında Gizil Yetenekler. *European Journal of Educational & Social Sciences*, 6-1, s. 111-118. Erişim: 15.09.2023. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ejees/issue/62607/910302>

Dewar, Amy. *The Body in Art*. Erişim: 20.12.2023. https://www.academia.edu/5780322/The_Body_in_Art#

Gülkaya Timurturk, Meral. (2008). Felsefi Bedenden Sosyolojik Bedene. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 1/4, s. 1-14. Erişim: 03.05.2023. <https://ethosfelsefe.com/tr/node/7>

Hasan Şahbaz. (2016). *Yalnızlık*. Erişim: 15.07.2023. <https://www.hasansahbaz.com/works-figurative-abstractions>

Hasan Şahbaz. (2016), *Face to Face*. Erişim: 25.05.2023. <https://www.hasansahbaz.com/works-figurative-abstractions>

Jun Kaneko. Erişim: 22.05.2023. https://www.junkaneko.com/images/uploads/14_0804.A.300.jpg

Koop, Stuart. (2015). Ah Xian. *Crackle and Splat*, Erişim: 18.12.2023. <https://crackleadsplat.com/portfolio/ah-xian/>

Kunak, Göksu. (2012). Sen Sustukça Bedenin Konuş(t)ur(ulur). *e-skop*, Erişim:01.05.2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sen-sustukca-bedenin-konus-tur-ulur/982>

Marjinal Aforizma. Erişim: 20.06.2023. <https://www.marjinalaforizma.com/vucut-bulmus-felsefe-maurice-merleau-ponty/>

MCA. Erişim: 05.08.2023. <https://www.mca.com.au/collection/artworks/2008.21/>

Michael Eden. Erişim: 10.10.2023. <https://www.michael-eden.com/2017/kukktuepeqimad17thlvtuaw4wfcrv>

Medium. Erişim: 18.06.2023. <https://birhikayesivar.medium.com/marinaabramovi%C4%87-ve-ulatory-%CC%87ki-sanat%C3%A7%C4%B1n%C4%B1n-a%C5%9Fkhikayesi-94c5a65f576d>

Medium. Erişim: 18.06.2023. <https://medium.com/@clarayeunjek/marina-abramovi%C4%87d60a9961b4>

Mutual Art. Erişim: 21.06.2023. <https://www.mutualart.com/Artwork/Bodies/8648EFA0EE89140>

NCAC. Erişim: 20.05.2023. <https://ncac.org/news/blog/savannah-spirit-i-am-a-camera>

Pera Museum. Erişim: 20.05.2023. <https://www.peramuseum.org/blog/venuses-throughout-history/1439>

Reddit. Erişim: 20.07.2023. https://www.reddit.com/r/ArsivUnutmaz/comments/13awean/duran_adam_eylemi_nedir_neden_yap%C4%B1ld%C4%B1_2013/

Sanat Karavanı. Erişim: 12.06.2023. <https://sanatkaravani.store/guernica-hikayesi-ve-anlami/>

Sarıtaş, Dönüş. (2015). Modern Töz Metafiziğinde Descartes'ın "Ruh ve Beden" Düalizmi. Erişim: 01.04.2023. https://www.academia.edu/18498704/Descartes_RUH_ve_BEDEN_dualizmi

Yves Klein. Erişim: 21.06.2023. <https://www.yvesklein.com/en/ressources#/en/ressources/view/artwork/881/untitled-anthropometry>

SANATÇI KADINLARIN ÜRETİMLERİNE BAKIŞ: 'WACK! ART AND THE FEMİNİST REVOLUTION' SERGİSİ ¹

Öğr. Gör. Ümmühan YÖRÜK

Ortadoğu Teknik Üniversitesi Rektörlük Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü
ummuhanyoruk@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6145-6253

Öz: Bu metinde feminist sanat tarihinde önemli bir yere sahip WACK!: Art and the Feminist Revolution sergisi incelenecektir. 2007 yılında Los Angeles'ta Museum of Contemporary Art (MOCA)'da açılan bu sergi, dünya çapında feminist aktivizmin ve sanat üretiminin yoğun olduğu 1965-1980 arası dönemi ele alır. Kapsayıcılığıyla, odaklandığı dönemin feminist sanat hareketinin retrospektifi niteliğindedir. Yazı kapsamında, sergi ve dönem ile ilgili genel bir bilgi verildikten sonra, serginin temalara göre ayrılmış 18 bölümüne değinilmiş, her bir bölümde o tema kapsamında sergilenmiş bazı yapıtlara yer verilmiştir. O dönemin sanatçı kadın kuşağının üretimlerini algılamanın, günümüz sanat üretimlerinin anlamlandırılmasında oynadığı rol düşünülerek seçilen bu konu ile ilgili, yer verilen örnekler üzerinden çıkarımlar yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanatçı Kadın, Sanat Yapıtı, Feminist Sergi, Sanat, Wack.

A LOOK AT THE ARTWORKS OF WOMEN ARTISTS: 'WACK! ART AND THE FEMİNİST REVOLUTION' EXHIBITION

Abstract: In this text, the exhibition WACK!: Art and the Feminist Revolution exhibition. Opened in 2007 at the Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles, this exhibition deals with the period between 1965 and 1980, a period of intense feminist activism and art production worldwide. In its comprehensiveness, it is a retrospective of the feminist art movement of the period it focuses on. After providing a general overview of the exhibition and the period, the article then touches upon the 18 sections of the exhibition organized according to themes, each section featuring some of the works exhibited within the scope of that theme. Inferences are made on the basis of the examples given on this subject, which was chosen considering the role of perceiving the works of the female generation of artists of that period in making sense of today's artistic Works.

Keywords: Artist Woman, Artwork, Feminist Exhibition, Art, Wack.

¹ Bu makalede Araştırma ve Yayın Etiği kurallarına uyulmuştur.

Giriş

Feminist sanat ve eleştirisi tarih olarak çok da eskiye dayanmayan olgulardır. 1960'larda ortaya çıkan ilk kuşak sanatçılar kadın olma deneyimini, kadın olarak var olma mücadelesini görünür kıldılar. "1970'lerin sonlarındaki ikinci kuşak ise diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilendi; sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütleri ve sanatçının rolünü sorgulayarak hem sanata hem de kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin doğmasını sağladı" (Gouma-Peterson ve Mathew, 2008, s. 13). WACK: Art and the Feminist Revolution sergisiyle ilgili makalesinde Holland Cotter, feminist sanatı, 1960'ları takip eden 40 yılın en yaratıcı sanatı olarak görür ve hatta Postmodern sanatın kaynağında feminist sanatın bulunduğunu söyler (Cotter, 2007).

1971 yılında Linda Nochlin' in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanmaya başlanmasını tetikleyen bir unsur olarak kabul edilir. Nochlin (2022) şöyle der:

"Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" Bu soru, kadın sorunu denen meseleyle ilgili hemen hemen bütün tartışmaların arka planında suçlayıcı biçimde çınlar durur. Fakat feminist "ihtilaf" bağlamındaki bütün öteki sorularda olduğu gibi, bu soru da meselenin özünü çarpıtılarak sinsice kendi yanıtını verir: "Hiç büyük kadın sanatçı yok çünkü kadınlar büyük olamaz."(...) "Sanat üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde "toplumsal koşullar"dan "etkilenecek" ortaya koyduğu özgür ve özerk etkinlik değildir. Aksine hem sanat yapmanın gelişimi hem sanat yapmanın doğası ve niteliği açısından baktığımızda, sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir (s. 36-55).

1976'da Linda Nochlin ve Ann Sutherland Harris'in, Los Angeles' ta düzenledikleri, sonrasında başka şehirlere de taşınan 'Women Artists 1550-1950' adlı serginin kataloğunun önsözünde bu serginin konuyla ilgili söylenmiş son söz olmadığından, yazılacak başka makalelere, eleştirilere sebep olmasını istediklerinden ve sergiyle ilgili tepkileri merakla beklediklerinden bahsederler. Fakat bu istekleri hemen gerçekleşmez. Takip eden yıllarda ortaya çıkan kitaplar açıkça öne sürmese bile "kadınların da aslında ne kadar başarılı olduklarını kanıtlamak" üzerine yazılmış gibidirler.

"Büyüklik" tartışması birinci kuşak feminist yazarların gündeme getirdikleri konuların doğasını yansıtır (Gouma-Peterson ve Mathew, 2008, s. 19). Linda Nochlin sanatsal başarıyı etkileyen en büyük faktörün kurumlar olduğunu vurgular. "Üstün yetenek" ve "yüce" özelliklerle donanmış sanatçı düşüncesine meydan okur fakat belki de Nochlin' in burada gözden kaçırdığı en önemli şey "üstün yetenek"liliğin ve "yüce"liğin niteliklerinin de erkekler tarafından belirlendiğidir.

Nochlin' in makalesinden tam 10 yıl sonra Britanya' lı iki sanat tarihçisi Rozsika Parker ve Griselda Pollock sanat eserlerine değer biçerek ilerleyen sanat eleştirisini bir kenara koyarak "Geleneksel tarihsel çerçeveyi belirleyen varsayımları sorgulamak için sanat, sanat üretimi ve sanatsal ideoloji bağlamlarında kadının tarihsel ve ideolojik konumunun analizine girişirler" (Gouma-Peterson ve Mathew, 2008, s. 17). Nochlin' in makalesindeki kilit noktada duran sorunlardan birini de ele almış olurlar. "Önemli soruların sorulma şeklinin sizi bu dünyanın düzeni hakkında nasıl koşullandırdığı hatta yanılgıya düşürdüğünü" sorunu (Gouma-Peterson ve Mathew, 2008, s. 17).

Gouma-Peterson ve Mathew (2008) şöyle der:

Pollock ve Parker, sanat tarihinin araştırılma ve değerlendirilme tarzının, tarafsız, 'nesnel' ve bilimsel değil, ideolojik bir pratik olduğunu vurgularlar. Kadının sanatsal ve sosyal yapılarla ilişkisinin erkek sanatçınınkinden farklı olageldiğini kabul ederler ve amaçları "kadınların pratiğini analiz ederek bu özel konunun koşullarına nasıl meydan okuduklarını keşfetmektir (s. 17,18).

Siyasi aktivizm etkisiyle başlayan Feminist Sanat, 1980'li yıllara gelindiğinde hem üretim hem yazım anlamında oldukça yol kat eder. Bunun yanında birçok kadın sanat örgütü de kurulur. 1971'de kurulmuş olan 'Sanatta Kadınlar Örgütü'nün 1973 yılında düzenlediği, 109 kadın sanatçının eserlerini içeren 'Kadınlar Kadınları Seçiyor' adlı sergisi, sonrasında Nochlin ve Harris'in düzenlediği 'Kadın Sanatçılar 1550-1950' sergisi de dahil olmak üzere birçok sergi düzenlenir.

WACK! : Art and the Feminist Revolution Sergisi

'WACK!: Art and the Feminist Revolution' sergisi, büyük kapsamlı sergilerin ilki olan 'Kadınlar Kadınları Seçiyor' sergisinden tam 34 yıl sonra 2007 yılında MOCA'da açılır. 21 ülkeden yaklaşık 120 sanatçı ve kolektifin, resim, heykel, fotoğraf, film, video, performans gibi çeşitli medyumlarda yapıtlarını içeren 'WACK!'in küratörü, o tarihlerde Museum of Contemporary Art'ın (MOCA) küratörü olan Cornelia Butler'dır. 4 mart 2007 tarihinde MOCA'da açılan sergi dört aydan fazla süre açık kaldıktan sonra, Washington D.C'de Ulusal Kadın Sanat Müzesi'nde (Eylül - Aralık 2007), daha sonra New York'ta PS.1 Çağdaş Sanat Merkezi'nde (Şubat - Mayıs 2008) ve Vancouver B.C.'de Vancouver Sanat Galerisi'nde (Ekim 2008 - Ocak 2009), sergilenir. Sergi, 1965-1980 yılları arasındaki feminist sanat üretimine odaklanır. Cornelia Butler serginin, toplumsal cinsiyeti ve kültürün temel kalıntıları baz alarak; sanattaki feminizmin çağdaş bir anlayışla anlaşılabilmesi için 60'ların sonlarına ve 70'lere mutlaka bakılması gerektiğini söyler (2007). Bu bir nevi içinde bulunduğu günü anlamlandırabilmek için yapılan geriye dönük bir bakıştır. Serginin ünlemleri 'WACK!' kelimesi, bir kısaltma olmamasına rağmen o yılların feminist hareketini karakterize eden, Art Workers Coalition (AWC), Women's Action Coalition (WAC) vb. örgütlerin adından esinlenerek konulmuştur. 'WACK!' kelimesinin şiddet ve cinsellik içeren çağrışımları, feminizmin ataerkillik sistemine karşı gücünü pekiştirir. Serginin adının kalını olan 'Sanat ve Feminist Devrim' ise bu sergilerin varoluşunun ve devrimci potansiyelinin kaynağı olan feminizm ile sanat arasındaki kesişmeyi kabul etmeyi amaçlar.

Butler, "'WACK!' ile ilgili en çok istediği şeyin, Soyut Dışavurumculuk, Minimalizm ve hatta Fluxus'ta olduğu gibi, biçimsel ya da eleştirel şekilde bir akıma dönüşmemiş olduğu gerçeğine rağmen, 1970'ler sanatındaki Feminizmin, savaş sonrası dönemin herhangi bir uluslararası sanat akımına göre en etkili hareket olduğunu göstermesidir" der (2007). 'Feminist hareket' teriminin yerine sadece 'hareket' terimini önerir. Birçok faktörün aracılık ederek etkilediği feminizmin, değişen kriterlere sahip bir ideolojiyi oluşturduğunu ve geleneksel olarak, önemli kişilerin manifestoları ve yazıları üzerinden tartışılıp açıklanan sanat akımlarının yanında, feminizmin görsel sanatlarla uğraşma geçmişini ortadan kaldıran, benzeri görülmemiş derecede bir iç eleştiri sürdüren ve çok çeşitli uygulamalar içeren, görece açık uçlu bir sistem olduğunu iddia eder. 'WACK!'deki sanatçıların çoğunun kendilerini veya yapıtlarını feminist olarak tanımlamadığını; Susan Hiller'in "Açıkça politik içeriğe sahip olmayan sanat pratikleri, bizi politik olarak duyarlı hale getirebilir." cümlesine dayanarak; sergideki sanatçıların üretimlerinde, feminist söylemi destekleyen dil ve kültürel bağlam eksik olsa bile eğer şu iki ana ilkeyi destekliyorsa: "Kişisel olan politiktir." ve "Tüm temsiller politiktir.", feminist sanat hareketine ve onun gelişimine katkıda bulduklarını söyler. Sergi ve beraberindeki yayınlar, feminist sanatın kabul görmüş ilkelerini yapı söküme uğrattırırken, feminizmin kapsayıcılık mirasını bilinçli bir şekilde tekrar ortaya koyar ve aynı zamanda daha karmaşık bir tarihi olduğunu öne sürerek, her türlü kültürel hiyerarşiyi sorgular. Herkes tarafından bilinen Amerikan feminist sanatçı listesinin

dışına çıkararak; 119 sanatçının, aktivistin, film yapımcısının, yazarın, akademisyenin ve düşünürün yer aldığı 'WACK!', diğer coğrafyaları, formel yaklaşımları, sosyopolit ortaklıkları; eleştirel ve kuramsal konumdaki kadınları kapsar (Butler, 2007, s. 15).

Serginin Temaları ve Örnek Yapıtlar

Butler (2007), serginin ünlemleri 'WACK!' i, ikinci dalga sırasında feminist hareketi karakterize eden cüretkâr idealizmin yanı sıra 1960'ların sonundan itibaren oldukça etkin olan aktivist grupların anakronizmalarını hatırlamak için seçtiğini söyler. 'WACK', aynı zamanda argo kullanımda 'kötü' anlamına gelir.

'WACK!' deki sanatçıların birçoğu feminizmi kendi çalışma alanlarının baskın söylemi olarak konumlandırmışlardır. Görüntüyü, kadın bedenini, kişisel anlatıyı, biyografik öğeleri ön plana çıkarırken açıkça feministtirler. Bazı sanatçılar ise kavramsal ve soyut bir dil benimsemişler, toplumsal cinsiyet temalarını dolaylı yoldan çalışmışlardır. Geriye dönüp bakıldığında, kültürel bağlamda feminist sanatla ilişkisi olmadığı düşünülen sanatçıların çalışmaları da feminist kavramlarla birlikte yeniden okunabilir (The Geffen Contemporary of MOCA, 2007, s. 3).

Sergi, Goddess / Tanrıça, Gender Performans / Toplumsal Cinsiyet Performansı, Pattern and Assemblage / Desen ve Asamblaj, Body Trauma /Beden Travması, Taped and Measured / Ölçülen ve Kaydedilen, Autophotography / Otobiyoğrafik, Making Art History / Sanat Tarihi Yapmak, Speaking in Public / Topluluk Konuşmaları, Silence and Noise / Sessizlik ve Gürültü, Femalesensibility / Dişil Duyarlılık, Abstraction / Soyutlama, Gendered Space / Cinsiyetli Mekan, Collective Impulse / Toplumsal Dürtü, Social Sculpture /Kamusal Alan Heykelleri, Knowledge as Power / Güç olarak Bilgi, Body as Medium / Malzeme olarak Beden, Labor / Emek, Family Stories / Aile Hikayeleri isimli 18 temadan oluşmuştur. Bazı bölümler tarihsel olarak, bazıları da sanatçıların ifade biçimlerine göre düzenlenmiştir.

Tanrıça, dişilik ile ilişkilendirilen en önemli kavramlardan biridir. Serginin 'Tanrıça' bölümünde farklı kültürel referanslardan yola çıkarak çalışan sanatçılar, dünya, anne ve Amazon kavramlarıyla ikonografilerini şekillendirmişlerdir. (The Geffen Contemporary of MOCA, 2007, s. 4). Magdalena Abakanowicz'in sadece ellerini kullanarak dokuduğu 1969 tarihli 'Abakan Kırmızısı' (Görsel 1) adlı yapıtı organik formuyla, ham ve koca kütleyle izleyici ile karşı karşıyadır. Sanatçının kendi adıyla anılan Abakanlar, dokuma olmalarının ötesinde, yapım aşamasında şekillenen işler olarak sanatçının bireysel yaratıcılığını gözler önüne serer. Savaş sonrası yoksulluğun ve Sovyet baskısının sert zamanlarını yaşayan sanatçı, elleriyle boyadığı iplikleri, kocasıyla paylaştığı tek odalı küçük dairede dokuyarak nihai formlarına dönüştürmüştür. Abakanlar, sadece formlarıyla değil, mekân ile kurduğu ilişki açısından da dikkat çekicidir. "Birçok izleyici bu eseri cinsel bir imge olarak yorumlarsa da Abakanowicz, Abakan Kırmızısı'nı birçok şey olarak düşünülebiyecek ancak hayatlarımızdaki organik niteliklere hitap eden bir metafor olarak tanımlamıştır" (Vancouver Art Gallery, 2008).



Görsel 1. Magdalena Abakanowicz, 1969, Abakan Kırmızısı, Dokuma / Abakan Red. Alain, R. Truong. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/4dj8UCF>

'Toplumsal Cinsiyet Performansı' teması altında sanatçıların toplumsal cinsiyet yapısını bir kimlik kategorisi olarak tasfiye ettikleri; film, fotoğraf, video ve performans çalışmaları sunulmuştur. Temada yer alan yapıtların bazıları, onları üreten sanatçıların, film, dergi fotoğrafları ve moda imgeleri aracılığıyla kimliklerinin yeniden okunmasıyla ilgilidir.



Görsel 2. Dara Birnbaum, 1978-1979, Dönüşüm: Wonder Women, Video / Transformation: Wonder Woman. Public Art Goes to the Mall: The Digital Preservation of the Rio VideoWall (1989), Erişim: 31.08.2023. <https://b.gatech.edu/4a3B2qx>

Dara Birnbaum' un video çalışmalarından, 70'lerde Amerikan dizisi olarak yayınlanan 'Wonder Women' programından görüntüleri düzenleyerek, ilk olarak Soho'da bir kuaför dükkanının vitrininde sergilediği 'Dönüşüm: Wonder Women' / 'Transformation: Wonder Women' (Görsel 2) yapıtı, popüler bir şekilde kadınların güçlendirilmesine dair bir ikonun tasavvur edilmesinin en çarpıcı örneklerinden biridir.

Sergideki temalardan bir kısmı, metodolojilerin yıkılışını araştırır ve geleneksel el sanatlarını ele alarak onu dönüştüren işleri bir araya getirir. 'Desen ve Asamblaj' bu temalardan biridir. Bölümün dikkat çeken işlerinden biri

Betye Saar'ındır. Pratiğinde Afro-Amerikan kimliğini ve tarihini sorgulayan sanatçı, buluntu nesnelere ve hatıra nesnelere kullanır. Bu nesnelere düzenlediği kutular, üretimini karakterize eden işleridir. Betye Saar, 1926 yılında Kaliforniya'da doğan ve babasını erken yaşta kaybeden Saar'ın, çocukluğunda büyükannesine yaptığı ziyaretler sırasında Simon Rodia'nın Watts Kulelerini inşa edişini izlemesi, sanatçı Joseph Cornell'in assemblajlarına maruz kalması gibi unsurlar çalışmalarını etkilemiştir.

Baskı eğitimi alan sanatçı, kısa süre sonra buluntu nesnelere ile assemblajlar çalışmaya; yetmişli yıllarda Afro-Amerikan kültürüne ait imgeleri toplayarak, çalışmalarında kullanmaya başlamıştır. Sanat zanaat ayrımının sınırlarını zorlayan işleri ile sanatta kabul görmüş normları ters yüz eden feminist sanatçılardan biridir (Vancouver Art Gallery, 2008).



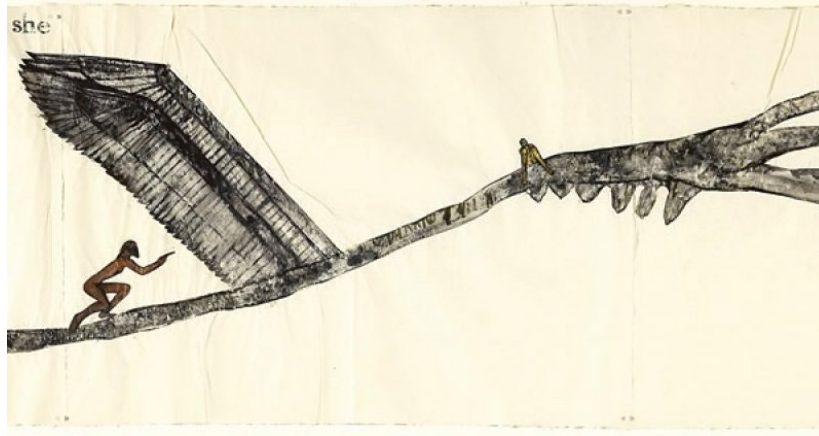
Görsel 3. Betye Saar, 1972, Jemima Teyze'nin Kurtuluşu, Ahşap, pamuk, plastik, metal, akrilik boya, baskılı kağıt ve kumaş / The Liberation of Aunt Jemima. Hyperallergic. The Liberation of Aunt Jemima. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/3UD7N9s>

'Jemima Teyze'nin Kurtuluşu' ('The Liberation of Aunt Jemima') adlı yapıtı en tanınan işlerindedir. (Görsel 3). Saar "The Liberation of Aunt Jemima'nın benim ikonik sanat eserim olduğunu hissediyorum. Bu kadar çok kişi için bu kadar önemli olacağını tahmin edemezdim. Onu yaratmamın nedeni bağnazlık ve ırkçılıkla mücadele etmeyi ve bugün hala toplumumuzun bu hastalıklarına karşı benim savaşçım olarak hizmet ediyor." diye açıklamıştır (Gotthardt, 2017).

'Beden Travması' teması, 'Desen ve Assemblaj' ile paralellik gösterir; bu bölümde kesme, yapıştırma, birleştirme ve nesnelere kombinasyonu görülür. Temanın yapma stratejisine iyi örnek olabilecek Nancy Spero'nun 1976 yılına ait 'Kadın İşkencesi' ('Torture of Women') adlı yapıtıdır (Görsel 4).

Kadın İşkencesi iki farklı tarihi ele alır: Uluslararası Af Örgütü'nün 1975 tarihli raporundaki travma anlatıları ve küçük, narin ve vahşi görüntülerin yıkıcı olduğu 70'lerdeki bir an. Kadın İşkencesi, on dört dikdörtgen panelden oluşur. Hepsini daktiloyla yazılmış, ancak farklı renklerde, farklı boyutlarda ve farklı yönlerde yazılmış metinlerde "Yarı çıplak asılıyken birkaç kişi beni coplularla dövdü"; "İlaç içip yemek yemem için beni zorlamaya çalıştılar. Yoğun kan akıyordu" gibi cümleler yazar. (...) Bazıları insan ve bazıları hayvan olan figürler, sözcüklerin içinde ve dışında yüzer ya da geniş kremrenkli kağıtların önünde tek başlarına durur konumdadır. Tanıklıklarını göstermezler.

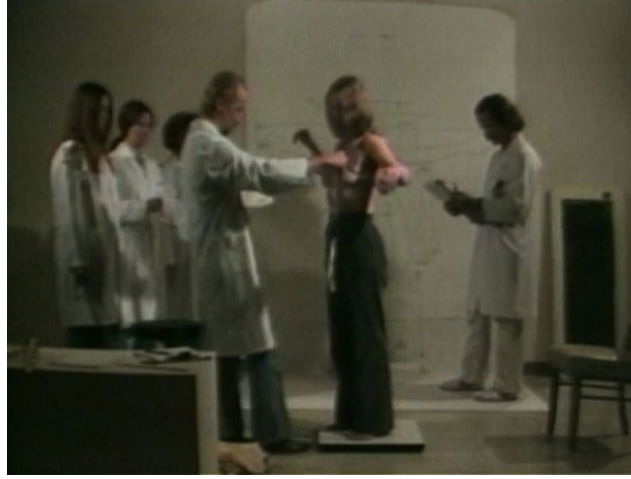
Bunun yerine, kelimelerin ritmini yansıtmaktadırlar, rahatsız edici şekillerde bükülmüşlerdir, uzun sayfalara yayılırlar (Wagley, 2010).



Görsel 4. Nancy Spero, 1976, Kadın İşkencesi detay / Panel X of Torture of Women. Bomb. Panel X of Torture of Women. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/4diH49z>

'Ölçülen ve Kaydedilen' bölümünde sergilenen Martha Rosler'in 'Bir Vatandaşın Basitçe Elde Edilmiş Hayati İstatistikleri' ('Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained') performansı, 1974'te San Diego'da California Üniversitesi'nde gerçekleşmiştir. (Görsel 5). Sanatçı adli tabipler tarafından verilen talimatlarla, vücudunun farklı bölge-lerini ölçülebilmesi için kademeli olarak soyunmaktadır. 1977'de Rosler projeyi düzenlemiş ve üç bölümde sunulan bir video işe dönüştürmüştür. Videoda beyaz önlüklü üç kadının yardım ettiği beyaz önlüklü bir doktor, soyunurken bir kadının vücudunu-el ve ayak parmaklarının eklemlerine kadar- en ince ayrıntısına kadar ölçer. Ölçmeyi erkek yaparken kadınlar da bir tür çingiraklar eşliğinde sanki bir Yunan korosundaymış gibi ona eşlik ederler. Ölçümün sonunda kadın siyah bir elbise giyerek olay yerinden ayrılır. Rosler, herhangi bir müzikal unsur olmaksızın ve sadece bu anatomik ölçüler aracılığıyla, teknolojik ve bürokratik bir toplumda kadınların tek tipleşmesini ima eder. Seyirci önünde gerçekleşen canlı performansta bir erkek kadına soyunmasını emrederken, videoda ekran dışından gelen birkaç ses izleyicilere olay yerinden uzak durmaları gerektiğini hatırlatır. Son sekansta, Amerikan hükümet yetkilileri tarafından bilimsel ve istatistiksel amaçlarla ölçülen kadın ve çocukların 1930'lardan belgesel fotoğrafları sunulur (Rosler, 1977).

Bu temada seri formatlı işlerin yoğunluğu göze çarpar. Sanatçılar kadın bedeninin medya tarafından ele alınışını, yaşlanma sürecinde kadın bedeninin değişikliklerini, kadın bedenine güzellik ritüelleri aracılığıyla dayatılanları eleştiren işleriyle 'Ölçülen ve Kaydedilen'de yer almışlardır.



Görsel 5. Martha Rosler, 1977, Bir Vatandaşın Basitçe Elde Edilen Hayati İstatistikleri, Video Performans / Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained. Rosler, Martha. (1977). Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/44lwV7S>

Otobiyografik öğeler ve anlatı WACK'in 'Otobiyografi' temasındaki işlerde ilk göze çarpan öğelerdir. Bu bölümdeki yapıtlarda, fotoğraf makinesinin hem araç hem özne olarak yer aldığı görülür. Sanatçılar, medyanın dayattığı kadın bedeninin ve kimliğinin indirgenmiş temsilini inceleyerek, güzellik kavramını eleştirirler. Otobiyografik işleriyle ünlü Hannah Wilke, feminist sanatın öncülerindendir. Pratiğini kendi bedeni üzerinden şekillendirmiştir. Yaşayan bir heykel olarak, fotoğrafçıların yakalaması için performanslar yaparak 'Performatist Otoportreler' yaratmıştır (Artsy, Erişim: 31.08.2023 <https://www.artsy.net/artist/hannah-wilke>). Beden ile ilgili olan kadınlık deneyimini yansıttığı işleri, kanserle savaşını belgelerken kasvetli bir hal almıştır. Kariyeri boyunca sürdürdüğü otoportreleri, öznenin evrimini güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır.

Postyapısalcı ve postmodern edebiyat teorisinin ortaya çıkışıyla, pek çok sanatçının sanat tarihinin oluşumunda özne olarak yer almaya başlaması, eser sahipliğinin ve kültürel kayıtlar konusunun bir savaş arenasına dönmesine neden olmuştur (The Geffen Contemporary of MOCA, 2007, s. 7). 'Sanat Tarihi Yapmak' teması sanat tarihinden referans alan işlerle şekillenmiştir. Temanın sanatçılarından biri olan Mary Beth Edelson, kadın sanatçıları kompozisyonlarının öznesi olarak kullandığı ve sanat tarihi külliyyatını kadınlaştırdığı kolajları ile bilinir. 88 yaşında hayatını kaybeden Mary Beth Edelson, 20 yılını feminist sanat hareketinin ön saflarında geçirmiştir. WACK'de yer alan 'Yaşayan Bazı Amerikalı Kadın Sanatçılar' ('Some Living American Women Artists') adlı kolajını 1972'de yapmıştır. Leonardo da Vinci tablosunu yorumlayarak, havarilerin yüzlerini, aralarında Yoko Ono, Louise Bourgeois ve Helen Frankenthaler'ın da bulunduğu kadın sanatçıların yüzleriyle değiştirmiştir. İsa'nın yerinde ise Georgia O'Keeffe vardır (Görsel 6).

Her zaman tartışmalı bir sanatçı olan Edelson, fotoğraf, resim, çizim, performans, heykel, kolaj, serigraf, video ve enstalasyon alanlarında çalışmıştır. Edelson'un bu çalışması, kadınların rolünü ve sanat tarihinin inşasını sorgulayan bir dizi kolaj resim rekonstrüksiyonundan biridir. Edelson, kolajında 'kadınları güç ve otorite konumlarından uzaklaştıran ataerkillikle' dalga geçtiğini söylemiştir. Edelson, mevcut sanat tarihi çerçevesi içinde hem yerleşik sanat tarihini altüst etmeye hem de görmezden gelinmiş kadın sanatçıların çalışmalarını görünür kılmaya çalışmıştır (Vancouver Art Gallery, 2008).



Görsel 6. Mary Beth Edson, 1972, Yaşayan Bazı Amerikalı Kadın Sanatçılar, 71.8 x109.2 cm, Kolaj / Some Living American Women Artists. Museo Virtuale Ultima Cena. U.S.A. – NEW YORK. Some Living American Women Artists. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/3UFgeRz>

Serginin temalarından 'Topluluk Konuşmaları' aktivist ve kavramsal temelli çalışmaları kapsar. Temaya dair işlerde sanatçı ve aktivistler, ırk ve cinsiyet tartışmaları çerçevesinde yerleşik temsil biçimleriyle ilgili eleştirel işler ortaya koymuşlardır." (The Geffen Contemporary of MOCA, 2007, s. 7). Lynda Benglis, Cosey Fanni Tutti, Ann Newmarch gibi sanatçılarla birlikte bu bölümde yer alan Amerikalı sanatçı Faith Ringgold (Faithringgold, Erişim: 31.08.2023 <https://www.faithringgold.com/portfolio/freedom-woman-now-1971/>) kadın hareketini toplumsal birçok olayla ilişkilendirerek şöyle der:

Bence kadın sanatçı hareketi birçok insanın feminizm ve kadın haklarından bahsedildiğinde bunun tüm kadınları kapsayabileceğini anlamasına yardımcı oldu. Bence pek çok insan kadın hareketini ve feminizmi çok hoş, çok rafine, kişiyi mutfaktan çıkarıp yönetim kurulu odasına taşıyacak ve herkese göre olmayan bir şey olarak görüyordu. Bir tür kadını üst sınıfa yükseltme süreci (Faithringgold, Erişim: 31.08.2023 <https://www.faithringgold.com/portfolio/freedom-woman-now-1971/>).



Görsel 7. Louise Fishman, 1973, Kızgın Resimler, Kâğıt üzerine akrilik, her biri 66,4 x 101, 6 cm / Angry Paintings. Whitewall Art. My First: Artist as Activist Louise Fishman. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/4a31Qau>

Bir diğer tema ise 'Sessizlik ve Gürültü'dür. Dili, deneysel ses kompozisyonlarını ve gürültüyü barındıran işler bir aradadır. Disband, Pauline Oliveros'un müzik tabanlı işleri, Ketty La Rocca ve Theresa Hak Kyung Cha'nın metin ve dil tabanlı işleri bu bölümde yer almıştır. Toplumsal cinsiyet ve kültürel kimlik kodlarını yapı söküme uğratan bu işler, sanat dünyasına eleştiriler de içerir. Louise Fishman'ın 1973 tarihli 'Kızgın Resimler' ('Angry Paintings') serisi bu eleştiriye iyi yansır. (Görsel 7). 1939 yılında doğan Fishman 1960'lı yıllarda feminist harekette aktif olarak yer almıştır. 'Kızgın Resimler' serisi, onun o yıllarda bir süre resimden uzaklaşmasının ardından resme dönüş yapıtlarıdır.

David Deitcher bu eserlere ilişkin analizinde Catherine Lord'dan alıntı yapar: "...harf ve renk karmaşası, çamurlu pigment alanları, pürüzlü kenarları ve arkeolojik dilimleriyle 'Öfkeli Resimler' Fishman'ın eve dönüş yoluydu." Daha da önemlisi, Postmodern dönemin hüküm sürdüğü ve resmin "öldüğü" iddia edilirken Soyut Dışavurumculuğun kendine özgü versiyonuna bağlı kaldı. Böylelikle büyük ölçüde Amerikalı erkek sanatçılarla tanımlanan sanatsal bir dil olan soyut resim anlayışını yeniden keşfetti ve genişletti (Brooklyn Museum, 2000).

'Dişil Duyarlılık' bölümünde sanatçılar evin baskıcı yönlerinin temsili eleştirirler. Sergide iki işiyle yer alan Faith Wilding'in çalışmaları kadınların toplumsal rollerine ve bedeninin sosyopolitik tarihine odaklanır. Wilding, Paraguay'da doğmuştur, 1961 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. 'Crocheted Environment', ilk olarak 1972 yılında kendisinin de ilk mezunlarından olduğu California Institute of the Arts Feminist Sanat Programı'nın kurucuları Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından düzenlenen Womanhouse sergisinde yer almıştır (Görsel 8). Yer yer sık, yer yer seyrek örgüyle oluşturulmuş bir ağ gibi olduğu yeri kaplayan iş, hem el işi üretimine hem de ev içinin kadınlar üzerinde oluşturduğu baskıya ve kısıtlamalara gönderme yapar. Yerleştirme, tıpkı bir ev gibi güvenli ama tekinsiz, huzurlu ama tehlikeli denilebilecek çelişkili hisler uyandırır. Yapıt daha sonra çalınır; 1995 yılında Wilding iki öğrencisinin yardımıyla yeniden üretir. Sanatçı bu çalışma hakkında: "Kadın atalarımız ilk olarak kendilerine ve ailelerine yuvarlak şekilli barınaklar inşa ettiler. Bunlar genellikle otlardan, çalılardan veya yabancı otlardan örülen koruyucu ortamlardı. Bulduğum ortamın biçim ve duygu olarak bu ilkel barınaklarla bağlantılı olduğunu düşünüyorum." demiştir (Institute of Contemporary Art Boston, 2012). Wilding'in, kapalı bir iç mekân

yaratmak için geleneksel bir 'kadın' zanaatını seçmesi, aynı anda hem mekânın, malzemenin ve sürecin evsel doğasına eleştiri hem de ona saygı duruşudur (Vancouver Art Gallery, 2008).



Görsel 8. Faith Wilding, 1972, Tığ işi Çevre, İplik örgü, yaklaşık 274.3 × 274.3 × 274.3 cm / Crocheted Environment. Institute of Contemporary Art Boston. Crocheted Environment. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/3UfoeY4>

Sergideki en kışkırtıcı gruplamalardan ikisi 'Soyutlama' ve 'Cinsiyetli Mekân' dır. 'Soyutlama' bölümünde Brezilya, Hindistan, Los Angeles ve Şili'den pek çok farklı kültürel bakış açısına sahip Zarina, Nasreen Mohamedi, Senga Nengudi ve Cecilia Vicuna gibi sanatçılar bedeni ve dili merkeze alarak kendilerine ait yepyeni özgün bir üslup geliştirmişlerdir (The Geffen Contemporary of MOCA, 2007, s. 11).



Görsel 9. Senga Nengudi, 1977, R.S.V.P., Naylon çorap ve kum, Çeşitli ölçülerde / Pantyhose. African American Performance Art Archive. Pantyhose. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/3Jlv2sz>

Senga Negudi New York'ta ve kısa bir süre de Japonya'da yaşamıştır. Heykel, enstalasyon ve performanslar üreten sanatçı, bu sergide 70'lerin sonunda ürettiği 'R. S. V. P.' enstalasyonu ile yer almıştır. (Görsel 9). "İlk olarak Linda Goode-Bryant'ın efsanevi Just Above Midtown Gallery'de sergilenen bu seri, soyut olarak beden ve ruhun duygusallığını ve esnekliğini taklit ederek, iç ve dış baskıların ölümlü benliklerimiz üzerindeki etkisini yansıtır." (United States Artists, 2016). Gerdiği koyu renk külotlu çorapların içine kum doldurarak ve düğüm atarak, farklı düzenlemelerle, duvara sabitleyerek ürettiği bu serinin çıkış noktası, beden ve zihnin zaman içinde nasıl değiştiğidir. Sergi sırasında bu enstalasyon, Nengudi ve katılımcıların performansının parçası olmuş, bedenlerini uzuv benzeri bu esnek formlara dolayarak, nesneyle birlikte hareket etmişlerdir. Bu eylem, Nengudi'nin çalışmalarının ayrılmaz parçası olan dansı da yansıtır. Nengudi performanslarıyla ilgili "Bedenin uzaydaki hareketi sanat pratiğimin önemli bir parçası olmuştur" der. R.S.V.P. serisinin Nengudi'nin ilk hamileliği sırasında bedeninin geçirdiği değişimler ve kadınların ortak deneyimi üzerine düşünceleriyle şekillenmiştir. Esnek külotlu çoraplar şişkin formlarıyla beden esnekliğini çağırır. Sanatçı "Naylon çorap ile çalışıyorum çünkü insan vücudunun esnekliği ile ilgili"; "Genç, sıkı başlangıçlardan sarkmaya... Beden itme ve çekmeye ancak bu kadar dayanabilir, ta ki çökünceye kadar, asla orijinal şekline geri dönemeyene kadar." diye açıklamıştır (Nengudi, Senga, 2003).

Arkitektonik yani mimari ile ilişkili işler 'Cinsiyetli Mekân' bölümüne dahil edilmiştir. Bu ilişki beden, bellek, domestik alan, domestik alanların sınırları gibi kavramlar üzerinden kurulmuştur. Louise Bourgeois, Mary Heilmann, Sylvia Plimack Mangold gibi sanatçıların işlerinin yanı sıra tellerle domestik mimari detayları haritalandıran Mimi Smith ile Eva Hesse'nin arkitektonik işi 'Kapat' ('Hang Up') resim, heykel ve mimarinin alanına aynı anda temas etmesiyle dikkat çeken işlerdir (Görsel 10).

Eva Hesse kısa kariyerinde, güçlü işleriyle ve avangard tutumuyla tanınmış bir sanatçıdır. 1966 yılında ürettiği 'Kapat' "absürdite" ye duyduğu hayranlığı başarılı bir şekilde yansıttığı için ilk önemli sanatsal "ifadesi" olarak nitelendirmiştir (Wikiart, 2013). Heykel, sanatçının iki boyuttan üç boyuta geçişini temsil eden, bunun yanında Hesse'nin alışılmadık malzemeler ve üretim yöntemleriyle yaptığı keşifleri simgeleyen, resim üzerine ironik bir yorumdur (Artchive, Erişim: 31.08.2023 <https://www.artchive.com/artwork/hang-up-eva-hesse-1966/>). 'Kapat', izleyici ile sanat yapıtı arasındaki boşluğu daraltarak, bir yönelim bozukluğu hissi yaratır ve resim ile heykel arasındaki sınırı ayırt etme becerimizle oynar (Artchive, Erişim: 31.08.2023 <https://www.artchive.com/artwork/hang-up-eva-hesse-1966/>).



Görsel 10. Eva Hesse, 1966, Kapat, Ahşap üzerine kumaş, akrilik, çelik boru, 182.9 × 213.4 × 198.1 cm / Hang U. Art Institute Chicago. Artchive. Hang up (1966) by Eva Hesse. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/3QlYQ1F>

WACK!'in diğer iki gruplaması olan 'Toplumsal Dürtü' ve 'Kamusal Alan Heykelleri', toplum modellerini bozmayı ya da inşa etmeyi amaçlayan stratejilerle oluşturulmuştur. Sosyal alanı içine alan bu hareketi, 1960lar ve 70lerde özellikle kadın sanatçılar üstlenmişlerdir. Sanatçıların kolektif olarak gerçekleştirdiği performatif ve kamusal çalışmalar, yeni bir model ortaya koyarak kendilerinden sonraki sanatçılara da zengin bir miras olmuştur (The Gefen Contemporary of MOCA, 2007, s. 12).

Serginin 'Toplumsal Dürtü' bölümünde yer alan Nil Yalter ve onunla iş birliği yapan Judy Blum ve Nicole Croiset'in 1974 tarihli 'La Roquette Kadınlar Hapishanesi' isimli işi o tarihlerde yıkılacağı için kapanacak olan Paris'teki La Roquette Kadınlar Hapishanesindeki Mimi isimli bir mahkûmun anlattıkları üzerinden şekillenmiştir (Görsel 11). Belgesel – kurgu olan bu enstalasyon video, çizim, fotoğraf ve metinlerden oluşur. Hapishanedeki rutin yaşam ve ritüeller Mimi'nin anlatımıyla aktarılır.

"Gerçekten de, enstalasyonla ne kadar uzun zaman geçirirseniz, o kadar karmaşık ve çelişkili görünür- hem görünüşte hapishane hayatının gerçekçi, belgesel bir anlatımını sunarken, hem de bu belgelerin bir şekilde kusurlu veya sadece estetik yapılar olduğunu ortaya koyar." (Coxhead, 2015).

Tüm bunlar, Yalter'in sıklıkla feminist bir sanatçı olarak nitelendirilmesine rağmen, 1960'lar ve 70'ler boyunca çalışan diğer birçok kadın sanatçınıninkine kıyasla oldukça farklı bir feminizm algısı olduğu anlamına gelir. [...] Yalter'in asıl kaygısının marjinalleştirilmiş bakış açılarını temsil etmekten ziyade, temsilin doğasını sorunsallaştırmak ve tek bir bakış açısının kesinliklerini altüst etmek olduğu açıkça görülür. Odak noktası sadece kadın kimliği de değildir. Paris'te yaşayan bir Türk sanatçı olarak, pratiğinin çoğu etnik köken ve göç kavramlarıyla ilgilidir (Coxhead, 2015).



Görsel 11. Nil Yalter, Judy Blum ve Nicole Croiset, 1974, La Roquette Kadınlar Hapishanesi, Yerleştirme / La Roquette, Prison de Femmes. Yalter, Nil. La Roquette. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/3wcNLJH>

'Kamusal Alan Heykelleri' bölümü kadın sanatçıların kamusal alandaki yerini ve toplumsal gruplarla temaslarını sorgulayan işleri bir araya getirir. "Marta Minujin açtığı 'soft gallery'de 150 kadar şiltenin oluşturduğu enstalasyonu sergiye gelen ziyaretçiler için hem performansları izleyebilecekleri hem de dinlenebilecekleri bir mekana dönüşür (Görsel 12). İzleyiciler içinde oturup, dolaşıp, vakit geçirerek yumuşaklıkla temas halinde sanat yapıtı ve sergisi kavramlarıyla ilgili yeni bir algı geliştirirler." (Verlichak, 2010).



Görsel 12. Marta Minujin, 1973, Yumuşak Galerisi, Sergiden görüntü / Soft Gallery. Artnet. Soft Gallery. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/3WgGPWy>

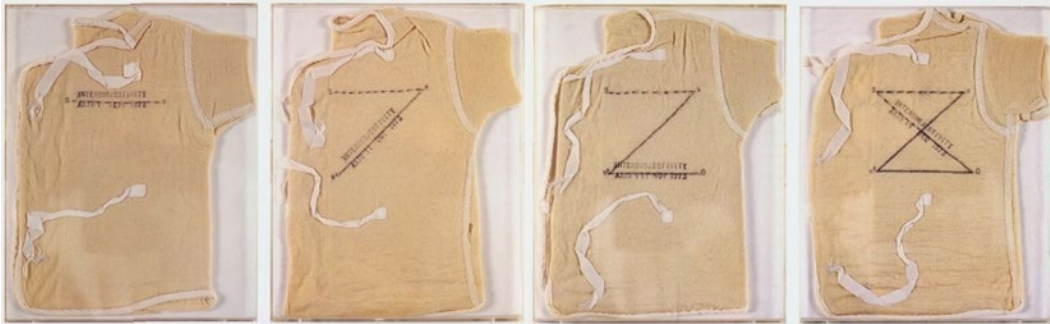
Serginin geriye kalan dört teması 'Güç Olarak Bilgi', 'Malzeme Olarak', 'Emek' ve 'Aile Hikayeleri'dir. Bu temalar ile ilişkilendirilen beden, emek, aile gibi kavramlar sanatçı kadınların üretimlerinde önemli bir yere sahip olup Feminist Sanatın mirasına kalıcı katkılar sağlamıştır. "Özellikle Güç Olarak Bilgi temasında pedagojik bir devrim yaparak genç kadınlara birer sanatçı olarak özeleştiriyi yapabilmeyi öğretmeyi amaçlayan çalışmalarda bu görülür. Bilgi, bilinçlenme güçlenme ve kültürel değişim yaratır." (The Geffen Contemporary of MOCA, 2007, s. 13). CalArts'taki Feminist Sanat programı ve Kadın Tasarım Programı bu programa dahil olan sanatçıların çalışmaları oldukça önemlidir. "Judy Chicago, Shelis Levrant de Brettville ve Miriam Schapiro CalArts'ta başladıkları programlara, bireysel olarak sanat pratikleriyle devam etmişlerdir." (The Geffen Contemporary of MOCA, 2007, s. 13).

Serginin 'Aile Hikayeleri' bölümü feminizmin 'kişisel olan politiktir' söylemini en iyi yansıtan temalardan biri olarak dikkat çekicidir. Öznellik çok görünürdür. Ree Morton'un kendi kişisel hayatını, çocuk oyunları ve kadınların geleneklerini kaynak olarak kullandığı tuhaf selastic heykelleri buna örnektir. 1977'de 41 yaşındayken hayatını kaybetmiş Morton'un işleri sınıflandırmalara ve ustalara meydan okuyan yönüyle oldukça güçlü ve cesurdur. "Mekânı, "bir nesneye hava" eklenmesi ve etkinlik ve etkileşim alanı olarak tanımlar." Enstalasyon, resim, heykel, çizim gibi alanlarında üretmiş ve malzeme çeşitliliğine başvurmaktan çekinmemiştir. "1973'ten itibaren çalışmalarını daha metaforik kaygılara doğru genişletmiş, sloganlar ve çiçek armalarıyla süslenmiş amblemler, kurdeleler, afişler veya bayraklar yapmasını sağlayan bir malzeme olan selastiğin kullanım alanlarını keşfetmiştir." (Lebovici, 2017)



Görsel 13. Ree Morton, Sergiden görüntü / Ree Morton. Flickr. Ree Morton Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/44qBT3y>

'Emek' bölümünde işçiler, iş gücü, kadınlık ve annelik emeği gibi kavramların çoğunlukla kolektif veya performatif aktivitelerle ilişkilenen işleri bir aradadır. Mary Kelly'nin 'Doğum Sonrası Belgesi' i (Post-Partum Document) bu işlerdendir (Görsel 14). Kelly, 1973 yılında, oğlunun doğumundan kısa bir süre sonra bu iş üzerinde çalışmaya başlamış ve takip eden altı yıl boyunca oğlu ile ilişkilerini belgelemiştir. Kelly, çalışmasında çocuk bakımının eşitsiz bölüşümü, ataerkil bir toplumda annenin konumu ve bir sanatçı kadının çocuk yetiştirme rolüne karşı çekingen tutumu da dahil olmak üzere kadınlığın ev içi deneyimlerine odaklanmıştır. "Sanatçı, doğrudan kendi annelik deneyiminden yola çıkmasına rağmen, eserin 'otobiyografik' olmadığını ve bunun yerine kendi hikayesini 'bir sesler etkileşimi-annenin deneyimi, feminist analiz, akademik tartışma, siyasi tartışma' önermek için kullandığını belirtmiştir." (Kelly, 1975). Böylelikle Kelly'nin yapıtının, gelişim sürecini belgelemenin ötesinde süreç içerisinde anne ve çocuk ilişkisinin, toplumsal ve politik bağlamlarda değişiminin belgesi niteliğinde olduğu söylenebilir.



Görsel 14. Mary Kelly, 1973-1978, Doğum Sonrası Belgesi detay / Post-partum Document. Image Object Text. Motherhood as art. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/3xZTJyd>

Serginin son teması 'Malzeme Olarak Beden'dir. Hem özne hem nesne, hem de canlı, cinsiyetli bir organizma olarak beden; sanatın ve özellikle feminist sanatın merkezinde yer alan bir kavramdır. Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Joan Jones, Lili Dujourir, Barbata T. Smith, Gine Pane, Rebecca Horn ve Valie Export gibi isimlerin işlerinin yer aldığı bu bölüm serginin en kışkırtıcı işlerini sunar (The Geffen Contemporary of MOCA, 2007, s. 13).

Rebecca Horn'un 1972 tarihli performansının video kaydında başında altı metre uzunluğunda siyah bir nesne taşıyan bir kadın görülür (Görsel 15). Etrafını göremeyen bu kişi kafasındaki bu nesneyi düşürmeden taşımaya çalışır. "Ona eşit mesafede duran dört kişi nesneye bir iple bağlı ve sabit şekilde dururlar. İpi tutan bu kişiler ve nesneyi taşıyan kişi iplerin gerginliğini kontrol ederek iletişim kurarak hep birlikte temkinli bir biçimde hareket ederler. Beş oyuncunun da el yordamıyla ilerlemesi eşzamanlıdır ve hareketlerin ortak ritmi sessiz bir geçit törenini çağırır. Rebecca Horn, performanslarını kaydetmek için video teknolojisini kullanan, hatta bunları kamera için sahneleyen ilk sanatçı kuşağına mensuptur. Horn'un çalışmalarının odak noktası, maskeler, tüylü kostümler ve diğer şeylerin kullanımıyla dönüştürülen bedendir. Bu "bedensel uzantılar" aracılığıyla Horn, beden ve mekân arasında yeni, rasyonel olmayan bir ilişki yaratır (Hamburgerkunsthalle, 2019).



Görsel 15. Rebecca Horn, 1972, Kafa Uzantısı, Video performans / Head Extension. Rebecca Horn Hauchkörper als Lebenszyklus. Erişim: 31.08.2023. <https://bit.ly/44rZpwP>

Sonuç

'WACK!: Art and the Feminist Revolution' sergisi, feminist sanat hareketinde ve sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Serginin, kendinden önce yapılmış benzer sergilerin içinde, uygulama, çok seslilik, çok kültürlülük, multidisiplinerlik bakımından, feminizmin ruhuyla iyi örtüşen bir yapısı olduğu söylenebilir. 'WACK', açıkça feminist içeriğe sahip olmayan sanat yapıtlarını içinde barındırmasıyla; izleyiciyi, feminizm ve feminist sanatı sorgulamaya ve sergiyle ilgili kişisel anlatılarını oluşturmaya yöneltilir. Sergide 'kişisel olanın politikliği' düşüncesi üzerinden ilerlenerek, çok daha kapsayıcı ve farklı bakış açıları ortaya konmuş, uzun yıllar boyunca sergilenmeyen bazı yapıtlar yeniden sergilenmiştir. Seçilen temaların çatıları altında toplanmış işler ile yeni anlam ağları kurularak feminist mirasa yeni anlam katmanları eklenmiştir.

Sınırlı sayıda olsa da Amerika, Avrupa ekseninden çıkılarak diğer kıtalardan da sanatçıların davet edilmesi, feminist üretimde bulunmasına rağmen daha önce bu tür sergilerde yer alamamış sanatçıların ağırlanması, WACK'i önemli yapan diğer unsurlardandır. Sergide yapıtların yanında duvar metinlerinin ve sanatçıların uyruk bilgilerinin olmayışı, ulus ötesi kimlik politikalarına işaret ederek "kategorilendirilmeden" kaçınıldığını düşündürür. 'WACK'in çok ayaklı bir sergi olması, rekor seviyede ziyaretçi alması, paralel etkinliklerle sürecinin zenginleştirilmesi, serginin söyleminin izleyiciye ulaşması bakımından olumlu olmuştur. Sergi, Nil Yalter'in (iş birlikçileri Judy Blum ve Nicole Croiset) bir kez sergilendikten sonra yıllardır gün yüzüne çıkmamış 'La Roquette Kadınlar

Hapishanesi' işi ya da çok genç yaşta hayatını kaybetmiş sanatçı Ree Morton gibi “yeniden keşfedilen” işlerin ve sanatçıların da kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Yazar Dodie Bellamy bu “yeniden keşfedilmenin” ve görmezden gelinmenin nedenlerinden biri olarak gösterilebilecek açıklamasında, WACK'de de yer alan sanatçı Mary Beth Edelson üzerinden şöyle der: “Yeterince tanınmıyor ve tanınanlar da çok geç tanınıyor- bu, radikal feminist sanatçıların, özellikle de çalışmaları cinsellik ve beden üzerine odaklananların tipik kariyer yoludur.” (Vogel, 2021). Bu noktada, hem dünde “gözden kaçan”ın yeniden gösterilmesi; hem de bugünü anlamlandırmak için dünün verilerinin gerekliliği, serginin geriye dönük bakışının önemini göstermektedir.

60'lı 70'li yıllar siyasi ve kültürel olarak çok çalkantılı yıllardır ve her alandan kadın için büyük mücadele zamanları olmuştur. Sanatçı kadınlar işleri ile bu mücadeleyi görünür kılmışlardır. Sorgulayarak, üreterek; otoriteye, genel kabullere kafa tutarak, toplumsal normları ve tabuları ters yüz etmişlerdir. Sanatın her mecrasından kadınlar, yeni alanlar keşfederek, sanatın neliği ile ilgili birçok varsayıma meydan okumuşlardır. “Geleneksel el sanatlarını, stratejik olarak, kutlayıcı, yıkıcı ve politik silahlar olarak kullanarak, gündelik nesnelere, kişisel tarihleri ve sıradan verileri, evselliğin sınırlarından kurtarmışlardır. Söze dökmüşler, yazmışlar, okumuşlar ve isyan etmişler; hayatlarını ve sanatlarını sınırlayabilecek her türlü güç ilişkisini ele almışlardır.” (Vancouver Art Gallery, 2008).

‘WACK’ izleyiciye bireysel sanat eserlerinin ve kişisel anlatıların, toplumsal değişimi nasıl tetiklediğini, bu değişimi şekillendirmede ne kadar önemli olduğunu düşündürür. Sanatçı sayısı kadar yaklaşım biçimi önerir. Feminist sanatın, görsel kültür ve toplumsal dinamikler üzerindeki etkisini görünür kılar.

‘WACK’in tıpkı onun öncesindekilerin de yaptığı gibi yeni tartışmalara ve diyaloglara zemin hazırladığı; ondan sonra yapılan benzer sergilerin onun eksik yanlarını tartışmaya açtığı söylenebilir. Bugün ‘WACK’in yapıldığı döneme göre dünya daha muhafazakarlaşmış; feminizm, çağdaş kapitalist pazarın bir parçası haline gelmiş görünse bile, ‘WACK’in oldukça cesur söylemiyle bir kırılma noktası yarattığı, basılı yayını ve görüntüleriyle kendisinden sonra yapılacak sergiler için arşiv niteliğinde olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Butler, Cornelia. (2007). Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria. Cornelia Butler ve Lisa Gabrielle Mark (Ed.), WACK!: Art and The Feminist Revolution, s. 1-511. Washington: Museum of Contemporary Art.

Nochlin, Linda. (2022). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Hayalperest.

The Geffen Contemporary of MOCA. (2007). WACK!: Art and the feminist revolution. Y Los Angeles: The Geffen Con-temporary of MOCA.

Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2008). Sunuş: Sanat tarihinin feminist eleştirisi. A. Antmen (Ed.), Sanat cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri, s. 13-117. İstanbul: İletişim.

İnternet Kaynakçası

African American Performance Art Archive. Pantyhose. Erişim: 31.08.2023. <https://br.pinterest.com/pin/11822017753649032/>

Alain, R. Truong. Erişim: 31.08.2023. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abakanowicz-abakan-red-t12979>

Art Institute Chicago. Hang U. Erişim: 31.08.2023. <https://www.artic.edu/artworks/71396/hang-up>

Artchive. Hang up (1966) by Eva Hesse. Erişim: 31.08.2023. <https://www.artchive.com/artwork/hang-up-eva-hesse-1966/>

Artnet. Soft Gallery. Erişim: 31.08.2023. https://images.artnet.com/images_us/magazine/features/saltz/saltz4-7-08-3.jpg

Artsy. Hannah Wilke (1940–1993). Erişim: 31.08.2023. <https://www.artsy.net/artist/hannah-wilke>

Bomb. Panel X of Torture of Women. Erişim: 31.08.2023. <https://bombmagazine.org/articles/an-interview-with-natalie-kraft-on-nancy-speros-torture-of-women/>

Brooklyn Museum. (2000). Louise Fishman. Erişim: 31.08.2023. https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/louise-fishman

Cotter, Holland. (2007, Mart). The art of feminism as it first took shape. Erişim: 31.08.2023. <https://www.nytimes.com/2007/03/09/arts/design/09wack.html>

Coxhead, Gabriel. (2015). Nil Yalter. Artreview. Erişim: 31.08.2023. <https://artreview.com/april-2015-review-nil-yalter/>

Flickr. Ree Morton Erişim: 31.08.2023. <https://www.flickr.com/photos/libbyros0f/414780175>

Gotthard, Alexxa. (2017). How betye saar transformed aunt jemima into a symbol of black power. Erişim: 31.08.2023. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-betye-saar-transformed-aunt-jemima-symbol-black-power>

Hamburgerkunsthalle. (2019). Rebecca Horn, Performances II, 1970-1973. Erişim: 31.08.2023. <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/V-1978-02/performances-ii?term=&filter%5Bhigh-light%5D%5B0%5D=Mediensammlung&start=700&context=default&position=700>

Hyperallergic. The Liberation of Aunt Jemima. Erişim: 31.08.2023. <https://hyperallergic.com/496412/the-continuing-legacy-of-the-mystical-political-betye-saar/>

Image Object Text. Motherhood as art. Erişim: 31.08.2023. <https://imageobjecttext.com/tag/mary-kelly/>

Institute of Contemporary Art Boston. Crocheted Environment. Erişim: 31.08.2023. <https://www.icaboston.org/art/faith-wilding/crocheted-environment/>

Kelly, Mary. (1975). Post-partum document. documentation III: Analysed markings and diary perspective schema (Experimentum Mentis III: Weaning from the Dyad). Erişim: 31.08.2023. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kelly-post-partum-document-documentation-iii-analysed-markings-and-diary-perspective-t03925>

Lebovici, Élisabeth. (2017). Ree Morton. AWARE. Erişim: 31.08.2023. <https://awarewomenartists.com/en/artist/ree-morton/>

Museo Virtuale Ultima Cena. U.S.A. – NEW YORK. Some Living American Women Artists. Erişim: 31.08.2023. <https://www.ultimacena.afom.it/u-s-a-new-york-some-living-american-women-artists-last-supper-mary-beth-edelson-1972/>

Nengudi, Senga. (2003). MoMA. Erişim: 31.08.2023. <https://www.moma.org/collection/works/151035>

Public Art Goes to the Mall: The Digital Preservation of the Rio VideoWall (1989). Erişim: 31.08.2023. <https://riovideowall.lmc.gatech.edu/dara-birnbaum/works/>

Rebecca Horn. Hauchkörper als Lebenszyklus. Erişim: 31.08.2023. <https://www.wienand-verlag.de/out/media/9783868324167.pdf>

Faithringgold. Freedom Woman Now, 1971. Erişim: 31.08.2023. <https://www.faithringgold.com/portfolio/freedom-woman-now-1971/>

Rosler, Martha. (1977). Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained. Erişim: 31.08.2023. <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/rosler-martha/vital-statistics-citizen-simply-obtained>

United States Artists. (2016). Senga Nengudi. <https://www.unitedstatesartists.org/2016-senga-nengudi/>

Vancouver Art Gallery (2008). Wack art and the feminist revolution teacher's study guide 2008. Erişim: 31.08.2023. <https://contentadmin.vanartgallery.bc.ca/wp-content/uploads/2019/06/wack-study-guide.pdf>

Verlichak, Victoria. (2010). Marta Minujin. Artnexus. Erişim: 25.04.2024. <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d634b0790cc21cf7c0a2341/75/marta-minujin>

Vogel, Wendy, (2021). WACK! Art and the Feminist Revolution. E-flux Criticism. Erişim: 31.08.2023. <https://www.e-flux.com/criticism/375476/wack-art-and-the-feminist-revolution>

Wagley, Catherine. (2010). Nancy Spero's torture of women, Art21 magazine. Erişim: 31.08.2023. https://magazine.art21.org/2010/04/16/nancy-speros-torture-of-women/#.Y5rrFC_OI0s

Whitewall Art. My First: Artist as Activist Louise Fishman. Erişim: 31.08.2023. <https://whitewall.art/art/first-artist-activist-louise-fishman/>

Wikiart. (2013). Hang up. Erişim: 31.08.2023. <https://www.wikiart.org/en/eva-hesse/hang-up-1966-1>

Yalter, Nil. La Roquette. Erişim: 31.08.2023. <https://www.nilyalter.com/works/91/la-roquette-prison-de-femmes-by-nil-yalter-judy-blum-nicole-croiset-1974.html>

HANNAH WİLKE'NİN ABJEKT-OLUŞ'U: OTOPATOGRAFİK VENÜS¹

Dr. Öğr. Üyesi Şahinde AKKAYA

Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
sahinde@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1296-3440

Öz: Hastalık, birey ve toplumsal yaşam için bir tehdit olarak görülmüş; kaçınılması, uzak durulması gereken bir olgu olarak kabul edilmiştir. Hastalığın etkisiyle damgalanan bedenler toplumsal yaşamın dışında tutulmuş; hastalıklı bedenlere ilişkin temsiller kötülükle bağlantılı olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım sanatta da benzer biçimde karşılık bulmuştur. Çirkinlikle ilişkilendirilen hastalıklı veya deforme bedenler estetiğin alanından uzak tutulurken; estetik bulunan sağlıklı ve güzel bedenler sanatın alanında sıklıkla temsil edilmiştir. Batı sanatında Antik Yunan'dan beri farklı sanatçıların yorumlarıyla yeniden üretilen tanrıça Venüs'ün kadın bedenine ve çıplaklığa ilişkin temsilin en bilindik imgesi olagelmesi gibi... İster hastalık isterse güzellikle ilişkilendirilmiş olsun bedene yüklenen anlam, insanın geride bıraktığı her dönemde farklılıklar göstermiş olsa da beden daima bir mücadele ve temsiliyet alanı olarak varolmayı sürdürmüştür. Bu çalışmada Hannah Wilke'nin kansere yakalanmasıyla başlayan klinik süreci, tersine çevrilmiş Venüs imgesi üzerinden kurguladığı otopatografik anlatısı olan Intra-Venus serisi, Julia Kristeva'nın abjekt nosyonu bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Otopatografi, Abjekt, Öznelik, Venüs, Hannah Wilke.

HANNAH WILKE'S BECOMING-ABJECT: AUTOPATHOGRAPHIC VENUS

Abstract: The disease as seen as a threat to individual and social life; it has been accepted as a phenomenon that should be avoided. As bodies stigmatized by the disease were excluded from social life; representations of diseased bodies have been associated with evil. This approach has found a similar response in art; diseased or deformed bodies associated with ugliness were kept away from the field of aesthetics. On the other hand, healthy and beautiful bodies that are considered aesthetic are frequently represented in the field of art. Just as Venus the goddess, reproduced in Western art with the interpretations of different artists since Ancient Greece, has become the most well-known image of the representation of the female body and nudity. Although the meaning attached to the body, whether associated with disease or beauty, has varied in every period of human history, the body has always continued to exist as a field of struggle and representation. In this study, Hannah Wilke's clinical process, which started with her contracting cancer; the Intra-Venus series, which is her autopathographic narrative based on the image of an inverted Venus, are discussed in the context of Julia Kristeva's notion of abjekt.

Keywords: Photography, Autopathography, Abjekt, Subjectivity, Venus, Hannah Wilke.¹

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine Uyulmuştur.

Giriş

Hastalık, doğası gereği daima olumsuz olarak anılmış; kaçınılması, uzakta tutulması gereken bir durum olarak anlamlandırılmıştır. Hastalık ister bireysel ister kitlesel olsun hasta(lar)dan uzak durmak, sağlıklı olanların kendilerini gizli bir musibetten korumak için verdikleri neredeyse doğal bir tepkiye dönüşmüş; toplumsal düzeninin ve huzurun devamı adına hastalıklı bedenlerin dışlanması normalin sınırlarında yer almıştır. Hastalık, bedene yerleşerek görünürleşen bir olgu olduğundan sağlıklı bedenden kolayca ayırt edilip; işaretlenen, tiksiniilen, *abjekt* bir yapı olarak dışarda tutulmuştur. Michel Foucault, Ortaçağ'da delillerle vebalılarının toplumdan dışlanmasını örneklerken, hastaların gemilere konularak denizlerin, nehirlerin üzerinde tutulduklarını yazar. Şehrin açıklarında yer alan gemilere kapatılarak toplumdan izole edilen hastalar, denizler ve nehirler gibi geçiş noktalarının üzerinde yani özgürce hareket edilebilecek alanlarda, açık havada tutsak edilmiş; 'dışarının içerisine' hapsedilmişlerdir (Akay, 2000, s. 70).

Bir süreç olarak hastalık nihai son olan ölümü çağırıştırır. Ölü bir beden ise diri bir beden için kaçınılması gereken; artık var olmayan yaşamın, yerini önüne geçilemez çürümeye, yok oluşa bıraktığı bir sınırdır. Julia Kristeva'nın, iğrençliğin (abjeksiyon) zirvesi olarak tanımladığı ceset "yaşamı yağmalayan ölümdür" (2014, s. 16). Yaşamın olmadığı yerde ölüm, ölümün olmadığı yerde yaşam vardır; bu nedenle yaşamak için yok sayılan, görmezden gelinen şeydir ölüm. Tüm bu sürecin başlangıç noktasında karşılaşılan hasta ve hastalık, kültürün alanında kaçınılması gereken bir rahatsızlık nedeni olarak bireyi, sistemi ve toplumsal düzeni rahatsız eden bir durum olarak kodlanmıştır. Dolayısıyla hastalığın çağırıştırdığı her şey yaşama ait olanın dışında tutularak, görmezden gelinmiştir.

Hastalık ve hastaların beyanları tıbbın alanında klinik vakanın parçası olarak bilme ve bilgilendirme amacına hizmet eden veriler olarak toplanıp işlenirken; hastalık ve hastalıklı beden tasviri sanatın ve edebiyatın alanında tekinsiz olanın ve kötünün temsili, kötücüllüğün habercisi olarak yer bulmuştur. Hastalık, Antik Yunan yazınında doğaüstü bir ceza veya şeytani bir güç olarak başa gelirken; gündelik yaşam kültüründe sebepsizce ortaya çıkabildiği gibi kişisel veya kitlesel olarak işlenen bir suçun, kabahatin bedeli olarak adalet mekanizması görevini de üstlenebilir. Hıristiyanlığa geçişle birlikte hastalık da diğer birçok konuda olduğu gibi ahlaki bir ölçüt haline gelir. Hastalık bir ceza olarak kabul edilmeye başlanırken; hasta ve kurban olma durumu arasındaki ilişki de git gide yaklaşır. 19. yüzyıla gelindiğindeyse hastalıktan çok hastanın kişiliği ve direnme gücü anlam kazanır. Schopenhauer'ın iyileşmek olarak tanımladığı, hastanın hastalığa yaklaşımını belirleyen, hastalık nedeniyle ayaklanan bedeninin isyancılarını güçlü bir iradeyle kesin bir şekilde bastırma yetisiydi. Psikosomatik tıbbın öncüsü Groddeck ise, kendinden bir kuşak önce Bichat'ın sağlığı 'organların sessizliği'; hastalığı ise 'organların isyanı' olarak tanımlamasını doğrular biçimde, hastalığın, bir tür dilsel yeti gibi çalışarak beden yoluyla dışavurulduğunu söyler (Sontag, 2021, s. 54, 55). Ona göre hastalık "bir sembol, içeride meydana gelen bir şeyin temsili, kendisinin sahneye koyduğu bir drama..." (Sontag, 2021, s. 55), olarak tezahür eder. Hastalığın beden yoluyla görünürlük kazandığı gerçeği, bedeninin bir muharebe alanı olarak gözlemlenmesi ve dinlenmesi gerekliliğini de beraberinde getirir. Nihayetinde hastalığın oluşabilmesi için patojenin yerleşeceği, gelişeceği ve hasta edeceği bir beden gereklidir; aksi halde hastalık sadece bir kavram olarak kalacaktır. Beden böylece patografik anlatıların odağına yerleşir.

Bedenin sorunsallaşmasının tarihinin, insanın kültürü kurmasının tarihi kadar eski olduğunu söylemek mümkündür. Bedene yüklenen anlam, insanın geride bıraktığı her dönemde farklılıklar gösterse de beden daima bir mücadele ve temsiliyet alanı olarak varolmayı sürdürmüştür. Bu çalışmada Hannah Wilke'nin kansere yakalanma-

ısıyla başlayan klinik süreci konu edinen otopatografik anlatısının öznesine dönüştürdüğü bedenini, tersine çevrilmiş Venüs imgesiyle yeniden kurguladığı *Intra-Venus* serisi Kristeva'nın *abjekt* nosyonu bağlamında incelenecektir.

Otopatografi Kavramına Bakış

Hastalıklara ilişkin fiziksel ve ruhsal deneyimlerin çeşitli medyumlarla kayıt altına alınması olarak ana hatlarını belirleyebileceğimiz patografi ve otopatografi terimleri, anlatısal tıbbın alt kategorilerden biri olan hastalık anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. “Hastalık tecrübesi, tedavisi ve ölümle ilgili biyografiler veya otobiyografiler, ‘patografi’ ve ‘otopatografi’ olarak isimlendirilmiştir” (Dervişcemaloğlu, 2012, 101-116). Patografi, bir hastalığın, yazarın veya sanatçının yaşamını, kişilik özelliklerini ve yaratım süreçlerini nasıl etkilediğinin incelenmesi; otopatografi, öznel deneyime odaklı bir hastalık anlatısı olarak daha detaylı bir tanımlama gerekliliğini göstermektedir. Buna göre, otopatografi, hastalığın yarattığı damgalanma halini ortadan kaldırmak, diğer hastaların durumlarını anlamalarına ve kabullenmelerine yardımcı olmak, kimi durumlarda maddi gelir elde etmek ve empati kazanmak, hasta yakınlarını, bakıcıları ve nihayetinde toplumu bilinçlendirmek amacıyla ciddi, kronik veya tedavi edilemez bir tıbbi durumdan dolayı hastaların kendi acılarını aktardıkları edebi ve sanatsal eserlerin çağdaş bir kavramsallaştırılmasıdır (Khalil ve Jayatunge, 2018, 145, 146).

Patografik ve/veya otopatografik anlatılara edebiyat ve sanat alanında önceleri de rastlanıyordu; ancak 1960'lı yılların sonuna doğru ortaya çıkan anlatıbilimin (narratology) 1980 ve 90'larda disiplinlerarasılaşmasıyla bu anlatı türlerinin yaygınlık kazandığı (Dervişcemaloğlu, 2012, 101-116); özellikle de geçtiğimiz yüzyılın sonunda AIDS ve kanserin yaygınlaşması ve görünürlüğüünün artmasıyla, patografik ve/veya otopatografik üretimlerin çoğaldığı söylenebilir. Bununla birlikte, sağlık kurumlarının, yapısı gereği, hastanın öznel deneyimleriyle doğrudan ilgilenmemesi ve hasta şikayetlerinin yalnızca klinik gözlemin bir parçası olarak dikkate alınmasının yarattığı olumsuzluğu ortadan kaldırmak için hastaların süreç boyunca edindikleri kişisel deneyimlerini başkalarıyla veya diğer hasta bireylerle paylaşmalarının getireceği onarıcı etkiye duyulan ihtiyaç da hesaba katılmalıdır.

Hastalıkların, zaten sınıflandırılmış olan hastalık teorilerinin ve tanımlarının rehberliğinde teşhis ve tedavi sürecinin gerçekleştirilebileceği inancına dayanan biyomedikal düşünce hastanın öznel deneyimlerini dışarıda tutmaktadır. Bu yaklaşımın, sağlık kurumlarının hastayı özne olarak değil; ‘vaka’ olarak kategorize etme eğiliminden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Oysa belirli bir hastalıktan ötürü hastanın yaşamının nasıl etkilendiğine ilişkin doğrudan aktarımda bulunabilecek yegane kişi bizzat hastanın kendisidir. Hastanın, bedeninde olan değişimlere ve duyumsadığı acıya ilişkin deneyimlerinin birinci elden aktarıldığı otopatografik anlatılar sadece fiziksel süreçleri yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda hastalığın psişe üzerinde yarattığı etkileri de görünür kılmaya yardımcı olur. Kaldı ki biyomedikal yaklaşım gereği, hastanın numaralandırılmış bir vakaya indirgenmesiyle edinilen hasta kimliği, bireyin öznel kimliğinin önüne geçerek onu herhangi bir vaka olarak sıradanlaştırmakta ve öznel kimliğinin hasara uğramasına neden olmaktadır. Öte yandan, akut veya kronik hastalığın, hastanın bedeninde yarattığı değişimler, kimi vakalarda gerek duyulan cerrahi operasyon sonucu bedenin aldığı yaralar, oluşan eksiklikler vb. durumlar hastanın günlük yaşamını zorlaştırmasının yanı sıra bedensel bütünlüğüne ilişkin algının zedelenmesine, yaşamsal tutarlılığın bozulmasına ve nihayetinde kendi kendini sorgulamasına neden olacak biyografik bir parçalanma sürecini de beraberinde getirmektedir (Dervişcemaloğlu, 2012, 101-116).

Hastalıkla birlikte, bedenin düzeni ‘askıya alınmış’ gibi görünür veya daha önce tecrübe edilmemiş bir kaos ve istikrarsızlığa yol açan bir duruma dönüşür. Hastalığın yarattığı tahribat sonucu otobiyografik anlatıcının bedeni

ve/veya benliği ortasında kaldığı kimlik kriziyle yapıbozuma uğrayınca, bu anlatıcı çoğunlukla mantıksal bir hayatta kalma, özgürleşme veya dönüşüm anlatısı sunarken; bir yandan da paradoksal olarak birleşik bir açıklamaya veya yoruma direnen parçalı anlatılardan oluşan bir yama işi üretir. Öte yandan, bedenün düzeni veya Schopenhauer'ın iyileşmek olarak tanımladığı bedenün otoriter gücü, hastalık sürecinde benliğin hakları ve arzularıyla çelişkiye düşer. Otopatografik anlatılarda sunulduğu üzere hasta veya ölmek üzere olan benlik sıklıkla istikrarsızlık ve belirsizlikten kaçınmanın yanı sıra adalet(sizlik) ve özgürlüğe ilişkin beyanlarda bulunur. Hastalığın dinamikleri boyunca sıklıkla ortaya çıkan samimiyet; benliğin açığa çıkması, başkalarıyla kurulan ilişkiler, (oto)sansür ve güce karşı direniş açısından kendini gösterir. Ancak paradoksal olarak, hasta beden, dilde ifadesizdir. Hastalıkla ilgili anlatıların kişisel meselesi, bedene ses vererek; değişen bedenün bu anlatılarda bir kez daha tanıdık hale gelmesini sağlamaktır. Ancak anlatının dili bedeni tanıdık kılmaya çalışırken; beden dilden kaçır. Hasta beden-ağrılar ve semptomlarla konuştuğu üzere- dilsiz değildir; ama kendini dilin sisteminde ifade edemez (Thomas, 2013, s. 191-210).

Arthur Frank'ın dediği gibi: “Beden adına konuşmamız gerekir ve bu tür konuşmalar hızla hüsrana uğrar: Konuşma kendisini bedenden ziyade beden hakkındaymış gibi sunar. Beden genellikle yabancılaştırılır, onu tanıdık kılma ihtiyacının kıskırttığı hikayelerde anlatıldığı gibi yabancılaştırır” (2013, s. 2) Frank'e göre, bu hüsrandan kaçınmanın yolu, bedeni hikayenin yalnızca konusu haline getirmek ve böylece hikayenin birincil durumunu inkar etmektir. Anlatıcının hastalıklı bedenini, hastalık öyküsünün şekillendirdiği aşikardır; zira yalnızca karikatürize edilmiş bir Kartezyenizm, altındaki hasta bedenden bahseden bir baş (zihni temsilen) hayal edilebilir. Baş bedenden ayrı olmadığı gibi zihin de bedenün üzerinde durmaz; bedenün her yerine yayılır. (2013, s. 2). Ancak yine de bedenün gerçekte neler deneyimlediğini anlayabilmek kolay değildir. Anlatılar yoluyla bedeni gözlemek alışıldık-ancak yine de eksik- bir yöntemken; asıl denenmesi gereken hasta bedenün deneyimine kulak vermektir. Spinoza'nın da önerdiği üzere bedeni dinlememiz gerekir: “Bizler bilinçten ve derecelerinden, sistem ve sonuçlarından, bedeni hareketlendirmenin, beden ve tutkulara egemen olmanın binlerce yolundan söz ederiz, ancak biz henüz bedenün neler yapabileceğini bile bilmemekteyiz” (Deleuze, 2011, s. 21).

Bu bağlamda, hastalığın yarattığı fizyolojik ve psikolojik etkilerin azaltılmasında otopatografik anlatılar tamir edici bir rol üstleniyormuş gibi görünmektedir. Acının dışavurumu ve deneyimin paylaşılmasında diğer hastalara bir tür rehberlik veya yoldaşlık görevini yerine getiren otopatografiler, bireyin klinik süreç boyunca nesneleştirilmiş hasta kimliğinin geride bırakılması ve öznel kimliğin yeniden inşasında kurucu olduğu gibi hastanın biyografik bağlamındaki tutarlılığı da yeniden oluşturmasında etki sahibidir. Bununla birlikte, hastalığın yarattığı travmatik etkilerin, hastalar tarafından doğrudan dile getirilmesini de içeren otopatografik anlatıların, travmayla yüzleşme ve hayatta kalabilmek için gerekli olan direnme gücünü kazanmaya yönelik terapötik bir etkisi olduğu da yadsınamaz (Dervişcemaloğlu, 2012, 101-116). Öte yandan insanlık halinin en mahrem anlarından olan hastalık ve ölümün temsiliyetinin oldukça problematik olduğu hesaba katıldığında patografi ve özellikle de otopatografinin hastalık ve ölüme ilişkin yerleşik temsillere meydan okuyucu bir tavra da sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Bedensel Kayıplardan *Abjektin Görünür Olmasına*

Özneliğin hastalık ve ölüm bağlamında okunması, Julia Kristeva'nın 'Ben' ve 'Öteki' ikiliğinden doğan özne-oluş sürecinin *abjektin* yani ötekinin dışarıda tutulduğu müddetçe tamamlanacağını varsaydığı *abjekt* nosyonunu gündeme getirir. Özellikle de hastalığın benlik üzerinde yarattığı kimlik krizini odağa aldığımızda hastalığın bedende bıraktığı hasarın *abjektin* sınırlarına girdiği bir düzende konunun öznel bağlamında incelenmesi kaçınılmaz görünmektedir. Kristeva'nın 1980 tarihli *Korkunun Güçleri: İğrenme Üzerine Bir Deneme* adlı yapıtıyla gün-

deme gelen *abjeksiyon* (iğrenme) teorisi bastırılanın geri dönüşünde köklenen psikanalitik anlayışı sayesinde geniş ve verimli bir çalışma alanını mümkün kılar. Kristeva'ya göre kişinin yaşamı boyunca birçok kez deneyimlenebilen *abjekt*; korku, tiksinti duygusu uyandırması ve benlik ile 'Öteki' arasındaki psikolojik sınırların kırılmasıyla karakterize edilir. Kristeva, *abjekt* nosyonunu kuramsallaştırırken, öznenin inşasının temel taşı olarak konumlandırdığı iğrenme deneyimini, psikanalitik söylem içinde yapılandırır.

Kristeva için, iğrenme süreci, daha sonra iğrenme yoluyla yeniden oluşturulan benliğin sürekli bir yıkımı deneyimine dönüşür. Öznenin kendisini (yeniden) kurması bu süreç aracılığıyla gerçekleşir. Kristeva'ya göre, birincil iğrenme deneyimi, bebeğin kendi ayrı özneliğini yaratmak için anneden öğrendiği travmatik noktadır. Bu deneyim birincil bastırmanın alanıdır ve daha sonraki iğrenme deneyimlerinde bu birincil ve travmatik iğrençlik anı yeniden yaşanır. Kristeva, iğrenme deneyimini, annenin ve onun somutlaştırdığı göstergesel dünyanın reddedilmesinin ardından bebeğin aniden simgesel alana dahil edildiği nokta olarak sunar. Bu, çocuğun kendi 'Ben'i haline geldiği, kendisinin ve annesinin tek bir madde olduğu fikrinden koptuğu gelişim aşamasıdır. Kişi yaşamı boyunca, temiz ve kontrol altına alınmış benlik olarak kabul ettiği şeyin sınırlarını ihlal ettiğini düşündüğü herhangi bir deneyimde, bu anla sürekli olarak karşı karşıya gelir. Kristeva'ya göre, *abjekt* ile karşılaşma sırasında öznenin denetiminde olan ve saflaştırılmış benlik duygusu yok edilir. Özneliğin bu tehdit edici kaybı sonucu kişi, kendisini annesinden ayrı bir varlık olarak işaretlediği bebeklik dönemindeki birincil iğrenme noktasına geri döner. Özneliğin doğuşunda bütünlüğün kaçınılmaz kaybı vardır ve bu çözümsüz yokluk travmada işaretlenir. Özneliğin yapılanışında alınan bu travmatik yara, ne kadar derinden bastırılmış olsa da öznenin *abjekt* olanla her karşılaşmasında yeniden açılır. Bastırılmış ilksel travmanın tekrarının iğrenme deneyimiyle ayrılmaz bir biçimde bağlantılı olduğu söylenebilir. Böylece her iğrenme deneyiminde özne, anneden travmatik kopuşuyla ve kaçınılmaz olan bu kopuşun yarattığı acıyla yeniden yüzleşir. Ancak özne bunun yanı sıra, *abjektin* temsil ettiği potansiyel öznel eksikliğin yarattığı iğrenmeyi de yaşar (Kristeva, 2014, s. 15-28). "İğrenç yüceyle çevrelenmiştir. Aynı güzergah söz konusu değilse bile, iğrenç ve yüceyi var eden aynı özne ve aynı söylemdir" (Kristeva, 2014, s. 24). Bu haliyle hem cazip gelen hem de tiksindirici olan veya hem iğrençin hem de yücenin alanına giren; *abjekt* olanla her karşılaşmada tekrar tekrar yüzleşilen bir travmadır bu. Bu nedenle Kristeva için öznelik tamamlanmayan; iğrenme deneyimiyle kendini sürekli tekrarlayan *özne-oluş* sürecidir.

Kristeva, *abjekt* olandan arındırılmış, kendine ait temiz bir beden (le corps propre) sınırlarını belirlerken dini buyrukların kutsal ve tabuyu yapılandırmada oynadığı anahtar role vurgu yapar. Kirliliğe ve günaha karşı, temizliğin ve saflığın sınırlarını çizen dini yapıların, *abjekt* olanın sosyokültürel yaşam pratiklerindeki karşılığını belirlemede oldukça etkili olduğunu Yahudilik ve Hıristiyanlık'ın kutsal kitaplarından çeşitli pasajlarla örnekler. *Abjekt* olanın reddinin, tek tanrılı dinlerde, özellikle de Yahudilikte, dışlama veya tabu (diyet veya öteki) olarak varlığını kültürel düzen içerisinde yerleştirmesinden söz eder. Arınmamışlık, kirlilik, murdarlık gibi kavramların *abjekt* olarak nitelenip dışarıda tutulmasını Kristeva, Levililer üzerinden tartışsa da bu kavramlara yüklenen iğrençlik ve ötekilik niteliklerine ilişkin örnekler diğer dini yapıları da içerecek şekilde genişletilebilir. Dini inançlar yoluyla *abjektin* kültüre yerleşmesine ilişkin Levililer'in on ikinci bölümünü inceleyen Kristeva, en arkaik iğrenme biçimi olarak tanımladığı yiyecekten iğrenme temasının, yiyecek yasaklarıyla, hasta beden temasıyla ve kadın bedeninin murdarlığına kadar genişletilerek yaşamın içinde kök salmasına değinir (Kristeva, 2014, s. 124). Levililer'in on ikinci bölümünden Kristeva'nın aktardığına göre: "Doğum yapmış kadın, lohusalığı yüzünden ve lohusalığındaki kan nedeniyle 'âdet murdarlığı günlerinde olduğu gibi' 'murdar' olacaktır. Bir kız çocuk doğurursa, o zaman 'âdetinde olduğu gibi iki hafta' 'murdar' olacaktır. Arınmak için annenin bir kurban kesmesi ve bir sadaka vermesi gerekecektir." (2014, s. 124). Âdet kanaması, doğum, lohusalık gibi kadına özgü nitelikler *abjekt* olarak damgalanmış; murdarlıktan arınmak için kesilen kurban, akıtılan kan dolayısıyla ödenmesi gereken kefaretin kadının tarafında yer

almıştır. Kadının doğurduğu kız çocuk murdarlık süresini uzatırken; oğlan çocuk bundan kurtulmak için sünnet edilecektir. Doğumla kirlenen oğlan çocuğun sünnet ritüeli, sünnet derisinin kesilmesiyle bir nevi kurban etme işlevinin yerine getirilmesinin yanı sıra, annenin dişil murdarlığından arınmakla kalmayıp aynı zamanda sembolik bir ayrılığın da göstergesine dönüşür. Oğlan çocuğun cinsel organından kesilip atılan deri, murdar olan dişilin kirliliğini taşıyan ötekinin temsilidir; kesilip atılan *öteki* cinstir. Göbek bağının kesilmesiyle açılan yaranın aynı sünnet edilmiş penise de açılır. Doğmuş olmanın izi olarak bedende daima taşınan göbek deliğindeki doğal yara izi gibi sünnet yoluyla peniste oluşturulan yara izi de anneden ayrılmanın temsiliyetinin sembolik bir düzleme taşınmasıdır. Bu durum, simgesel cinsiyet kimliklerinin katı bir biçimde birbirinden ayrılması olarak kendini gösterir. Böylece arınmış ve temiz olan bir bedene ve kimliğe erişen erkek olurken; kirli ve murdar olan anneye, dolayısıyla kadına atfedilir. Yiyeceklerden duyulan tiksintiyle; kanayan, sızdıran, dölenebilir ve doğurgan olan kadın bedeninden duyulan tiksinti de koşutluk içinde gelişir. *Abjektin* sınırlarının dişil ve eril kimlikler üzerinden çizilerek, rollerin belirlenmesiyle oluşturulan sistem; bireylerin ahlak kurallarına ve toplumsal yasaya tabi olacak biçimde düzenlenmesinin temelini oluşturur (Kristeva, 2014, s. 125-126).

Kristeva'ya göre, öğrenme deneyimi, öznenin belirli nesnelere, durumlarla veya insanlarla karşılaşmasıyla tetiklendiği ve kişinin bu nedenle dehşet yaşadığı anlar olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak öğrenmeyi tetikleyen her zaman nesnenin kendisi olmak zorunda değildir; *abjekt* nesnenin özne için ifade ettiği şey de bu deneyimin yaşanması için tetikleyici olabilir. Öğrenme-en temel ve arkaik biçimi olarak yiyecekten öğrenmeyle başlayarak; bedensel atıklardan, kirden ve kutsal ihlallerden öğrenme olarak deneyimlenebileceği gibi, yolsuzluk ve ikiyüzlülük, gizlilik ve güvene ihanet veya cinsel tabuların yıkılması olarak da kendini gösterebilir (2014, s. 15-28). *Abjekt*, benliği tehdit eden, kimliğin, sistemin, düzenin bozulmasına neden olan; kurallara ve konumlara saygı göstermeyen; sınırları ihlal edendir. Bedenin bütünlüğünü muhafaza eden kılıf olarak deri de 'ben' ve 'öteki' arasındaki sınırı temsil eder. Bedende var olan hastalığın yayıldığı, izlerini görünür kıldığı yüzey olan deri, hastalıkla ihlal edilen, ötesine geçilen bir sınıra dönüştüğünde burada yaşanan bozulmanın *abjekt* olarak damgalanması kaçınılmazdır. "Sanki kırılmalı bir muhafaza olan deri kişinin 'kendi bütünlüğünü' ve 'temiz halini' artık koruyamaz; artık kazanmış ve saydam, görünmez veya gergin ve içeridekilerin dışarı atılması karşısında dayanamayıp yıkılmış gibidir" (Kristeva, 2014, s. 71).

Halen Thomas, meme kanseri otopatografileri üzerine yaptığı incelemesinde, hastalık sırasında bedenin benlikten korkunç bir şekilde ayrılmasının deneyimlenebileceğinden söz eder. Kristeva'nın *abjekt* tarifinden faydalanarak, hastalıklı veya bozulmuş bedenin 'öteki' gibi görünen kısmının, tanımlanabilir bir nesne olarak tanımlanmaktan kaçındığını belirtir. 'Öteki'nin böylesi bir tanımlanamazlığı (ne özne ne de nesne oluşu) sadece kimliğin, sistemin ve düzenin bozucusu olarak 'Ben'e meydan okumakla kalmaz; aynı zamanda sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyi reddetmesi açısından da Kristeva'nın *abjekt* tanımıyla örtüşür (Thomas, 2013, s. 193). Hastalık nedeniyle yaşanan sınır ihlalinin göstergesine dönüşen deri, üzerinde büyüyen tümörler, cerrahi kesikler, izler vb. ile *abjekt* bir yüzey haline gelir. "Derideki tümör bedensel bütünlüğü sağlayan kılıfa verilen zarardır, görülebilir ve gösterilebilir yüzeydeki yaradır" (Kristeva, 2014, s. 126). Başta kanser olmak üzere tümörle ilişkili tüm hastalıklar, fizyolojik ve psikolojik bireyselleşmenin meydana gelmesinin temel sınırı olan deriyi hedef aldığından; iyi veya kötü huylu olması fark etmeksizin tümör *abjekt* olarak görülmektedir. Susan Sontag'a göre: "Tümörlü olmak genellikle bir utanç sebebidir, oysa beden organları hiyerarşisinde, akciğer kanseri kalın bağırsak kanserinden daha az utanç verici olsa gerekir" (2021, s. 28). Kanserle ilişkin metaforların bedenin iç ve dış yüzeyini hedef alan tümörlerle ilişkili olarak topografiye gönderme yapmasından (kanserin yayılması, organlara sıçraması, tümörlerin çoğalması, kazanması ve kesilip çıkarılması gibi...) söz eden Sontag, kanserin en korkutucu sonucu olarak görülen hatta çoğu zaman ölümle bile eş tutulan, bedenin bir parçasının kesilip atılması olduğuna

dikkat çeker: “Bir akciğer hastalığı metaforik bakımdan bir ruh hastalığıdır. Kanser ise, vücudun her yerini vura-bilecek bir hastalık olarak bir beden hastalığıdır. Bu niteliğiyle tinsel olanı açığa çıkarmaktan ziyade bedenin-çok keder verici bir şekilde- salt bedenden ibaret olduğunu gözler önüne serer.” (2021, s. 29).

Abjeksiyon, dişilin murdarlığı, hastalık, tümörler, yara izleri, kan, akıntı vb. tehditlerin her defasında benliği parçalamak için pusuda beklediği; karşılaşmaktan kaçınmanın beyhude olduğu bir sınırı oluşturur. Kişi yaşamı boyunca temiz, denetim altına alınmış, kendine ait lekesiz bir beden idealiyle özneliğini kursa da iç ve dış tehditlerle çevrili olan bedeni daima tehlike altındadır. Öznelik bu nedenle *abjeksiyon* bağlamında inşası tamamlanmayan; daima oluş içerisinde devam eden bir süreçtir. Sünnetin sembolik kefaretiyle murdarlıktan kurtulan eril kimliğe karşılık; dişilin daima taşımakla yükümlü olduğu murdarlık damgasıyla yaşamaya mahkum edilmesi, kadın bedeninin sorunsallaştırılmasına ilişkin önemli ip uçları taşımaktadır. Temiz, lekesiz beden imgesi kültürün alanında olduğu gibi sanatın alanına da benzer biçimde yerleşmiş; bunu tehdit eden hastalıklı, *abjekt* yapılar ağırlıklı olarak beden tasvirlerinden uzak tutulmuştur. Kadın bedeni temsiliyetinin sanatın alanında-büyük çoğunlukla- erkek bakışının yansıması olduğu dikkate alındığında estetik değerlerle bezenmiş tanrısal güzelliğin idealize edildiği beden tasvirleriyle karşılaştırılması kaçınılmazdır.

Hannah Wilke'nin *Abjekt-Oluş'u*

İkinci kuşak feminist sanatçılar arasında önemli bir yere sahip olan Hannah Wilke, fetişleştirilmiş kadın bedeni temsillerinin yerleşik anlayışına ilişkin eleştirel işleriyle bilinir. Feminist hareketin yükselişine paralel olarak kadınların güçlenmesinin sembolüne dönüşen vulvik imgeleri işlerinde sıklıkla kullanan Wilke, heykeltraş olarak başladığı kariyerini performans alanına taşıyarak sanatına disiplinlerarası bir kimlik kazandırır. Toplumsal cinsiyet klişelerine meydan okuduğu işlerinde sıklıkla estetik, erotizm ve politika arasındaki ilişkiyi sorgulayan Wilke 1974'te, performans sanatı denemelerine başlar.

Bu alandaki ilk ve sonradan en çok bilinen işlerinden birine dönüşecek olan *S.O.S. Starification Objekt Series* (Yıldızlaşmış Nesne Serisi) Wilke'nin performatif bir kimlik oyununa dönüştürdüğü bir dizi fotografik dokümantasyondan oluşur. Bu seride (Görsel 1) ikonik kapak kızı pozlarını taklit eden Wilke, belden yukarısı çıplak olan bedeninin kusursuzluğunu, üzerine yapıştırdığı, çiğnenip yoğurulmuş ve vulvayı çağrıştıracak biçimler verilmiş sakız parçalarıyla bozar. Kapak kızı pozlarıyla izleyicinin skopik dürtülerini cezbeden bir çekicilik havası yaratırken; bedenine yapıştırdığı (Kristevacı olarak söylemek gerekirse bir nevi murdarlık damgasına dönüşen, kesilip atılan

ve nihayetinde bir yara izine benzerliğinde eksikliği görünür olan öteki cinsi temsilen yerleştirilmiş vulvik imgeler) sakız parçalarıyla açtığı sembolik yaralar kadının 'ikinci sınıflığını' ve 'kullanıp atılabilirliğini' temsil ediyordu.



Görsel 1. Hannah Wilke, 1974-79, Yıldızlaşmış Nesne Serisi/ Starification Object Series. Arte Al Limite. Erişim: 05.10.2024. <https://tls.tc/nfaHz>

Metalaştırılan kadın cinselliğinin görsel klişelerini canlandırdığı kapak kızı pozlarıyla bir yandan skopik düzendeki erkek arzularıyla dalga geçerken bir yandan da toplumsal cinsiyet politikalarını hicveden Wilke'nin seriyeye verdiği isim de tesadüf değildir. Yıldızlaştırma anlamına gelen *Starification*; yaralama veya kazıma anlamına gelen ve kabile kültürlerinde derinin kesilmesi veya yüzülmesiyle bedende iz bırakma ritüeline verilen isim olan *Scarification* kelimesine vurgu yapacak şekilde bir kelime oyununa dönüştürülmüştür (Princeton University. Erişim: 30.11.2023. <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/61147>). 'Yıldızlaşma' ve 'yarala(n)ma' arasındaki ayrımı bulanıklaştıran "Hannah Wilke kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleştirilmesini ifşa eder ve daha olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını hedeflerler" (Gouma-Peterson ve Mathews, 2014, s. 42).

Wilke ve onunla benzer stratejiler kuran diğer feminist sanatçılar, erkek bakışının altına yerleşerek seyirlik nesneye dönüşen; edilgen ve idealize edilmiş kadın temsiliyetine ilişkin yerleşik algıyı bozmak için çıkış yolları ararlar. Erkek bakışından arındırılmış kadın cinselliğinin sanatın alanında sunumu için yeni anlatım yolları arayan feminist sanatçıların ortaya koyduğu, kadını merkeze alan sanat üretimlerinde kadınların etkin, güçlü, bedenleriyle barışık ve rahat olmaları; o döneme değin Batı sanatının kadın bedenine ve işlevlerine yüklediği düşmanca tavra taban tabana zıttır (Gouma-Peterson ve Mathews, 2014, s. 42).

Ancak Wilke'nin "kadınların duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin vererek yeni bir sanat tipinin doğmasını" (Barry ve Flitterman-Lewis, 2014, s. 257) amaçladığı üretim stratejisi, sanatın baştan çıkarma olduğunu söylemesiyle kendi kendini oyuna getirdiği yönündeki yorumlara da kapı aralar. Yıldızlaşmış Nesne Serisi'nin klişe pozlarıyla, John Berger'in (1986, s. 63) erkek tarafından seyredilişini seyreden kadının nihayetinde

kendini nesneye dönüştürdüğüne ilişkin yorumunu haklı çıkardığı eleştirilerine maruz kalır. Hem soyan hem soyulan olarak kendi bedenini sanatının nesnesine dönüştürmesiyle Wilke'nin eserinin *Ayartıcı bir eleştiri mi yoksa ayartmanın kendisi mi?*, olduğunun muğlak olmasının yarattığı şüpheler, erkek eleştirmenlerin Wilke'nin üretim stratejisini cüretkarlıkla sorgulamasına izin verir: “Wilke, cilveli bir seks kediciği (kadın seks nesnesi) imgesini manipüle ederek, böyle bir imgenin tuzağına düşmekten kurtuluyor; bu arada, özgürleşmek için kendi güzelliğini yadsımak zorun da da kalmıyor” (Barry ve Flitterman-Lewis, 2014, s. 259).

Erotik kapak kızı pozlarını yeniden ürettiği yarı-çıplak fotografik performanslarıyla kadın bedeninin nesneleştirilmesini eleştirse de Wilke'nin, güzellik meselesinin ayağına dolanmasından kendini kurtaramadığı için eleştirel çıkmazın ortasında kalıyor gibi görünmektedir. Wilke'nin üretim stratejisine ilişkin 1970'lerin feminist sanat eleştirilerinin en bilineni Lucy Lippard'ın onu narsisist bir çapkın olarak tanımlamasıdır: “Wilke'nin güzel kadın ve sanatçı, çapkın ve feminist rollerini karıştırması sonucunda ortaya çıkan politik olarak belirsiz tavrı onu zaman zaman hem kişisel hem de sanatsal düzeyde eleştirilere maruz bıraktı” (Aktaran: Linton, 2009, s. 7). Ancak bu durumun kadının kendi görünümüne takıntılı olduğu yönündeki varsayımın patolojik narsisizmle kurulan hatalı ilişkisinin eleştirel alana yerleşiminden kaynaklandığı söylenebilir. Böylesi bir çağrışım üzerinden temellenen bir eleştiride sanatçının cinsiyetinin kritik bir rol oynadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Zira Wilke'nin çağdaşı erkek sanatçıların bedenlerini kullandıkları performanslarının aynı yargılara maruz kalmadığı aşikardır. Öte yandan, Wilke'yi çapkın ve feminist olarak tanımlayan Lippard'ın, erkek sanatçıların yarattığı beden temelli performans çalışmalarının algılanması ile kadınların ürettiği benzer çalışmaların algılanması arasında var olan cinsiyet ayrımını kınaması ironiktir (Linton, 2009, s. 13). Kaldı ki, Wilke'nin çalışmalarına ilişkin eleştirilerde asıl göz ardı edilen, 1970 yılında annesinin mastektomi ameliyatından sonra çıplak performans sergilemeye başladığı gerçeğidir.

Wilke'nin işlerinde kadınlığa ilişkin iç ve dış yaraları fiziksel semboller aracılığıyla görünür kıldığı analogiler yaratması; annesinin gerçek yaralarına maruz kalmasının sanat pratiğini doğrudan etkilemiş olması ihtimalini de güçlendirir. Fiziksel ve ruhsal acının dile getirilemez doğası yaranın görünürlüğünde temsil edilir. Bu bağlamda Wilke'nin işlerinde sıklıkla kullandığı yara motifi, sadece deneyimlenen hastalıkların fiziksel işareti olarak değil; aynı zamanda yaranın kendisini var eden acıyı görünür kılan etkili bir sembol olarak anlam kazanır. Wilke'nin erken dönem işlerinde karşımıza çıkan vulvik imgelerin, *Yıldızlaşmış Nesne Serisi*'nde yara izleriyle sentezlenmesinin ardından; annesi Selma Butter'ın mastektomi operasyonu sonrası çekilmiş portresiyle kendi portresini yan yana sunduğu *So Help Me Hannah* serisine ait bu diptikte (Görsel 2) sınırları daha keskin hatlarla belirlenmiş bir yaranın sembolik anlatısı karşımıza çıkar.



Görsel 2. Hannah Wilke, 1978-81, So Help Me Hannah Serisi: Sanatçının Annesi Selma Butter ile Portresi/ So Help Me Hannah Series: Portrait of the Artist with her Mother Selma Butter. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024. <https://rb.gy/v5yo2q>

Soldaki fotoğrafta Wilke'nin sağlıklı ve eksiksiz bedenine karşılık; sağdaki fotoğrafta annesi Selma Butter'ın mastektomi yarasıyla harap olmuş göğsünü, küçük kırmızı tümörlerin yüzeye çıktığı derisini, hastalık nedeniyle zayıflamış bedenini görürüz. Bulduğu nesnelere annesinin yaralarını temsilen kendi sağlıklı bedenine yerleştiren Wilke, kurduğu yaralı beden analogisiyle bir yandan anne-kız ilişkisinin genetik eş değeriğinin görsel belgesini sunarken bir yandan da önce-sonra, gençlik-yaşlılık, hastalık-sağlık, yaşam-ölüm gibi tezatlıklara vurgu yapar. Annesinin hastalık sürecini çektiği binlerce fotoğrafta patografik bir anlatıya dönüştüren Wilke fotoğraf çekme eylemini hem kendisi hem de annesi için duygusal bir yakınlaşma ve iyileşme fırsatı olarak hedefler; ancak bu çalışma git gide annesinin yaralarını incelediği ve gelişti kaçınılmaz olan kayıpla yüzleşme ve yas sürecine dair bir hazırlığa dönüşür (Tembeck, 2008, 87-101).

Wilke, bu diptikte, annesi Selma Butter'ın gerçek yaralarına karşılık kendi bedenine yerleştirdiği nesnelere oluşturduğu temsili yaralar ile annesinin deneyimlediği fiziksel acıya karşılık kendisinin- anne kaybıyla deneyimlediği duygusal acının sembolik düzeyde yer değiştirmesini önerir. Wilke'nin sembolik yaraları, *abjektin* sınırlarında varlığı yadsınamaz ve deneyimlenmesi kaçınılmaz olan müstakbel murdarlığın göstergesine dönüşürken; kız çocuğun-sünnet iziyle murdarlıktan arınan oğlan çocuğun aksine- annesinin murdarlık damgasını taşıyacak ve zamanı geldiğinde bizzat üstlenecek olmasının trajedisini de içerir. Levililer, bedenin lekelenmesine neden olan her türlü akıntı, sızıntı ve salgının bedeni murdarlaştıracağı ve her türlü izin bedeninin simgeselliğini bozacağı için bunlardan uzak durulmasını şart koşarlar. Buna göre:

Beden, doğa karşısındaki borcunun hiçbir izini taşımamalıdır: Tamamen simgesel olabilmek için temiz olmalıdır. Temiz olduğunu kanıtlamak için, üzerinde cinsel ayrımın ve/veya anneden ayrılmanın işareti olan sünnetten başka hiçbir iz taşımamalıdır. Bunun dışındaki herhangi bir iz kirliye, ayrılmamış olana, simgesel olmayana ve kutsal olmayana bir aidiyet göstergesi olarak yorumlanacaktır: "Saçınızı yuvarlak kesmeyeceksiniz; ve sakalın köşelerini bozmayacaksınız. Ölüler için bedeninizde yara açmayacaksınız, kendinize dövme işareti koymayacaksınız" (Levililer, 19, 27, 28'den aktaran: Kristeva, 2014, s. 127).

Wilke'nin bu diptikteki yara motifi; sütün aktığı anne memesinden kopuş, yok olan memenin boşluğuyla açılan yara ve bıraktığı iz, derinin üzerindeki tümörler gibi *abjektin* birçok yüzünü temsil eden patografik damgaların bütünlük bir kurgusunu sunar.

***Intra-Venus*'ın Doğuşu**

Wilke'nin yara motifleri kadınlığın psiko-sosyal deneyimine bağlı yaraların sembolüken; 1993'te konulan ölümcül lenfoma teşhisi nedeniyle başlayan tedavi sürecini otopatografik bir anlatıya dönüştürdüğü *Intra-Venus* serisinde Wilke'nin bedenine açılan gerçek yaralarla yüzleşiriz. Wilke, bedeninin kanser nedeniyle deneyimlediği acıya ve fiziksel hasara bağlı dönüşümlerini konu edindiği otopatografik anlatısını, güzellik tanrıçası Venüs'ün sanatın alanındaki temsilini tersine çevirerek hastalıklı beden temsili üzerinden yeniden kurgular. Hannah Wilke'nin *Intra-Venus* serisi, Venüs imgesiyle özdeşleştirilen ideal kadın bedeni ve hastalıklı beden temsillerine ilişkin yerleşik anlayışları karmaşıklaştıran estetik stratejisiyle karşımıza çıkar.

Öteki olan kadın cinsel organının 'eksikliği' yani hali hazırda kastre edilmiş olmasının (annenin şu *olmayan fallus'u*), hiçliği saklayan bir yara iziyle ilişkilendirilmesi, kadın bedeninin görünüşüyle kastrasyon tehdidi arasındaki psikanalitik bağlantıda kendini gösterir. Kadının olmayan fallusunun eksikliği Irigaray'a göre arzu ve sunuşun sistematiği içine yerleşmiştir; kadının cinsel organı "görülecek bir şeyin olmamasının dehşetini temsil eder" (Aktaran: Işık, 1998, s. 80). Bu nedenle sanatın alanında kadın cinsel organının temsili, erkeğin gör(mediği)düğü gibi maskelenmiş; kendi çatlağı içine gömülmüştür. Nihayetinde erkeğin bakışıyla kurulan skopik ekonomiye girerek pasifleşen kadın yansımanın güzel nesnesi olarak var olur (Işık, 1998, s. 80). Venüs imgesinin sanatın alanında yüklenegeldiği seyirlik nesne rolüne ilişkin sorgulamasına buradan başlayan Wilke, Venüs imgesinin varyasyonlarını patografik anlatısının şablonları olarak kullanır. Kanser bedeni bıraktığı fiziksel hasarları canlandırdığı Venüsler aracılığıyla görünür kılar; bir yandan da altüst edilmiş Venüslerin seyredilebilirliklerinin sınırlarını tartışmaya açar.

Bedenini sanatının nesnesine dönüştürürken 'güzelliğinin' çalışmalarında vermek istediği mesajın önüne geçmesiyle eleştirilen Wilke, bu defa Venüs imgesiyle görsel kültüre yerleşen güzellik anlayışına sınırın öte tarafından, *abjektin* alanından müdahalede bulunur. Böylece Wilke, kadın bedeni temsiliyetine ilişkin politik tavrını, tersine çevrilmiş Venüs imgesiyle görünür kıldığı *Intra-Venus* ile somutlaştırır.

Intra-Venus ismi sadece tersine çevrilmiş Venüs imgesine gönderme yapmakla kalmayan çok katmanlı bir adlandırmadır. İç, içeriden, içeriye doğru veya içsel anlamlarını karşılayan bir ön ek olan *Intra* kelimesiyle birleşen *Intra-Venus*; Venüs imgesine yüklenen güzellik ve estetik değerlerin bütünü kapsayacak ve tersine çevirecek bir anlam taşıırken; bir yan da *Intra-Venus* ismi tıbbi bir terim olarak 'damardan' anlamına gelen *intravenous*, kelimesiyle yerdeğiştirmeceli bir oyuna girerek hastalık nedeniyle bedeninin içine nüfuz eden kemoterapi ve diğer damar içi uygulamaların bedenin sınırlarını ihlal ederek içeri sızmasına da göndermede bulunmaktadır.

Sanatçının önceki işlerinde sembolik düzlemde kalan yaraları bu defa doğrudan kendi bedeninde deneyimlenir. Wilke'nin bir zamanlar güzelliğini sergilemesiyle yargılanan bedeni bu defa kesilip biçilen, eksilen, yaralanan ve kanayan, akıtan, sızdıran haliyle bizzat *abjekt* olanın kendisine dönüşür. Butler'ın dediği gibi: "beden ölümlülüğü, kırılabilirliği, failiği ima eder: deri ve et bizi başkalarının bakışına maruz bırakır" (Butler, 2006, s. 128-151). Wilke de kendi Venüsleriyle, çoğunluğu erkek olduğu varsayılan izleyiciye hastalık nedeniyle deforme olan bedenini olduğu haliyle sunarak; izleyicilerin-ölümünün ardından- yaralı, şişkin, kanayan kısacası *abjekt* olan bedenine bakmaya davet eder (Neal, 2019, s. 77-87).

Serinin ilk fotoğrafı olan bu diptikte (Görsel 3) Wilke, bedeninde kemoterapi nedeniyle oluşan şişlikler ve damar içi uygulamaların yarattığı hasarları tanıdık ikonik referanslardan faydalanarak oluşturuyor. Wilke burada, Boticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* eseriyle idealize edilmeye başlanan kadın bedeninin, kafasının üzerine konduğu bir çiçek saksısıyla



Görsel 3. Hannah Wilke, 1992-1993, Intra-Venus No.1. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024. <https://rb.gy/iruseh>

taçlandığı yaralı bedeniyle kurgulanmış bir alegorisini sunar. İzleyicinin skopik alanına girdiğinin farkında olan Wilke, kendini seyirlik bir nesne olarak ortaya koyarken bir yandan da geleneksel estetik beklentileri boşa çıkaracak bir stratejiyle *abjekt* olanı bakışın altına yerleştirerek izleyicinin görsel tüketimini kasıtlı olarak zora sokuyor.



Görsel 4. Hannah Wilke, February 19, 1992-1993, Intra-Venus No.6. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024.
<https://rb.gy/iruseh>

Kemoterapiye bağlı olarak dökülen saçlarını yüzünü çevreleyecek biçimde taradığı ve izleyicinin doğrudan gözünün içine baktığı bu fotoğrafta (Görsel 4) Wilke, dalgali ve gür saçlarını kaybetmiş bir Venüs temsili sunmakla kalmaz; güzellik ölçütlerine ve kadın bedenine ilişkin yerleşik algılara atıfta bulunarak; kadınların sanatın alanındaki geleneksel temsillerini alt üst eder.



Görsel 5. Hannah Wilke, 1992-1993, Intra-Venus Triptik/ Intra-Venus Triptych. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024.
<https://rb.gy/iruseh>

Bu triptikte (Görsel 5), *Titian'ın Urbino Venüsü'nü*, *Velazquez'in Aynadaki Venüs'ünü* ve *Manet'nin Olympia'sını* çağrıştıracak şekilde düzenlenmiş üç farklı Venüs yorumunu canlandıran Wilke, tıpkı onlar gibi erotizmle yüklenmiş mizansenler yaratır. Wilke kompozisyonun odak noktasına yerleşmiş bedeniyle sere serpe uzandığı yataкта izleyicinin doğrudan gözünün içine baktığı üç farklı pozda da aynı hedefe odaklanır. Cerrahi müdahalelerle açılmış kesilerin üzerini örten sargılarla dekore edilmiş bedenini, yerleşik estetik algıları hiçe sayarak ve kontrolün kendisinde olduğunu vurgulayan kendinden emin bakışlarla izleyiciye sunar. İdealize edilmiş Venüslerin aksine, Wilke'nin bedeni gazlı bez ve kemoterapiye bağlı şişkinlikle dolu olsa da onun feminist temsili, hasarlı bedenini gerçekçi bir dürüstlikle sergilemek için kadın güzellik ideallerine uymayı reddetmesinde yatmaktadır" (Neal, 2019, s. 77-87).

Wilke'nin yapıbozum stratejisi, Venüs imgesinin yüklenegeldiği anlamsal bütünlüğü parçalamak ve izleyiciyi görünmeyen dehşetiyle yüzleştirmesi olarak karşımıza çıkar. Wilke'nin otoportrelerinde canlandırdığı imgeler (Görsel 6) sanatın ve görsel kültürün alanından özenle seçilen ikonik referanslardır. Kadın temsiliyetine ilişkin arketipleri kurgulayan Wilke; yeniden ürettiği imgelerin geleneksel temsil değerlerinin bilinçli olarak hastalıklı bedeninin temsiliyle rol değişiminde bulunmasının izleyicide yaratacağı şok etkisini hedefler.



Görsel 6. Hannah Wilke, 1992-1993, Intra-Venus No.13. Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024.
<https://rb.gy/iruseh>

İzleyicinin görsel haz nesnesine dönüşmesi beklenen ideal bedenlerin yerini, normlardan sapmış olsa da kasıtlı olarak normalin sınırlarında teşhir edilen *abjekt* beden temsilleri alır. İdeal olanın bozulmasıyla dönüşen beden rahatsız edici tavrı, doğrudan ölümü işaret ederek izleyicinin huzurunu kaçırmada saklıdır. “Dışkılar-akıntılar ve dışkıya-akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler; ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölüm tarafından tehdit edilen yaşam” (Kristeva, 2014, s. 92).

Intra-Venus, ilk duyuşta izleyicide alışıldık Venüs temsillerine ilişkin beklentiler uyandırsa da Wilke, otoportreleriyle karşılaşan izleyicinin beklentilerini hızla boşa çıkarır. Venüs imgesinin, bakışın alanında tüketilecek skopik bir meta oluşuna kasıtlı bir darbe indiren Wilke, seyredilmek için yaratılmış; sırlarına vakıf olunması için izleyiciyi, içine girmeye davet eden Venüs'ün görülecek bir şeyi olmamasının dehşetiyle sarsmakla kalmaz; aynı zamanda steril rahmi aracılığla ölüsünü bekleyen boş bir mezarı, nihayetinde gelmek üzere olan ölümü anımsatır.

Sonuç

Feminist sanatçılar arasında oldukça tartışmalı bir figür olan Hannah Wilke, kasıtlı olarak kendini nesneleştirdiği çalışmalarıyla sağlığında sıklıkla eleştirilerin odağında yer alsa da kadın bedeni temsiliyetine ilişkin yerleşik anlayışları alaycı yaklaşımla sorgulamaktan geri durmayan başarılı bir provokatördü. Karmaşık mesajlar içeren erotizm yüklü beden temelli işleriyle dönemin eleştirmenlerince değersizleştirilmiş olsa da lenfomaya bağlı hastalık sürecini fotoğrafladığı *Intra-Venus* serisi ölümünün ardından sergilendiğinde Wilke'ye itibarını geri kazandıracak bir etki yaratır.

Intra-Venus serisinin etkisini sadece Venüs imgesinin sanatın alanında yüklendiği anlamı sorgulayan yönüyle değerlendirmek oldukça eksik kalır; Wilke'nin otopatografisinin yoğunluğu çok katmanlı yapısında saklıdır. Erkeğin skopik ekonomisinde arzu nesnesine dönüşen ve dönem dönem yeniden yorumlanarak defalarca üretilen Venüslerle kurulan ideal kadın bedeni temsiline yerleşik imgesi, *Intra-Venus* serisinde tersyüz edilir. Bununla birlikte, Wilke'nin sağlıklı, bakımlı, estetik değeri yüksek bir obje olan bakılası ve arzulanası kadın bedenine ilişkin beklentileri *abjekt* estetiğine büründürerek sunması öznel bir strateji olarak karşımıza çıkar. *Intra-Venus* serisinde çoğunluğunun erkek olduğu varsayılan- izleyiciye sunduğu rahatsız edici Venüs kurguları aracılığıyla Wilke, o zamana değin görsel haz nesnesi olarak üretilen ve tüketilen Venüs imgesini yapısöküme tabi tutar. *Abjeksiyonun* da nihayetinde patriarkal tahakkümün ürettiği bir süreç olarak özne-oluşun sınırlarını belirlemesinden ve Venüs imgesinin de yine aynı erk odağı tarafından üretilmesindeki ortaklıktan yola çıkarak Wilke'nin yerleşik düzeni altüst edışı *Intra-Venus* serisi üzerinden okunaklı hale gelir. Öte yandan hastalığın benlik üzerinde yarattığı parçalanma hissinin tamirinde otopatografik anlatıların benliği bütünleştirici ve yeniden yapılandırıcı etkisi hesaba katıldığında Wilke'nin *abjekt* Venüsleri aracılığıyla kimliğini yeniden tayin ettiğini ve *abjekt-oluş* yoluyla özneliğini yeniden kurduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Akay, Ali. (2000). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Barry, Judith., Flitterman-Lewis, Sandy. (2014). Metin Stratejileri Sanat Üretimine Politikası. Antmen, A. (Ed.). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (s.253-266). (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, John. (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, Judith. (2006). *Prekarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso Books.
- Deleuze, Gilles. (2011). *Spinoza Pratik Felsefe*. (A. Nahum, U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Frank, Arthur. (2013). *The Wounded Storyteller Body, Illness and Ethics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gouma-Peterson, Thalia., Mathews, Patricia. (2014). Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. Antmen, A. (Ed.). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (s.13-118). (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Işık, Emre. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kristeva, Julia. (2014). *Korkunun Güçleri*, (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sontag, Susan. (2021). *Metafor Olarak Hastalık – AIDS ve Metaforları*. (O. Akinhay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Thomas, Halen. (2013). Breast Cancer Autopathography: The Laws of the Body and the Body of the Law. Cooke, J. (Ed), *Secenes of Intimacy: Reading, Writing and Theorizing Contemporary Literature* içinde (s.191-193). London: Bloomsbury Acedemic.

İnternet Kaynakçası

Arte Al Limite. Erişim: 05.10.2024. <https://www.artellimite.com/2020/04/22/sin-besos-ni-abrazos/hannah-wilke-1/>

Dervişcemaloğlu, Bahar. (2012). Edebiyat İle Tıbbın Buluştuğu Nokta: Anlatısal Tıp. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 6, 101-116. Erişim: 30.11.2023. <https://www.academia.edu/2467120/>

Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024. <https://feldmangallery.com/exhibition/098-support-foundation-comfort-wilke-12-1-84-1-5-1985>

Feldman Gallery. Erişim: 10.05.2024. <https://feldmangallery.com/exhibition/164-intra-venus-wilke-1-8-2-19-1994>

Khalil, Rami Bou., Jayatunge, Ruwan. (2018). Pathography and Autopathography: The case of Nikolai Gogol (1809-1852). *Journal of Medical Biography*, 26(3), 145-146. Erişim: 30.11.2023. <https://doi.org/10.1177/0967772016661130>

Linton, Jennifer. (2009). *The art of Hannah Wilke: 'Feminist Narcissism' and the Reclamation of the Erotic Body*. York University. Erişim: 30.11.2023. <https://www.academia.edu/16833314/>

Neal, Taylor. (2019). Realism of the Body: Female Agency and Vulnerability in Hannah Wilke's Intra-Venus. *Between Arts and Science*, 4, 77-87. Erişim: 30.11.2023. <https://static1.squarespace.com/static/6206cd87a88b6f1efa070264/t/6238ca959156d3092fa6f5c5/1647889050131/ASFA-Academic-Journal-2019-6x9.pdf#page=77>

Princeton University Art Museums Collections Online. Erişim: 30.11.2023. *S.O.S. Starification Object Series (Hannah Wilke), 2011-116*. <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/61147>

Tembeck, Tamar. (2008). Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 33(1-2), 87–101. Erişim: 30.11.2023. <https://doi.org/10.7202/1069550ar>

HEYKEL VE MİMARİ SENTEZİNDE ÜTOPYAN BİR EV MANİFESTOSU: FREDERICK KIESLER'İN SONSUZ EV'İ¹

Doç. Mert BARLAS

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
mert.barlas@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-1524-4425

Öz: Bu analiz, 1920-1960 yılları arasında Frédéric Kiesler tarafından geliştirilen Endless House/ Sonsuz Ev'in hem teorik hem de pratik boyutlarını incelemekte; ev, işlevsellik, çevre ve psikoloji ilişkileri üzerine daha geniş bir tartışma içindeki önemini değerlendirmektedir. Sonsuz Ev projesi, geleneksel mekân, yapı ve kullanım anlayışlarını altüst eden mimari tasarıma ilişkin öncü bir araştırma sunmaktadır. Ev'in teorik boyutları, işlevsellikten ziyade deneyimsel derinliğe öncelik vererek geleneksel mekân kullanımını sorgulamaktadır. Uygulamada, Sonsuz Ev, Kiesler'in teorilerini yenilikçi yapısal unsurlarla somutlaştırarak, sakinlerinin ihtiyaçlarına uyum sağlayan dinamik bir yaşam alanı yaratmayı amaçlamaktadır. Korrealizm felsefesiyle birlikte Kiesler'in sonsuz mekân kavramsallaştırması, ev ve sakinleri arasındaki diyalogu yeniden şekillendirerek bütünsel bir yaşam anlayışını benimsemektedir. Teori ve pratiğin bu sentezi, Sonsuz Ev'i mimarlık tarihinde önemli bir eser olarak konumlandırmakta ve böylece Kiesler'in yaratıcı yaklaşımı, çağdaş mimarlık-sanat pratikleri üzerinde derin bir etkiye sahip olmaya devam etmektedir.

Anahtar Sözcükler: Ev, Mekân, Frédéric Kiesler, Korrealizm, Sonsuz Ev.

A UTOPIAN HOUSE MANIFEST IN THE SYNTHESIS OF SCULPTURE AND ARCHITECTURE: FREDERICK KIESLER'S ENDLESS HOUSE

Abstract: This analysis examines both the theoretical and practical dimensions of the Endless House, developed by Frédéric Kiesler between 1920 and 1960, and assesses its significance within a wider debate on the relationship between home, environment, functionality and psychology. The Endless House Project presents a pioneering investigation into architectural design that subverts traditional understandings of space, structure and use. The theoretical dimensions of the House question the traditional use of space, prioritizing experiential depth over functionality. In practice, Endless House embodies Kiesler's theories with innovative structural elements, aiming to create a dynamic living space that adapts to the needs of its inhabitants. Kiesler's conceptualization of endless space, together with his philosophy of correalism, embraces a holistic understanding of life by reshaping the dialogue between the home and its inhabitants. This synthesis of theory and practice positions The Endless House as an important work in the history of architecture, and thus Kiesler's creative approach continues to have a profound influence on contemporary architecture-art practices.

Keywords: House, Space, Frédéric Kiesler, Correalism, Endless House.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Giriş

Evin kendine özgü yapısı, tarih içinde her dönemin değişken paradigmaları doğrultusunda ortaya çıkan fiziksel ve sosyal faktörler tarafından şekillendirilmektedir. Küresel veya toplumsal değişimlere bağlı bu etkenler; sosyoloji, ekonomi, psikoloji, felsefe ve sanat gibi disiplinlerin ev olgusunun sürekli olarak yeniden değerlendirilmesini, farklı bağlamlarda yorumlanmasını ve anlaşılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda mimari; insan varoluşunun temel bir yönü olan evin fiziksel bir birim olarak şekillenmesinde yadsınamaz bir rol üstlenirse de evin varlığının, işlevinin ve anlamının yalnızca mimari sınırlar içinde ele alınan fiziksel yapısı tarafından belirlenmediğini kabul etmek önemlidir. Evin öznel yaşantının varlığı içinde fiziksel ve zihinsel olarak şekillenen yapısı, onun bir barınaktan çok daha fazlası olduğunu ortaya koymakta ve böylece önemi, çoğu zaman mimari perspektiflerin dayattığı rasyonel tanımların ötesine geçerek bu olgunun çok yönlü doğasını vurgulamaktadır. Çünkü ev, yalnızca ikamet edilen somut alan değil, aynı zamanda aidiyet, mahremiyet ve duygusal bağlılığın da sembolüdür. Bununla birlikte geçmiş zamanların dokunaklı kalıntıları taşıyan, değerli hatıralar için bir yuva, anıları korumak için bir uzam işlevi de görebilen ev, kırılğan, tekinsiz ve istikrarsız bir yapıya dönüşebilme potansiyelini de barındırmaktadır. Bu doğal nitelikleriyle, sakinlerinin farklı bakış açılarından etkilenen ve barındırdığı bireyler ile önem, değer ve anlam kazanan dinamik ve sürekli gelişen bir ortama dönüşür. Bu nedenle kozmos içerisinde, insanın uzamsal varoluşuna bedenden sonra küçük ölçekli bir temsil olarak hizmet eden ev; varlığa sadece barınak ve koruma sağlamamakla kalmamakta, aynı zamanda bireylerin yaratıcılıklarını ifade etmeleri ve ister fiziksel dünyada ister imgelem dünyasında olsun hayatın farklı yönleriyle diyaloga girmeleri için önemli bir platform görevi görmektedir.

Yaratıcılığın ifadesinde ve imgelemin gerçeğe dönüşmesinde insan için özgün, özel bir ortam oluşturmaya olanak tanıyan ev, iç ve dış yaşam bileşenlerinin kombinasyonu aracılığıyla yaşam sürecindeki insan için benzersiz bir yer deneyimi sunabilmektedir. Dünya uzamında insanın kendine özel bir yer açarak içinde varlığını sürdürmesinin önemi göz önüne alındığı takdirde; rahatlık, aidiyet ve hatta yabancılaşma duygularını ortaya çıkarabilmesi bakımından benzersiz bir öneme sahip olan ev, sakinlerinin değerlerini ve isteklerini yansıtarak dünya yaşamının, toplumsal yaşamın bir formülü; bir mikro-kozmosu olarak hizmet etmektedir. Bu anlamda, insan-psikoloji-mekân-toplum arasındaki karşılıklı ilişki düşünüldüğünde, ideal bir yaşamın ve ideal bir toplumun kolektif algısını şekillendirerek toplumsal normları da etkileyebilen en küçük mimari birim haline gelmektedir. Bir yönden sosyal yaşantıda kültürel ve bireysel değerlerin somutlaşmış halini mekân üzerinden temsil eden, diğer yönden özne için huzur ve korunma duygusunu deneyimleyebileceği bir sığınak görevi gören evin mimari bir uzam olarak iç-dış tasarımı; psikolojiyi, duygusal refahı, kişisel kimliği ve bu olgulara bağlı aile dinamiklerini etkileme, yönlendirme gücüne de sahiptir. Dolayısıyla mimarinin, yalnızca oturma/ikamet etme eylemi amacıyla pratik ve konforlu değil, aynı zamanda birey-mekân-psikoloji ilişkisi göz önüne alındığı takdirde; sakinlerinin yaşam anlayışı üzerinde derin bir etkiye sahip olması gerçekliğinde, mekânsal parametreler bakımından görsel olarak çekici, ilham verici evler yaratmakla da yükümlü olduğu ifade edilebilir.

Tarih boyunca sürekli olarak ideal varoluşa ulaşmaya çalışan insanın, fiziksel çevrenin sınırlamalarını ve rahatsızlıkların farkına vararak, çözüm bulabilmek adına alternatif ev/mekân olasılıklarına yöneldiği ve bu doğrultuda kurgularını geliştirdiği görülmektedir. Ancak hemen her alanda toplumsal değişimlerin hızlandığı sanayileşme ve sanayileşme sonrası dönemde şehirlerde örgütlenen yerleşmenin kaçınılmaz bir sonucu olarak; insanın doğadan kopuk monoton evlerle, sığınma ve barınma eylemi dışında duygusal bir bağ kuramaması, yeknesak evlerin içinde doğa ile ilintili anılardan, zihinsel çağrışımlardan ve imgesel birikimlerden yoksun yaşamlar sürmek zorunda kalması çağdaş dünya yaşamının insana dikte ettiği ikamet etme gerçekliklerdir. Çağdaş şehir yaşamında, evlerin/konutların çoğunun standart kullanıcı özelliklerine göre planlanması ve dolayısıyla evin işlevsel amacının

sadece ikamet edeninin temel ihtiyaçlarını karşılamak olması gerçeğiyle yüzleşen bazı mimar-tasarımcı-sanatçılar, 'ev'e dair insan odaklı yenilikçi yaklaşımlar geliştirmenin etik sorumluluğunun giderek farkına vardılar. Bu mimar/sanatçılardan biri olan, gerçek yaşamdaki birey-toplum-çevre-konut ilişkileri arasında ortaya çıkan sorun-salları hareket noktası olarak ele alarak çözüm üretme fikrini benimseyen Frederick Jacob Kiesler, insan ve doğa merkezinde çevre ve teknolojiyle uyum içerisinde kapsamlı ortamlar yaratmayı amaçladı. Doğaya ve estetik pratiğe entegre edilebilen bir evin, insanı gündelik yaşamla ve çevreyle daha uyumlu hale getirme potansiyeline sahip olduğu görüşünü ortaya koyan Kiesler'in amacı; gerçeklik ve ütopya arasındaki olasılığı, imge ve çevre arasındaki sınırları mimari tasarımda ortadan kaldırarak sanatı, teknolojiyi, doğayı ve gündelik yaşamı kusursuz bir şekilde mekânda bütünleştiren sürükleyici deneyimler elde etmektir. Çoğu zaman insan ruhunun gereksinimlerinden uzak barınma biçimini zorunlu kılan geleneksel ikamet yapılarına karşı bir tavır olarak ideal mekânı üretme çabasında olan Kiesler; betonlaşmış, dört duvar evlerde göz ardı edilen öznel yaşamın, insan ruhunun iyileştirilmesinde evin/mekânın önemini merkezde tutan öneriler sundu. Bu bağlamda, evin inşa edilme amacının; içinde yaşayanın pratik gereksinimlerini karşılamadan ötesine geçmesi gerektiği gerçeğinden hareketle; bir evin aynı zamanda estetik bir çekiciliğe, manevi bir yükselme hissini ve ilham duygusunu uyandırma yeteneğine sahip olması gerektiğini vurgulayarak evin çevresel ve yapısal iç-dış uzam olarak iyileştirilmesine yönelik Sonsuz Ev'i projelendirdi.

Biyomorfizmden Sonsuz Mekâna: Kiesler Korrealizminde Sonsuz Ev

20. yüzyılın avangart mimari-sanat hareketinin önemli bir figürü olarak tanınan Friedrich Jacob Kiesler 22 Eylül 1890'da o zamanlar Avusturya-Macaristan'ın bir parçası olan ve bugün Ukrayna'da bulunan Çernivtsi'de doğdu. De Stijl, Dada, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm ve Pop-Art gibi etkili sanat akımlarının önde gelen üyeleriyle yakın ilişki içinde olan ve kendisini tek bir alanda konumlamayı reddeden Kiesler'in bir sanatçı olarak kendine özgü mimari perspektifi ve aynı anda çeşitli sanat formlarıyla aktif olarak uğraşması onu dönem mimarlarından fark edilir çizgide ayırdı. Mimarlık dışında, tiyatro/ sahne tasarımı, mobilya tasarımı alanlarındaki katkılarıyla tanınsa da Kiesler'in sanatsal çabaları bu alanların ötesine geçmiş, sanatçı; heykel, resim ve enstalasyon sanatına da önemli katkılarda bulunmuştur. Bu çok yönlü yetenek, aynı zamanda güncel sanat ve mimari tartışmalarını zenginleştiren ve kendi teorik çalışmalarını geliştiren keskin bir yazar ve eleştirmendi. Öyle ki Kiesler, mimarinin pratik alanında olduğu kadar yazılı çalışmalarında da disiplinler-arası anlayışı benimseyerek sanatsal ve sosyal alanların uyumlu bir şekilde bütünleşmesini sağlamaya çalıştı.

Kiesler'in mimari vizyonu, bir alandan diğerine sorunsuzca akan bir tasarımla sınırsız harekete izin veren alanlar yaratmayı içeriyordu. 1925 Paris, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*/ Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi'nde sergilenen, mekân içinde akışkanlık ve özgürlük hissi veren *City in Space*/ Uzaydaki Şehir (Görsel 1) enstalasyonunda örneklendirilen bu kesintisiz yapı konsepti, sanatçı için ömür boyu sürecek olan bir arayışa dönüşecek, "(...) Film yapımı ve enstalasyonlardan beslenen bu arayış, 1959-60 yıllarında Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) sergilenen ve 'insanı ve çevresini karmaşık, karşılıklı ilişkilerden oluşan küreselleşen bir sistem olarak kucaklayan Sonsuz Ev ile doruğa ulaşacaktı" (Charrington, 2012, s. 11). 3 Ekim 1950 yılında, New York'taki Kootz Galleri mimarlık, resim ve heykel disiplinlerinin etkileşimi temasıyla açılan, Walter Gropius, Robert Motherwell ve Marcel Breuer gibi mimar ve güzel sanatların temsilcileri olarak iş birliği yapan önemli isimlerin yer aldığı *The Muralist and the Modern Architect*/ Muralist ve Modern Mimar başlıklı sergiye ev sahipliği yaptı. Serginin en önemli bölümlerinden biri, Kiesler'in yenilikçi tasarımıyla izleyicileri büyüleyen Sonsuz Ev'in ilk kil modelinin sunulmasıydı. Ayrıca David Hare tarafından yapılan bir heykel de sergiye sanatsal ifadenin bir başka katmanını ekleyerek sergiyi gerçekten ilgi çekici ve düşündürücü bir deneyim haline getirdi.



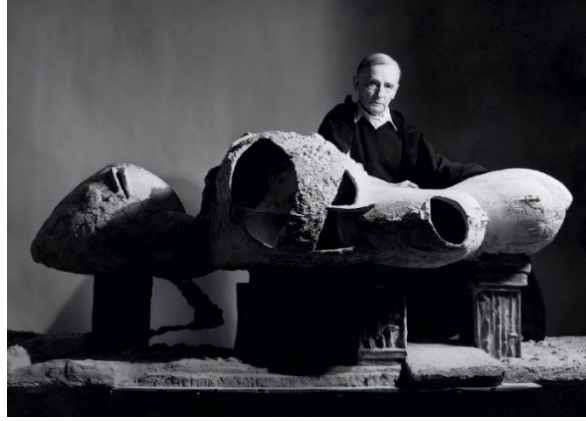
Görsel 1. Frederick Kiesler, Raumstadt (City in Space), 1925, Paris. Erişim: 23.08.2023 <https://bit.ly/3UtrgtP>

Kiesler'in çalışmasının kuramsal önemi; *Interiors* dergisinin Kasım sayısında yayınlanan "*The Endless House and its Psychological Lighting System*" (Zillner, 2019, s. 35)/ Sonsuz Ev ve Psikolojik Aydınlatma Sistemi başlıklı makalede tasarımın mimari konseptinin zengin bir şekilde resmedilmesiyle daha da vurgulandı. 1952 yılında MoMA, Frederick Kiesler ve Richard Buckminster Fuller'in yenilikçi mimari konseptlerini özel bir sergide sergiledi. *Two Houses: New Ways to Build/ İki Ev: İnşa Etmenin Yeni Yolları* başlıklı sergide, Kiesler'in ikonik Sonsuz Evi "Buckminster Fuller'in Jeodezik Kubbesi ile yan yana sergilendi" (Zillner, 2019 s. 36). Bu sergi Kiesler'e, müzenin bahçesinde gerçek boyutlu bir modeli inşa edilen ev konseptini hayata geçirmek için uzun zamandır beklediği fırsatı sağladı. Takip eden yıllarda Kiesler'in konsepti, taslak çizimler ve planların yanı sıra farklı boyutlarda dört adet üç boyutlu çalışmanın oluşturulmasıyla daha da geliştirildi. Aynı zamanda, Kiesler'in organik ve kesintisiz tasarımlara olan düşkünlüğünü gösteren, ana rahmine benzeyen bir prototip de bu dönemde yaratıldı. Konut olarak birebir modelin gerçekleştirilmesi mümkün olmasa da Kiesler'in çalışmaları 1960 yılında MoMA'da "*Visionary Architecture*" (Zillner, 2019 s. 36)/ Vizyoner Mimarlık sergisinde bir kez daha sunuldu. 1961 yılında, Leo Castelli galerisinde resim, heykel ve Kiesler'in çeşitli Sonsuz Ev çalışmalarından oluşan *Shell Sculptures and Galaxies/ Kabuk Heykeller ve Galaksiler* sergisini sergiledi. Bu süreçte Kiesler, Mary Sisler ile Palm Beach'te/ bir Sonsuz Ev inşa edilmesi konusunda görüşmelere başladı. (Kiesler Biography, Erişim: 09.11.2023, <https://www.kiesler.org/en/biography-frederick-kiesler/>). Ancak tüm bu üretken sürece rağmen, mimari için bir manifesto niteliğinde olan ev hiçbir zaman inşa edilemedi.

Konut kavramını düşünmek için önemli çaba sarf eden ve çoğunluğu 'ütopya' olarak kalan çok sayıda çözüm üreten Frederick Kiesler "(...) hayatı boyunca tek bir proje, "tek bir temel fikir" üzerinde çalıştığını iddia etmiştir: sonsuzluk" (Bailey, 2013, s. 192). Konutun Le Corbusier² tarafından önerildiği gibi sadece mekanik, katı bir yapı

² Le Corbusier'ye göre; "Bir ev, içinde yaşamak için bir makinedir. Banyolar, güneş, sıcak su, soğuk su, isteğe bağlı sıcaklık, yiyeceklerin korunması, hijyen, iyi orantı anlamında güzellik. Bir koltuk, içinde oturmak için bir makinedir ve bu böyle devam eder" (Le Corbusier'den akt. Docker, 2001. s. 2). Le Corbusier'nin 'makine rasyonalitesine' yaptığı vurgunun; mimarın bu katı ve işlevselci sınırları belirlenmiş, parçalara ayrılmış ve yan yana, üst üste dizilmiş kovuk ev mantığının aksine Kiesler evi, sonsuzluk ve tamamlanmamışlık kavramlarına atıfta bulunarak tartışmaya açmaktadır. Corbusier'in yaklaşımından farklı olarak Kiesler, evi katı ve işlevsel bir yapıdan ziyade yaşayan bir organizmaya benzeyen dinamik bir varlık olarak algılar. Corbusier'in tasarım felsefesi bölümlere ayırma ve farklı bileşenlerin doğrusal ve yığılmış bir şekilde düzenlenmesini vurgularken, Kiesler'in bakış açısı daha organik ve akışkan ev kavramını/ pratiğini benimser.

olarak algılanmaması gerektiğine inan Kiesler, bu amaç doğrultusunda, 1922'den başlayarak yaptığı araştırmalarda mesleki yolculuğu boyunca geliştirmeye devam ettiği, alışlageldik mimari uzamda fiziksel sınırlamaları aşan, sonsuz mimari mekân kavramını incelemeye başladı. Proskuryakov'un (vd. 2021, s. 4)'de ifade ettiği üzere; mimari yaklaşımda konstrüktivizm – fonksiyonalizmin etkili olduğu 1920'li yıllarda eğrisel, spiral ve küresel şekilleri, hareketli, kinetik, dinamik yapılar gibi benzersiz mimari özellikleri destekleyen Kiesler; asılı, mekânsal şehirler ve binalar için fikirler sunan ilk kişilerden biri, hatta ilkiydi. "Frederick Kiesler'in kendi temel fikri kesinlikle sonsuza kadar akan uzaydı. (...) sergi alanlarında veya uzay-zaman mimarisi olarak (...) Bu, tüm eserleri boyunca devam eder ve Sonsuz Ev'de sonsuz bir hayat projesi olarak doruğa ulaşır" (Zillner, 2015, s. 99). Bu doğrultuda ortaya koyduğu idealist konseptleri arasında, ev içinde yaşam alanını oluşturan dikey ve yatay bileşenlerin katı bir şekilde ayrılmadığı, aksine sorunsuz bir şekilde birbirine akarak bağlandığı *Sonsuz Ev* projesi; çeşitli sanat formlarını doğal çevreyle sorunsuz bir şekilde bütünleştiren, uyumlu bir yaşam alanı yaratmayı amaçlarken, aynı zamanda iç mekânda organik, kesintisiz tasarımın önemini vurgulayarak serbest akışlı ve sürekli bir yaşam deneyimi öngörüyordu. Mimari disiplininde sanatçının vizyoner fikirlerinin bir tezahürü olan, insanın fiziksel olduğu kadar ruhsal ihtiyaçlarına ve konforuna öncelik veren bir alanı öngören Sonsuz Ev'in, sakinlerinin ev uzamı içerisindeki yaşamlarını sınırlamadan çeşitli gereksinimlerini karşılayabilmelerine yönelik organik ve biyomorfik bir yapı olması amaçlanıyordu. Evin iç uzamı, doğal ışığın tüm olasılıkları ile aydınlatılarak ferahlatıcı bir hava ambiyansı ile sarılırken, yaşama için çok yönlü bir ev olarak da çalışma ve sanatsal yaratım gibi çeşitli süreçleri sorunsuz bir şekilde kendine entegre edecekti. (Görsel 2).



Görsel 2. Frederick Kiesler, Endless House Modeli, 1950. Erişim: 23.08.2023. <https://bit.ly/48T6KqT>

Yaratıcılığın ve sezginin tasarım süreci için gerekli olduğuna inanan Kiesler, katı ve mekanik olarak gördüğü işlevsel mimari anlayışını sıklıkla eleştirdi. Binaların sadece içinde yaşayanların faydacı ihtiyaçlarını karşılamak için tasarlanmaması gerektiğini, aynı zamanda estetik açıdan hoş ve ruhsal açıdan canlandırıcı/ ilham verici olması gerektiğini savunan Kiesler'e göre; "Biçim işlevi takip etmez. İşlev vizyonu takip eder. Vizyon ise gerçekliği takip eder" (Kiesler, 1949, 738'den akt. Phillips, 2013, s. 24). Bu anlamda, Artun'a (2014, s. 22) göre, evi yalnızca işlevsel bir konut olarak algılayan, mimaride görme dışındaki duyularla kurulacak etkileşimi göz ardı eden, yapıları arzuları ifade etmenin bir aracı olarak uygulamaya almayan rasyonel işlevsel mimarinin hâkim normlarına ve modernizm geleneklerine meydan okuyan Kiesler'in fikirleri; gelenekselliğin yücelttiği biçimsellik, işlevsellik, bütünlük, tamamlanmışlık, yenilik ve temizlik gibi değerleri altüst etti. "(...) modernizmi, hitap ettiğini iddia ettiği modernitenin değişen biçimlerine yanıt vermekten aciz hale getirdiğine inandığı öz-bilinçli estetiği tarafından zayıflatılan sözde-işlevselcilik olarak (...)" (Charrington, 2012, s. 10) eleştiren Kiesler, geleneksel kalıpların yerini

alan ve mimari manzarayı yeniden tanımlayan mitler, başlangıçlar, arzular, hisler ve tesadüfler gibi alternatif ilkelere ortaya koydu. Öyle ki Kiesler'in vizyonunda mimarlık; "yalnızca insanın fiziksel ve zihinsel sağlığını koruma ve geliştirme gücüyle değerlendirilebilir. Böylece mimarlık, insan sağlığının kontrolü (...) yorgunluğa karşı koruma (önleyici) ve yorgunluğu giderme (iyileştirici) yoluyla uyumsuzlukları hafifletmek" (Kiesler'den akt. Philips, 2005, s. 145-146) amaçları doğrultusunda birey için doğa ve teknolojik çevreyle uyum sağlayabilen fiziksel bir ortam yaratmak zorundadır.

Dönem mimarisini sorgulamaya açan Kiesler'in benzer görüşleri, kaleme aldığı ve 1948 yılında yayınlanan *Manifesto on Correalism/ Korrealizm üzerine Manifesto* eserinde kuramsal olarak bütünlüğe kavuştu. Kiesler, insanlar ile doğal ve teknolojik çevreleri arasında süregelen etkileşimi tanımlamak için; "(...) gerçekliğin özünün şeyin kendisinde değil, çevresiyle olan düzenli, koordineli ilişkisinde ortaya çıktığı (...)" (Bogner, 2013, s. 48) inancının temelini oluşturduğu Korrealizm kavramını türetti. "Kiesler, "iki veya daha fazla değişken veya gözlem arasındaki karşılıklı ilişki anlamına gelen istatistiksel korelasyon terimi üzerine bir kelime oyunu olan korrealizm adlı radikal bir teori de formüle etmiştir" (Salter, 2010, s. 32). Esasen 1920'lerde Konstrüktivistler tarafından geliştirilen fikirleri pekiştiren Kiesler, 1939 tarihli *On Correalism and Biotechnique: a Definition and Test of a New Approach to Building and Design/ Korrealizm ve Biyoteknik Üzerine: Bina ve Tasarıma Yeni Bir Yaklaşımın Tanımı ve Testi* başlıklı makalesinde korrealizmi bir tasarım teorisi olarak tanımladı. Disiplinler ötesi bir tasarım teorisi, mekâna felsefi bir yaklaşım olan bu kavram, bireyler ve çevreleri arasındaki sürekli ilişkinin önemini vurgulayarak bu etkileşimin dinamik doğasını öne çıkarmaktadır. Tasarım felsefesi olarak Korrealizm; gerçekliğin dinamik ve birbirine bağlı bir sistem olduğu ve tasarımın; sanat, teknoloji ve biyolojiyi birleşik tek bir bütüne entegre ederek bunu yansıtmayı gerektirdiği fikrine dayanmaktaydı.



Görsel 3. Endless House, 1950. © Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna. Erişim: 23.08.2023.

<https://bit.ly/49hAKwc>

Kiesler'in bakış açısı, en küçük atomdan en büyük galaksiye kadar evrendeki tüm unsurların birbirine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Bu inanç doğrultusunda, doğa, teknoloji biyoloji ve sanatın uyumlu, ahenkli bir bütün oluşturacak şekilde entegrasyonunu savunan Kiesler, sakinlerinin fiziksel olduğu kadar ruhsal ihtiyaçlarını karşılayarak korrealizmi somutlaştıran tasarımlar üretmeyi hedefledi. İnsanın "(...) fiziksel çevrenin potansiyelini tam olarak gerçekleştirdiği, birbiriyle ilişkili unsurların ahenkli bir bütünlük içinde birleştiği bağa (...)" (Haran, 2016, s. 81) işaret eden korrealizm, bu karşılıklı diyaloga odaklanarak mimari algıya dünya çapında yeni bir bakış açısı sundu. Bu birbirine bağlılık nosyonu, Kiesler'in süreklilik, akışkanlık hissinin hâkim olduğu ve uzamların birbiriyle sorunsuz bir şekilde birleşmesine olanak tanıyan tasarımlarında açıkça görülür hale geldi. Tasarımlarda sanatsal

yapıtların, organik malzemelerin yanı sıra en son teknolojik bileşenlerin sık sık bir araya gelmesiyle disiplinler arasındaki sınırlar bulanıklaştı. İçinde yaşayanların değişen sosyal ihtiyaçlarına ve amaçlarına uyum sağlayan bir tasarım konsepti olan akışkan bir mekânın bireysel yaşam için gerekliliği fikrini savunan Kiesler'in mimari avantgardı, Sonsuz Ev; Korrealizm ilkelerinden etkilenen ve bu ilkelerle şekillenen elastik bir alan tanımlayarak kavramı manifestodan önce somutlaştırdı. Doğayı, bilimi, sanatı ve mimariyi yeni bir tür tasarım pratiğinde birleştirme mantığını başarmanın bir yolu olarak, Modernizm ve Bauhaus gibi dönemin yaygın mimari tarzlarından sapan, devrim niteliğinde ki tasarım; pratik bir mimari plandan ziyade Kiesler'in çağını aşan ileri görüşlü manifestosunun sanatsal temsili haline dönüştü. Zorlayıcı ancak üzerinde ısrarla durulması gereken bir teori olan, "korelasyon kavramı etrafında şekillenen karmaşık ve kendine özgü bir düşünce sistemi, yani fikirler, nesnelere, kişiler ya da mekânlar arasındaki her türlü anlamlı (...)" (Bailey, 2013, s. 192) ilişkisi çözümlemeyi amaçlayan Korrealizm, mimari plana benzersiz ve ilham verici bir bakış açısı sunarak evin tasarımıyla eklektik bir bütünlüğe ulaştı.

Makro evrenden mikro yaşama alanına, Kiesler'in kozmostaki tüm unsurların karmaşık bir şekilde birbirine bağlı ve bağımlı olduğuna dikkat çeken derin felsefesinin uygulamalı kanıtı; Sonsuz Ev, bir başlangıç veya bitiş noktasının tanımlanmadığı, kesintisiz ve birbiriyle bağlantılı bir genişlikle ayırt edilen, bir odadan diğerine sorunsuz bir şekilde iç mekânda bağlanan basit bir aile evi, 'mikro' bir yapı olarak tasarlandı. (Görsel 3). Field'a (2021, s. 107) göre, Kiesler'in organik eğrisel tasarımları, Ludwig Mies van der Rohe ve Le Corbusier gibi mekânı genelde beyaz, düz çatlı kare kutu olarak; tavanı, duvarları, zemini ve keskin bir şekilde tanımlanmış köşeleri olan pratik alan tasarımları biçiminde ele alan modernist çağdaşlarının işlevselciliği ve rasyonalizmiyle çelişmekteydi. İşlevsel mimari anlayışını, "(...)her mekânın bireysel anların ihtiyaçlarına karşılık vermesi(...)" (Kiesler ve Safran, 1989, s. 42) fikri üzerine temellendiren Kiesler, sürekli gelişen mekânsal bir deneyim elde etmek hedefiyle; bir dizi birbirine bağlı ve akışkan şekilden oluşan, işten eğlenceye ve dinlenmeye kadar insan yaşamının tüm yönlerini barındıracak farklı odaların çeşitli anatomik unsurlarla uyumlu şekilde hizalandığı bir organizmaya benzeyen, canlı bir varlık gibi evin iç kompozisyonunu tasarladı. "(...) insanların ve hayvanların inşa etme biçimlerini (...) biyolojik ve kültürel koşulları araştırarak (...) hayvan yapımı ve insan yapımı yapılar arasındaki karşılaştırmalı bir çalışmadan ilham" (Wu, 2013, s. 108) alan sanatçının arketipal barınağı/mağarayı da anımsatan biyomorfik heykelsi tasarımı; kadın anatomisinin fiziksel özellikleriyle de benzerlik gösteren devasa bir yumurtayı, bir rahmi³ andırmaktaydı. Kiesler, ev kavramının fiziksel ve olgusal sonsuzluğuna, "(...) tamamlanmamışlığına imada bulunarak kadın bedeninin kıvrak geçişlerini Sonsuz Ev adını verdiği bir yapıda ifade etmeye çalışmıştır. Bu metonomide, 'kadın bedeni=sonsuz ev'dir.'" (Gür ve Erol, 2013, s. 106). Bu anlamda, mimarinin kaba ve ruhsuz formlarını göz ardı eden ve temel estetiği; "modernitenin evrensel mekânı ile bedensel mekânın ilkel/erotik gerçekliğini birleştirme" (Henriquez, 1989, s. 19) arzusu olan Kiesler'in ilk tasarımlarında (1924-1926) yumurta benzeri formlarda şekil alan, ancak ileriki dönem tasarımlarda mağara benzeri rahim-vari bir iç alana evrilen Sonsuz Ev'de; Sürralist sanatçı Hans Arp'ın da ifade ettiği gibi, "(...) insan artık annesinin rahminde olduğu gibi (...)" (Arp'tan akt. Phillips, 2017, s. 217) sığınabilecek ve anne karnındaki gibi huzurla yaşayarak barınabilecekti. Çünkü Kiesler; "(...) insanı

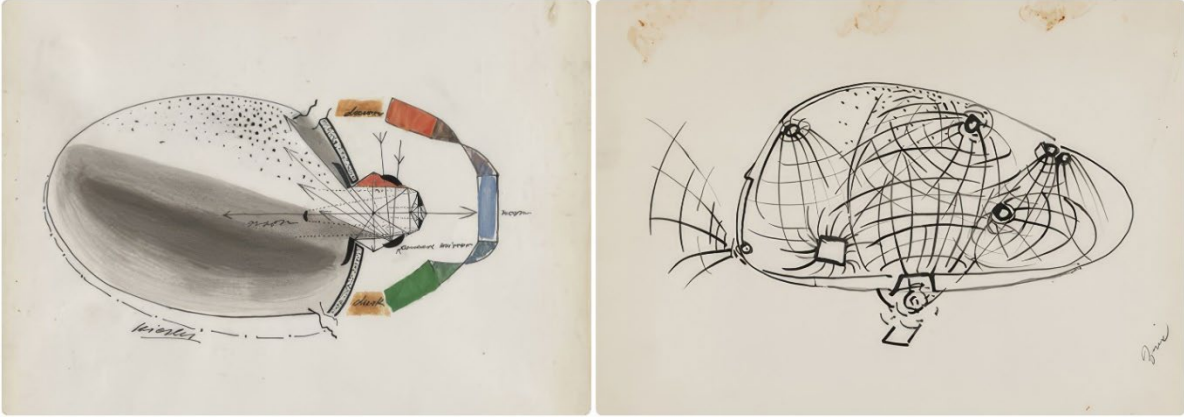
³Araştırmacı Rafel H. Aziz'inde, (1985, s. 14)'te ifade ettiği üzere, evle bağlantılı temel nitelikler öncelikle insan gelişiminin erken aşamalarından, özellikle de bebeklikten kaynaklanmaktadır. Bu dönemde çocuk ile annesi arasındaki derin bağ, anne rahmi ile ev arasında paralellikler kurmaya başlar. Tıpkı annenin çocuğun dünyasında merkezi bir konuma sahip olması gibi, ev de başlangıçta bu evreni sembolize eder ve sonunda varoluşun diğer tüm yönleri için bir referans noktası haline gelir. Öyle ki Freudyen ve Bachelardyan izlekte, ilkel sığınak olarak ana rahmi; tam bir koruma ve beslenme sunan ilk ev, deneyimlenen ilk mekân olarak görülmektedir. Bu görüşler; bu ilkel uzam deneyiminin insan ruhunda silinmez izler bıraktığını, güvenli ve emniyetli sığınaklara yönelik bilinçaltına dönük özlemi şekillendirdiğini savunmaktadır. Bu anlamda Kiesler'in evi de iç mekânı sınırlandırmaktan kaçınan bir yapı olarak, yuvarlatılmış köşeleri ve yumuşak form geçişleriyle, rahmin koruyucu kucağını çağrıştıran iç mekân unsurlarının önemini vurgular. Bu unsurlar, ilkel bir rahatlık hissini tetikleyerek dış dünyadan geri çekilmeyi ve en içteki benlikle yeniden bağlantı kurmayı sağlamaktadır. Dolayısıyla, rahim ve yuva arasındaki ilkel bağlantının Sonsuz Ev ile yeniden keşfiyle birlikte, ev; fiziksel konforun ötesine geçerek, iç gözlem, büyüme ve iç benliğin beslenmesi/desteklenmesi için bir alanı sembolize etmekte, imgelemin, yaratıcılığın, düşünce ve duyguların keşfi için bir sığınak haline de gelmektedir.

kaygılarından ve kramplarından kurtarmak ve doğaya yeniden rahat ve özgür bir şekilde girmesini sağlamak (...) İnsanın ruhunu taşlaşmaktan kurtarmak" (Arp'tan akt. Buhmann, 2019, s. 227) arzusunda. Kiesler'in görsel olarak alışlagelmişin dışında çarpıcı bir deneyim oluşturan, mimari ölçekte disiplinler-arası bir avangart olan bu heykelsi eve dair öngörüsü; sakinlerinin değişen gereksinimlerine yanıt olarak, evin farklı konfigürasyonlar oluşturmak için hareket ettirilebilmesi veya parçaların çıkarılabilmesiyle yapının canlı bir form gibi büyüyüp genişlemesi, evrimleşmesi potansiyeliydi.

Dinamik ve duyarlı yaşam çevresi üretme arzusuyla, yaşayan bir organizma olarak evi tasavvur eden Kiesler, *In-side the Endless House/ Sonsuz Evin İçinde* (1966) adlı yazınında kaleme aldığı şiirinde, Bachelard-vari bir özenle, insanın fiziksel olduğu kadar hem manevi hem de somut olan kişiselleştirilmiş, kapalı bir yaşam alanına duyduğu özlemi ifade etmek amacıyla evini taşıyan kaplumbağa⁴ metaforunu kullandı. Bu metafor, birey ile yaşam alanı ve dünya arasındaki ilişkinin önemini, mimari ile tasarımın bu ilişkiyi şekillendirmede oynadığı rolü vurgulamaktadır. "Sonsuz Ev, tıpkı bir kaplumbağanın kabuğu gibi, manipüle edilir ve yaşamın içeriği tarafından şekillendirilir" (Henriquez, 1989, s. 21). Bu hassas yaklaşımla Sonsuz Ev; mekânsal düzenleme açısından yaşam alanları, yatak odaları ve çalışma odaları gibi farklı bölümleri kapsasa da bu alanlar kalıcı duvarlarla sınırlandırılmadı. İç mekânda alanların sınırlarını belirlemek ve yapı içindeki farklı bölgeleri tanımlamak için hareketli, esnek bölmeler ve kat seviyelerindeki farklılıklar uygulamaya alındı. Mekânsal bölünmeye yönelik bu yenilikçi yaklaşım, esneklik ve uyarlanabilirlik sağlayarak gerektiğinde yeni oda ve mekânların yaratılmasına olanak tanıyacaktı. Sonuç olarak Kiesler'in tasarımı, bir taraftan eğrisel çizgileri ve organik yapısıyla, geleneksel bağlamda katı, ruhsuz kutu ev mantığını yerle bir ederken, diğer yandan alan ekleme ve çıkarma yoluyla sürekli ve akışkan bir harekete izin vererek dönem mimarisine hâkim rasyonel işlevselciliğe bir kez daha meydan okudu. Felsefesi ve fiziksel pratiğiyle radikal mimariden kopuşun göstergesi olan bu ütopyik konsept; evin kendisine hafiflik ve hareket hissi veren bir dizi ince iskele tarafından desteklenerek çatı, karmaşık ve dinamik bir iç mekân yaratan bir dizi üst üste binen kubbe ve tonozdan oluşacak biçimde tasarlandı. Evin genelinde bir açıklık ve birbirine bağlılık hissi yaratmak amacıyla; duvarlar kavisli, akıcı ve bol miktarda doğal ışığın yapının girişine olanak tanınması amacıyla iç bölümlerin çoğunun camdan veya diğer şeffaf malzemelerden uygulamaya alınması planlandı. "Aydınlatma, Kiesler'in sonsuz mekâna ilişkin keşiflerinde önemli bir husustu. Kiesler, Endless House ile daha gelişmiş aydınlatma düşüncelerinin bir öncüsü olarak, enstalasyon çalışmalarının çoğunda aydınlatmayı araştırdı" (McNally, 2019). Mimar, evin aydınlatma sisteminin mantığına dayanan bu özel formun benimsenmesi lehine önemli bir argüman daha ortaya koydu; ele aldığı amorf form ile, geleneksel mimaride sıkça rastlandığının aksine, ışığın herhangi bir köşe veya iç duvar tarafından engellenmeden evin her köşesine nüfuz edebilmesini sağlayacaktı. (Görsel 4). Sonsuz Ev'in alışılmadık şekli, öncelikle geleneksel evlerin yeterli aydınlatmadan yoksun olduğu endişesinden kaynaklanmaktaydı. Bununla birlikte duvarlar ve tavanlar için cam ve diğer yarı saydam malzemelerin verimli bir aydınlatma için kullanılmasındaki daha da önemli ayrıntı; iç ve dış mekânlar arasında kesintisiz bir geçiş yaratarak evin dış uzamla bağlantısını daha da güçlendirmekti. İç mekândaki bölmelerin sınırlarının ortadan kaldırılması ve

⁴ "(...) happy turtle, whose cave grows on its back and protects it from imaginary blessings of the heavens. It crawls the earth bound to it forever (...)" (bkz. Kiesler, 1966, s. 14-15'den akt. Henriquez, 1989, s. 18). Fransız filozof ve fenomenolog Gaston Bachelard, etkili eseri *Mekânın Poetikası'nda* (2014) fiziksel mekânlar ile bireylerin içsel yaşamları arasındaki karmaşık ilişkiyi inceler. Özellikle "Kabuk" başlıklı bölümde Bachelard, kabuğu minyatür bir ev, içinde yaşayan canlı tarafından taşınan, taşınabilir bir sığınak olarak çözümlenmektedir. Bachelard, kabuğun koruyucu katmanlarını vurgulayarak, dış tehditlere karşı bir savunma görevi gören insan konutlarının işleviyle paralellikler kurar. Dahası, dikkati kabukların karmaşık spirallerine ve dokularına yönelterek, en küçük doğal meskenlerde bile bulunan içsel güzelliği ve işçiliği vurgular. Bununla birlikte Bachelard koruma kavramının ötesine geçerek kabuğa sembolik bir anlam yükler. Kabuğun içe doğru kıvrımının, güvenlik ve inziva duygularını besleyen rahim benzeri bir alanı çağrıştırdığını düşünür. Bu iç gözlem deneyimini, zihnin derinliklerini keşfetmek için kendi koruyucu kabuğunun içine çekildiği hayal kurma ya da hayal gücüne dalma eylemiyle karşılaştırır. Mekân ile içsel yaşantı arasındaki derin ilişkiyi irdeleyerek evin bir konfor, iç gözlem ve kişisel gelişim kaynağı olarak gücünü vurgular. Nihayetinde, Bachelard gibi Kiesler'inde hayvan kabuğu ve insan evi üzerine metaforik şiiri/araştırması, biçim ve işlev karşılaştırmasının ötesine geçerek insan ruhunun derinlerine uzamla birlikte inmektedir.

ev ile dış uzam arasındaki keskin sınırların muğlaklaşması, bir anlamda; "Zihinsel ve fiziksel, organik ve inorganik arasındaki çizgilerin bulanıklaşması, sürrealistler için art nouveau'nun karakteristik özelliklerinden" (Vidler, 1992, s. 153) hareketle bir yola çıktı. Tasarımdaki bu ayrıntı, Kiesler'in insanlar ve doğal dünya arasında uyumlu bir birlikteliğin gerekliliğine olan inancını yansıtmaktadır. Ayrıca, güneş panelleri, yağmur suyu toplama sistemleri ve yaşayan duvarlar gibi bir dizi yenilikçi niteliğe sahip olmasıyla ev; enerji tasarrufu ve verimliliği göz önüne alınarak son derece sürdürülebilir olacak şekilde tasarlandı.

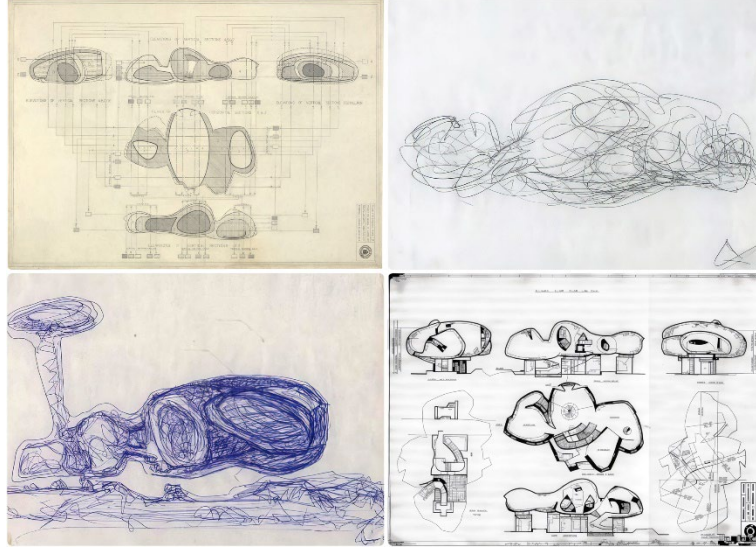


Görsel 4. Sonsuz Ev Projesi, Aydınlatma Çalışmaları, (1951). ©Friedrick Kiesler. Erişim: 23.08.2023. <https://bit.ly/3w3CgUv>

Kiesler çalışmalarında, "Yoğun bir şekilde iş birliği yaptığı Sürrealistlerin deney ve sezgi tekniklerini uyguladı. Multidisipliner pratiğinde duyuşsal algı ve rüyaların incelenmesine de yer verdi. (...)" (Bailey, 2013, s. 192). Bu nedenle, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ütopyan mimari alanında önemli, yenilikçi bir fikir olarak ortaya çıkan Kiesler'in çizimleri ve modelleri aracılığıyla ürettiği Sonsuz Ev tasvirleri hem resim hem de heykel alanında Sürrealist sanatçıların eserlerine sıklıkla benzetildi.⁵Bu sanatsal vizyon, 1920'lerden bu yana sayısız eskiz, plan ve model aracılığıyla geliştirilip korunmuş ve nihayetinde sanatçının özünün ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Modern teknolojileri üretim pratiğine eklektik olarak dâhil etmesi, sanatçının vizyoner fikirlerinin daha derinlemesine anlaşılmasını mümkün kılmıştır. Sanatçı, geleneksel stüdyo pratiklerine bağlı kalırken, mimari kavramlarının daha etkili anlaşılabilmesi için fotoğraf gibi çağdaş yöntemleri de benimsedi. Kieslerin, projenin ilk fikrinden somut tezahürüne kadar geçirdiği süreci ayrıntılı olarak fotoğraflarla da belgelediği kapsamlı dokümantasyon, sanatçının ev temasıyla ilgili projelerini hayata geçirirken kullandığı özgün yaklaşımını incelemek için önemli bir

⁵ Ev kavramını araştırmaları sayesinde, Sürrealistler, fikirleri ve tasarımları fiziksel formda gerçekleşmemiş olsa da çığır açan mekânsal yaklaşımların geliştirilmesinin önünü açmışlardır. Öyle ki Sürrealist harekette mimari form, sürrealistlerin kendilerine özgü sanatsal yaklaşımlarıyla da uyumlu bir şekilde örtüşen belirli bir kavram; bireysel ev ile karakterize edildi. Sanatsal arayışları aracılığıyla, geleneksel ev anlayışını sorgulamayı ve bu kavramın karmaşık doğası üzerine düşünmeyi amaçlayan; Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Roberto Matta Echaurren gibi tanınmış sanatçılar, mekânsal temsiller, kolajlar, çizimler, modeller ve yazılar vb. farklı teknikler kullanarak ev kavramının önemini ve kapsamını yeniden değerlendirerek yorumlarını etkili bir şekilde aktardılar. Ev fikriyle bağlantılı sınırları ve sonuçları araştırmaya, önemini ve kapsamını yeniden değerlendirmeye çalıştılar. Bu sanatsal tezahürler, somut yapılara dönüştürülmemiş olmalarına rağmen, konutun mekânsal boyutlarına ilişkin yeni bakış açıları getirmiştir. Benzer bir şekilde, Kiesler'in o dönemde önemli bir etkiye sahip olan Sonsuz Ev'i mimari nesne olarak değil, daha ziyade evin sanatsal biçimini ve korrelizmlerle harmanlanmış özünü temsil eden heykeller ve çizimler olarak sunuldu. Buna rağmen, yine de bu eser, Sürrealist yaşam alanı fikrinin özünü yakalamayı başarmıştır. Çünkü bu heykel-vari kütle, geleneksel algıya karşı bir anti tez olarak; farklı mekânsal boyutlar ve ayrı yüzeyler arasındaki sınırları etkili bir şekilde bulanıklaştırarak belirsizlik, süreklilik, akışkan hareketlerle sürekli gelişen/ tamamlanmamışlık, planlanmamışlık gibi özelliklerin bir evle bütünleşmesine yönelik yenilikçi kavramları ortaya koyuyordu.

araç işlevi görmektedir. (Görsel 5). Sanatçının sonsuz ev kavramını çözümlmeye ve geliştirmeye yönelik sarsılmaz bağlılığı ve kararlılığı, çizimlerini titizlikle koruması ve kapsamlı bir şekilde arşivlemesiyle canlı bir şekilde ortaya konulmaktadır. Dahası ayrıntılı ele alınmış mimari planlar, modeller dışında, arşivin farklı zaman dilimlerine ait kâğıt parçaları, not defterleri gibi çeşitli ortamlarda resimler, eskizler ve notlar içermesi de Kiesler'in bu ev idealini sürekli ve yeniden keşfettiğinin kanıtıdır. Dolayısıyla titizlikle hazırlanan Sonsuz Ev arşivinin, yalnızca mimari tasarım sürecinin teknik bir kaydı olarak hizmet etmediğini kabul etmek, Kiesler tarafından ele alınan her bir tasarımın; modellerin, çizim ve eskizlerin, fotoğrafların her birinin kendilerine özgü sanatsal bir değere ve öneme sahip olduğunu anlamak oldukça önemlidir.



Görsel 5. Frederick Kiesler, Sonsuz Ev Plan ve Eskizleri. © Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna. Erişim: 23.08.2023. <https://bit.ly/48Xyfyi> ve <https://bit.ly/48T6KqT>

Sonuç

Özünde disipline, özgünlüğe, bütünsel tasarım ilkelerine güçlü bir bağlılıkla karakterize edilen Kiesler'in ileri görüşlü fikirleri; mimarlık, tasarım ve çağdaş sanat disiplinleri üzerinde derin bir etkiye sahip olmuştur. Korrealizm çerçevesinde geliştirdiği fikirler, temel ilkeler çağdaş mimarlar, sanatçılar ve tasarımcılar için hâlâ önemini korumaktadır. Bu ilkeler, bireylerin ve çevrenin refahına öncelik veren yaratıcı mimari yöntemlerin araştırılması için itici bir güç görevi görmektedir. Korrealist fikirlerin temelini oluşturan Sonsuz Ev düşüncesinin çözümlenmeleri ise, Frederick Kiesler'in varoluşa ve evrenin doğasına ilişkin bakış açısının daha derinlemesine anlaşılmasını sağlamaktadır. Kiesler, arketipik mağaranın antik kavramlarından yola çıkarak evi; makro-kozmosu sembolik, kozmolojik ve büyülü bir şekilde yansıtan bir mikro-kozmos olarak algılamış, bu fikre hayat vermiş ve de bu bağlamda, insanlığın temel ruhani ve fiziksel gereksinimlerini göz önünde bulundurarak, sonraki eserlerini korrealist perspektife göre uyarlamıştır. Hiçbir zaman inşa edilmemiş olmasına rağmen, yirminci yüzyıl mekân felsefesi alanında da dikkate değer bir konuma sahip olan bu vizyoner proje, sanatçının olağanüstü yaratıcılığının ve mekânın dönüştürücü gücüne olan sarsılmaz inancının bir kanıtıdır. Organik tasarım ilkelerine dayanan proje, geleneksel mekân, yapı ve işlevsellik kavramlarına meydan okuyarak, insan varoluşunun dinamik ve sürekli gelişen doğasıyla uyumlu bir mimari oluşturmayı amaçlamıştır.

Kökleri dünya yaşamında varoluşun her yönüyle bütüncül olarak ele alınması gerekliliğine dayanan tasarım felsefesinin ışığında, sadece mimarinin geleneksel sınırlarını aşmakla kalmayıp, aynı zamanda yaşam sürecindeki insan gibi; dinamik, değişken ve sürekli gelişen, her şeyin birbiriyle uyum içinde ve de birbiriyle bağlantılı bir yaşam alanı yaratmayı amaçlayan Kiesler, 1920'lerde başlayan Sonsuz Ev vizyonunu geliştirmeye onlarca yılını adanmıştır. Sonsuz mekân/ sonsuz ev kavramlarını çok sayıda eskiz, plan ve model aracılığıyla belgelemiş ve bunlar nihayetinde yaşam boyu süren çabalarının doruk noktasını sembolize etmiştir. Bu sembol, çoğu zaman geleneksel biçim ve işlev sınırlarının aşıldığı bir geleceği tasavvur eden ütopyik bir vizyon olarak algılansa da gerçekte mimariye yönelik yaratıcı ve ileri görüşlü sanatçı yaklaşımının kalıcı bir kanıtı niteliğinde olan bu eser, aynı zamanda insan zihninin sınırsız potansiyelini, yaratıcılık ve dönüşüm kapasitesini simgeleyen bir metafordur da. Kiesler'in mimarinin doğa ve kozmosla uyumunu savunan bütüncül yaklaşımının göstergesine dönüşen Sonsuz Ev konseptinin sadece teorik bir kavram olmanın ötesinde, insanların ihtiyaçlarını doğa ve çevre uyumunda karşılamayı göz ardı etmeden amaçlayan pragmatik bir fikir olduğunu belirtmek önemlidir. Kiesler'in vizyonu mimarinin fiziksel yönleriyle sınırlı kalmamış, insanların ruhsal ve duygusal ihtiyaçlarını da kapsamıştır. Tasarıma dair yorumlamalar hangi yönde olursa olsun; evin insan psikolojisi, doğal dünya ve teknoloji ile uyumlu bir entegrasyonuna yaptığı vurguyla, Kiesler'in, mimarlığın yaşamı ve çevreyi dönüştürücü gücüne olan sarsılmaz inancını sergileyen Sonsuz Ev, mimarlığın ve sanatın teorik ve pratik alanlarında düşündürücü, etkili bir eser olmaya devam etmektedir.

'Sonsuz Ev' 'Sonsuz' adını taşıyor çünkü tüm sonlar buluşur; sürekli buluşur (...) eril mimarlıktan çok, dişi bedeni andırıyor (...) 'Sonsuz' yalnızca aile yuvası olamaz, mutlaka kendi iç dünyanızdan gelen 'konuklar' içinde yer açmalı, onları rahat ettirmelidir (...) 'Sonsuz Ev', ne hayat etkinliklerinin mekânına ne de imalatın tekniğine tabidir; işine geldiğinde onlardan yararlanır lakin endüstrinin diktatörlüğüne boyun eğmez (...) Dünyanın sonu gelirken 'Sonsuz Ev'in gelmesi kaçınılmaz. O insanın insan olarak sığınacağı son yer (Kiesler'den Aktaran Artun, 2014, s. 493-497).

Kaynakça

- Artun, Nur. A. (2014). *Sürrealizm/Mimarlık Mekân Sanat*. Ali Artun (Ed.). İstanbul: İletişim.
- Aziz, Rafel. H. (1985). "The House as a Symbolic Manifestation". *The Fifth Column*. Vol. 6 No. 1 (1985): The Houses. (s. 14-17).
- Bachelard, Gaston. (2014). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bailey, Eve. (2013). The Groundbreaking Clarity of Ryan and Trevor Oakes. Léopold Lambert. (Ed.). *The Funambulist Papers Volume 1*. s. 188- 194. NY: Punctum Books.
- Bogner, Dieter. (2013). Kiesler and The European Avant-garde. Lisa Phillips (Haz.) *Frederick Kiesler*. s. 46-56. New York: Meridian Printing.
- Buhmann, Stephanie. (2019). The Friendship Between Hans Arp and Frederick Kiesler. Peter Bogner, Gerd Zillner, Hani Rashid, ve Frederick Kiesler Foundation (Ed). *Frederick Kiesler: Face to Face with the Avant-Garde: Essays on Network and Impact*. s. 219-236. Switzerland: Birkhäuser

- Docker, John. (2001). *Postmodernism and Popular Culture A Cultural History*. UK: Cambridge University Press.
- Field, Sue. (2021). *Scenographic Design Drawing: Performative Drawing in an Expanded Field*. GB: Bloomsbury Visual Arts.
- Gür, Ş. Ö., Erol, Ş. Y. (2013). Ev Kadın Büyürken. *International Journal of Architecture and Planning*. Volume 1, Issue 2, (s. 101-131).
- Haran, Barnaby. (2016). Magic Windows: Frederick Kiesler's displays for Saks Fifth Avenue, New York in 1928.
- John C. Welchman (Ed.). *Sculpture and the Vitrine*. s. 69- 94. USA: Routledge.
- Henriquez, Gregory. (1989). The Endless Phenomenal Space of Frederick Kiesler. *The Fifth Column*, Vol. 7, No. 3 (1989): Parallax. 18-21.
- Kiesler, Frédérick., Safran, Yehuda. (1989). *Frederick Kiesler: 1890-1965*. Yehuda Safran (Ed.). London: Architectural Association.
- Phillips, Stephen. (2005). Introjection and Projection: Frederick Kiesler and His Dream Machine. Thomas Mical (Ed.). *Surrealism and Architecture*. s. 140-155. GB: Routledge.
- Phillips, Lisa. (2013). Architect of Endless Innovation. Lisa Phillips (Haz.) *Frederick Kiesler*. s. 13-36. New York: Meridian Printing.
- Phillips, Stephen. J. (2017). *Elastic Architecture: Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture*. USA: MIT Press.
- Proskuryakov, V., Bohdanova, Y., vd. (2021). The Architectural Phenomenon of Chernivtsi of the Beginning and the mid-20th-Century: F. Fellner, G. Helmer, F. Kiesler, H. Creangă and Others. *IOP Conference Series Materials Science and Engineering*. 1203(2):022022, November 2021. (s. 1-7).
- Salter, Chris. (2010). *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. USA: MIT Press.
- Vidler, Anthony. (1992). *Architectural Uncanny: Essay in the Modern Unhomely*. USA: MIT Press.
- Wu, Xin. (2013). *Patricia Johanson and the Re-Invention of Public Environmental Art*. 1958-2010. USA: Routledge.
- Zillner, Gerd. (2015) Frederick Kiesler's Endless House. An Attempt to Retrace an Endless Story Klaus Bollinger, Florian Medicus, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation. (Ed.) *Endless Kiesler*. s. 98-168. Switzerland: Birkhäuser.
- Zillner, Gerd. (2019). Biographical Miscellanea and Nodes in the Network. Peter Bogner, Gerd Zillner, Hani Rashid, ve Frederick Kiesler Foundation (Ed). *Frederick Kiesler: Face to Face with the Avant-Garde: Essays on Network and Impact*. s. 15-52. Switzerland: Birkhäuser.

İntenet Kaynakçası

Charrington, Harry. (2012). An Agency of Endless Play: Alvar Aalto & Frederick Kiesler. Alvar Aalto Researchers' Network Working Papers. Erişim: 09.11.2023. https://www.alvaraalto.fi/wp-content/uploads/2017/12/AAM_RN_Charrington.pdf

Endless House, 1950. © Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna. Erişim: 23. 08. 2023. <https://artmap.com/static/media/0000124000/0000123799.jpg>

Frederick Kiesler Biography, Austrian Frederick And Lillian Kiesler Private Foundation. Erişim: 09.11.2023. <https://www.kiesler.org/en/biography-frederick-kiesler/>

Frederick Kiesler, Endless House Modeli, 1950. Erişim: 23. 08. 2023. <https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler>

Frederick Kiesler, Raumstadt (City in Space), 1925, Paris. Erişim: 23.08.2023. <https://i.pinimg.com/originals/ac/6b/5b/ac6b5bc8afefbd51e1fc1381899062b8.jpg>

Frederick Kiesler, Sonsuz Ev Plan ve Eskizleri. © Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna. Erişim: 23.08.2023. <https://www.architectural-review.com/essays/folio/folio-frederick-kieslers-endless-house> ve <https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler>

McNally, Shane. (2019). A Journey into Frederick Kiesler's Concept of 'Endless Space' Erişim: 09. 11. 2023. <https://www.nultylighting.co.uk/blog/pursuit-endlessness-frederick-kiesler-endless-house/>

Sonsuz Ev Projesi, Aydınlatma Çalışmaları, (1951). ©Friedrick Kiesler. Erişim: 23. 08. 2023. <https://www.nultylighting.co.uk/blog/pursuit-endlessness-frederick-kiesler-endless-house/>

TROMPE L'OEİL SANATINDA GERÇEĞE ÖYKÜNME SÜRECİ VE İZLERİN ROLÜ^{1,2}

Arş. Gör. Emre ÇALIŞ

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Resim Bölümü
emrecals@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0759-5935

Doç. Ozan BİLGİNER

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Resim Bölümü
ozanbilginer@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0024-0592

Öz: Bir şeyin dokunmasıyla geride kalan belirti olarak değerlendirilen izler; gerçek mekân ile kurgulanmış yüzeyde yaşanan kırılma arasındadır. Gerçeklik ve yanılsama arasında geçişler yaşayan izleyiciyi yaşadığı algı sorunundan çekip çıkaran izlerin varlığıdır. Günümüzde algı yanılsamaları ve gerçeklik kavramı sanal gerçeklikle yeniden düzenlenmektedir. Yaratılan yanılsamalar karşısında beden ve zihin ayrı şekilde konumlanır. Bu yeni dünyada gerçeği ve yanılsama olanı ayırt etmemize olanak sağlayan temas etme ve iz olgusu giderek silikleşmektedir. İki boyutlu yüzeye yapılan resimlerle görme duyumuz üzerinde yanılsamalara neden olan eserleri inceleyen çalışma örneklerini seyirci ile kurduğu etkileşim mesafesi üzerinden seçmektedir. Göz aldatma sanatında önemli bir yere sahip olan ancak uygulama yüzeyi olarak tavan ya da duvar tercih etmeyen örneklerle gerçeğe öykünme süreci farklı bir boyuta evrilir. Bu bağlamda Norbertus'un eserleri mekân yüzeyine dokunmadan aldatma niteliği taşırlar. Hareketin yarattığı algısal kırılma ve dokunmanın devreye girmesiyle aldatmacanın farkına varan seyirci sahnenin gerçek dışı olduğunu anlayarak yanılsamaya ait izleri bulma arayışına girer.

Anahtar Sözcükler: Trompe l'oeil, İz, Mesafe, İzleyici, Yanılsama.

THE PROCESS OF EMULATING REALITY AND THE ROLE OF TRACES IN TROMPE L'OEIL ART

Abstract: *Traces, which are considered as a symptom left behind by the touch of something, are between the real space and the fracture experienced on the fictionalised surface. It is the presence of traces that pulls the viewer, who experiences transitions between reality and illusion, out of the perception problem. Today, the illusions of perception and the concept of reality are reorganised with virtual reality. The body and mind are positioned separately in the face of the illusions created. In this new world, the phenomena of contact and trace, which allow us to distinguish between reality and illusion, are gradually fading. The study, which examines the works that cause illusions on our sense of sight with the paintings made on two-dimensional surfaces, chooses its examples through the interaction distance it establishes with the audience. The process of emulating reality evolves into a different dimension with examples that have an important place in the art of eye deception but do not prefer ceilings or walls as application surfaces. In this context, Norbertus' works have the quality of deception without touching the surface of space. The spectator, who realises the deception with the perceptual break created by the movement and the activation of touch, understands that the scene is unreal and seeks to find traces of illusion.*

Keywords: *Trompe l'oeil, Trace, Distance, Audience, Illusion.*

¹ Bu makale, Emre Çalış tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında Doç. Ozan Bilginer danışmanlığında yürütülen “Kurgu Manzaralar Sanatta Görüntüyü Yeniden Tasarlamak” adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

² Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur.

Giriş

Trompe l'oeil terimi yaşadığımız dünyayı taklit etmede alışılmadık derecede iyi olan ve “gözleri aldatan” resimleri tanımlamak için kullanılmaktadır. İfadenin kendisi ilk kez 1800 yılında bir isim olarak ortaya çıksa da o zamana kadar tanımladığı resim türünün uzun bir geçmişi vardır. Antik çağdan itibaren sanatçılar mükemmel taklidin peşine düşmüş ve klasik yazarlar genellikle en iyi sanatçıların eserleri ve verilen tepkiler hakkında anekdotlar içeren çok sayıda rapor bırakmışlardır. Bu anekdotlar kendi türlerinin boyanmış temsilleri tarafından kandırılan hayvanları ve insanları anlatmaktadır. Philostratus, Narcissus'u temsil eden bir resimden şöyle bahseder: “Resimde gerçekçiliğe o kadar önem verilmiş ki, çiçeklerden damlayan çiy damlaları ve çiçeklerin üzerine konan bir arı bile gösterilmiş- gerçek bir arı mı boyalı çiçekler tarafından kandırılmış yoksa izleyen mi boyalı bir arının gerçek olduğunu düşünerek kandırılıyor, bilmiyorum” (Philostratus, 1931, s. 89,90).

Resimde trompe l'oeil'in mimetik anlamı ve varlığını tartışırken Yaşlı Romalı Plinius'un Yunan ressam Zeuxis'in çalışmaları hakkındaki klasik anekdotundan gerçeğe öykünme seviyesi ve yarattığı şaşkınlık nedeniyle bahsetmemiz gerekir: “Zeuxis... üzüm taşıyan bir çocuk resmi yaptı ve kuşlar meyveye doğru uçunca... öfkeyle resme doğru yürüdü ve “üzümleri çocuktan daha iyi resmettim; eğer bunu da başarmış olsaydım, kuşlar kaçınılmaz olarak ondan korkarlardı” dedi. Sanatçı bu olayda kuşları kandırırken, başka bir olayda kendisi de sanatsal rakibi Parrhasios'un çizdiği bir perde tarafından kandırılmıştır: Parrhasios, Zeuxis ile bir yarışmaya girdi ve Zeuxis o kadar başarılı bir üzüm resmi yaptı ki kuşlar sahne binalarına kadar uçtu; Parrhasios'un kendisi de bir perdenin o kadar gerçekçi bir resmini yapmıştı ki, Zeuxis kuşların kararından gurur duyarak, perdenin şimdi çekilmesini ve resmin sergilenmesini istedi; hatasını anladığında, kendisine onur veren bir alçakgönüllülükle, kuşları kandırdığı halde Parrhasios'un bir sanatçı olarak kendisini kandırdığını söyleyerek ödülü bıraktı” (Pliny, 1965, s. 309-311).

Resmin ulaştığı doğa taklidi derecesine atıfta bulunması açısından Philostratus'un arısı, Protogenes'in kekligi veya Giotto'nun ustası Cimabue'yi kandıran sinekleri hakkındaki anlatılar da örnek gösterilebilir. Verilen anekdotlar incelendiğinde dikkat edilmesi gereken nokta kandırmacanın nasıl işlediği ve kimlerin kandırıldığıdır. Zeuxis yaptığı üzümle kuşları kandırırken Parrhasios kendisini resim alanında yetkinliğe kavuşturmuş bir sanatçıyı yanıltmayı başarmıştır. Yapılan örneklerin görsellerini göremesek de iki örnek arasındaki kalite farkını kandırılan kişinin rütbesi belirlemiştir.

Avrupa krallarının sarayları ya da soyluların villalarına yapılan trompe l'oeil örnekleri incelendiğinde herkesin kolaylıkla giremediği özel alanlara yapıldıkları görülür. Yapıldıkları dönemde belirli bir grubun mensubu ya da özel davet olmadan göremeyeceğiniz bu nadir alanlar hane sahibinin itibarını yükseltici pek çok içerik barındırır. Bu içeriklerden en çok kullanılanı göksel bağlantı temasını oluşturan dini tasvirlerdir. İlahi varlıklarla bağlantılı olduğunun iması, göğe yükseliş, ilahi ışık ve meleklerle vurgulanır. Mitolojik sahnelerin yanı sıra hane sahibinin imparator ve kral tasvirleriyle aynı karede olduğu örnekleriyle de sık sık karşılaşılır. Bu tür özel alanları resimleriyle şekillendiren sanatçılar yeteneklerinin yanı sıra sosyal statünün getirdiği ün sayesinde tanınırlıklarını arttırırlar. Aldatılan izleyicinin entelektüel ya da sosyal statüsü sanatçının rütbesinin yükselmesine yol açan bir etkene de dönüşür.

Gerçeğe Öykünme Süreci

Bir trompe l'oeil resminin gerçekçi görünmesi için tüm detayların eksiksiz ve boyama işleminin görünür izleri olmadan temsil edilmesi gerekir. Algımız çizilen resmin düz bir yüzeyinin olduğunu, yüzeye bir şeylerin çizildiğini ve çizen birinin olduğunu ayrı şekillerde ayırt edebilir. Ancak, trompe l'oeil gibi yanılsama resimlerinde tüm bu

algı biçimleri anlaşılamayacak derecede gizlenmeye çalışılır. Böyle bir durumda, çizilmiş bir yüzeyin önündeyizdir, ancak resim o kadar ustaca yapılmıştır ki görme duyumuz herhangi bir yüzeyin varlığını takip edemez hale gelir. Görsel algımız gördüğü imgeyi ilk bakışta temsil ettiği şeyin kendisiymiş gibi algılar.

Trompe l'oeil resimlerinin gerçeğe öykünmelerinde başarılı olabilmesi için uygulandıkları yüzey özellikleriyle uyumlu olmaları gerekir. Uyumlu bir yüzey anlayışında ilk planlanması gereken öge aldatmacanın gösterileceği perspektif noktasının belirlenmesidir. İlk kullanılmaya başladığı andan itibaren şu anda bulunduğu seviyeye ulaşan perspektif ve ışık-gölge dağılımı (chiaroscuro) gerçeklik algısının yaratılmasında yanılsama tekniklerinin temelini oluşturur (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 52). Gerçeklik üzerine yaratılacak yanılsamada boyut algısının devreye girmesi perspektifle sağlanır. Çizilecek resmin yüzeyde oluşturacağı derinlik algısı için mekân içerisinden bir bakış noktası belirlenir. Tasarım seçilen bakış noktasına göre düzenleneceği için görme algımız seçilen noktadan boyutsal kırılmaları fark etmekte zorlanacaktır. İki boyutlu bir yüzeyde yaratılan boyut algısı için Andrea Mantegna'nın 1465 ile 1474 yılları arasında yaptığı Camera Picta (Boyalı Oda) örnek gösterilebilir.



Görsel 1. Andrea Mantegna, 1473, Boyalı Odanın Tavan Görünümü / Ceiling View of Camera Picta, Ducalılık Sarayı. Wikimedia. Erişim: 14.09.2023. <https://rb.gy/cwqmf1>

Mantegna, Camera Picta'nın tavanında, Roma tarzı mermer bir pavyona adım atma etkisini tamamlamak için ustaca bir dekorasyon tasarlamıştır (Görsel 1). Tavani, hayali mermer pervazlarla ayrılmış bölmelere ayırmıştır. Bunların içine, yine mermer ya da alçı olarak tasarlanan ve boyalı altın mozaiklerden oluşan bir arka plana yerleştirilen kanatlı melek (putti) figürleri tarafından desteklenen Roma imparatorlarının büstlerinin yer aldığı sahte

yuvarlaklar yerleştirilmiştir. Her bir bölme, sekiz Roma imparatorunun yanı sıra Herkül, Orpheus ve Arion'un mitolojik sahnelerine de yer vermektedir (Christiansen, 2010, s. 30-32).

Tasarlanan tavanın tam ortasında konumlandırılan daire biçimindeki açıklık (oculus) izleyiciyi gökyüzüyle buluşturan bir algı yaratır. Etrafının korkuluk benzeri taş yapıyla çevrildiği açıklıktan ikili bir ilişki oluşturulur. Bulunduğu konumdan tavadaki boşluğa bakan biri yukardaki melek ve diğer figürlerin ona baktığını görür. Mermer kabartmaların ve yuvarlak açıklığın yanılsamacı yapısı ikincil bir izleme ve izlenme durumuyla farklı bir boyuta taşınır. Mantegna izleyicinin konumunu ve deneyimini hayal ederek, resmin karakterini yeniden tanımlar.

Kapalı bir mekânın yanılsama teknikleri kullanılarak dış dünyayla bağlantısının kurulması üzerine ilk örneklerden biri olan bu eser; boyut kazandırma aşamasında kullanılan perspektif tekniklerinin doğru kullanılması sonucu mekânın kendisi tarafından kabul edilmesine yol açmıştır. Bulunduğu konumdan tavana bakan biri tavanda olmasa bile yuvarlak bir boşluktan gökyüzüne baktığı izlenimine kapılır.



Görsel 2. Andrea Mantegna, 1473, Eşler Odasının Tavanındaki Göz / Oculus on the ceiling of the Camera Picta, Ducalık Sarayı. Wikimedia. Erişim: 14.09.2023. <https://rb.gy/xsp8z1>

Mimari trompe l'oeil, izleyicinin kendi mekânını terk edip resim düzleminin arkasındaki sonsuz boşluğa bedensel olarak adım atması fikriyle belirlenir. Yaratılan illüzyon, ancak gerçek mekânda sabit, hesaplanmış bir noktadan bakıldığında başarılı olabilir (Schifferer, 2002, s. 22). İçinde bulunulan kapalı mekân perspektif algısıyla genişletilmiş, dış dünya ile bağlantısı sağlanmıştır. Mantegna'nın eseri optik bir illüzyon olarak ancak odanın ortasında duran ve doğrudan yukarıya bakan bir izleyici açısından tamamen başarılıdır; izleyici perspektif tarafından bir

şekilde kontrol edilir ve sabitlenir. Sanatçı eseriyle izleyici arasındaki mesafeyi de yanılsamaya dâhil ederek boyut algısındaki kırılmaları en aza indirmeye çalışmıştır.

Sanatçı tarafından belirlenen bakış noktası doğru hesaplanmış bir perspektifin merkez noktasını ifade eder. Belirlenmiş nokta dışından oluşturulan yanılsama yüzeyine bakan seyirci mekânın genelinde oynama olsa da yaratılan illüzyonun kendisinde perspektif değişimin olmadığını görecektir. Özellikle, resmin yüzeyine göre hareket ettikçe, bakış açımıza göre değişen uzamsal kaymaları algılayabiliriz. Ancak, hareket ettikçe tasvir edilen nesneyle ilgili uzamsal kaymaları algılayamayız: resimsel alan şekil sabitliğini korur (Ferretti, 2020, s. 35). Mantegna'nın eseri hareket sonucu oluşan şüphelerin cevaplarını veremeyecek bir mesafededir. Seyirci şüphelendiği bu boyutsal kırılmayı yaklaşıp çözmek isteyebilir fakat ulaşamaz.

Baldassare Peruzzi'nin Perspektifler Salonu (görsel 3) tavandan ziyade seyircinin ulaşabildiği alanlara uygulanmıştır. Tasarımı dokusal uyum ve boyutsal benzerliklerle genişletilmiş bir mekânın dış dünyayla bağlantısını kurmaya odaklanır. Duvarlardan birine Roma şehrinin sahte panoramik manzarasını sunan bir sundurma yerleştirilmiştir (Milman, 1990, s. 16,17).

Mantegna'nın eserinin aksine Peruzzi'nin eseri tavanda değil uygulandığı salonu çevreleyen bir yapıda tasarlanmıştır. Salonun dış dünyayla bağlantıları gerçek anlamda sadece pencereler olsa da sanatçının derinlik oluşturmada temel araç olarak kullandığı mermer sütunlu boşluklar salonun her cephesini açık bir izlenime büründürür. Peruzzi'nin Perspektifler Salonu Mantegna'nın eseri gibi merkezi bir perspektife sahip değildir. Tek bir merkezden baktığımızda salon duvarlarında yaratılan yanılsamaların hepsinin istenilen etkiyi vermediği görülmektedir. Oluşturulan her yanılsama yüzeyi kendisine has bir görme merkezine sahiptir. İzleyicinin yanılsama yüzeylerini mekâna uygun bir açıyla görebilmek için hareket etmesi gerekir. Odadaki izleyiciler olarak tensel olandan tinsel olana doğru uzanan bu dönüşüm merdivenin ilk basamağındayız. Odada herhangi bir merkezi odağın olmaması bu dönüşümü görsel deneyimimizde somutlaştırmaya bırakır; tüm dekorasyon odanın merkezindeki izleyicide birleşir. Peruzzi'nin etrafımızda döndürdüğü illüzyonla sürekli değişen bir ilişki içinde (fiziksel ve görsel olarak) yakalanırız.



Görsel 3. Baldassare Peruzzi, 1515, Perspektifler Salonu / Salla Delle Prospettive, Villa Farnesina. Kappuccio. Erişim: 18.09.2023. <https://shorturl.at/eruy>

Peruzzi izleyicinin konumunu kasıtlı olarak merkezsizleştirerek, izleyiciyi odanın merkezinden ve resmin bulunduğu duvar yüzeyinden önemli ölçüde uzaklaştırır. İzleyiciyi keskin bir şekilde geri adım atmaya zorlar. Bu özel yer ya da noktada izleyici boyalı yüzey ile gerçek mimari arasındaki bu hayali kaynaşmayı okuyabilmektedir. Dahası, ideal gözlem noktasının merkezsizleştirilmesi ve görüş mesafesinin artırılmasının izleyiciyi sadece bu ideal bakış açısını aramak için değil, boyalı yüzeyin büyük bir kısmını gözlemlemeye çalışmak için yapıldığı söylenebilir (Trindade, 2020, s. 22).

Trompe l'oeiller, izleyicinin tepkisi olmadan varlık nedenlerini kaybederler ve bu sebeple sanatsal türler arasında en dışı dönük olanlar arasındadırlar. Burada ele alınan eserler, resmin ve temsil edilen şeyin maddeselliğini sorgulamaktan çok, üç boyutluluğu önermek için uzamsal illüzyon tekniklerini kullanır. Mantegna örneğinde oluşan şüphenin giderilmesine engel olan mesafe Peruzzi örneğinde çözülebilir mesafedir. İzleyicinin hareketleri sonucu oluşan boyutsal kırılmalarla yaşanan algı problemleri kontrol mesafesinin yakınlığı, kırılmanın erişilebilir bir mesafede olması sonucu giderilebilir.



Görsel 4. Baldassare Peruzzi, 1515, Perspektifler Salonu / Salla Delle Prospettive, Villa Farnesina. İtalyproguide. Erişim: 18.09.2023. <https://rb.gy/y4qlwn>

İzleyici gördüğü şeyin doğasını doğrulamak için yüzeye izin verildiği kadarıyla yaklaşabilir, derinliği dokunarak kontrol edebilir. Yüzey üzerinde yaratılan yapay uzama uzatılan el görüntünün yarattığı uzama dahil olmadığında aldatmanın farkına varılır.



Görsel 5. Baldassare Peruzzi, 1515, Perspektifler Salonu detay / detail from Salla Delle Prospettive, Villa Farnesina. İtalytics. Erişim: 18.09.2023. <https://shorturl.at/hlGK8>

Aldatmacanın farkına varan izleyiciler yanılsamayı anladıktan sonra buna ilişkin kanıt arayışına girerler ve bu arayış sahnenin gerçek dışı olduğunu, insan eliyle yapıldığını gösteren izleri bulma girişimiyle başlar. Mesafeyle saklanmaya çalışılan izler seyirci tarafından daha detaylı taranarak bulunmaya çalışılır. Sanatçının geride bıraktığı, varlığına işaret eden en geleneksel kanıt olan imzası da bu detaylı tarama sonucu görülür (Görsel 5). Bu bir illüzyonistin yaptığı sihir numarasını nasıl yaptığını bulma anlayışıyla benzerlikler taşır.

Trompe l'oeil üzerine verilen iki örnek de iç mekânda duvar yüzeyi ya da tavana uygulanan örnekleri gösterir. Aldatmacayı duvar yüzeylerini başka bir boyuta açılır biçimde göstererek sağlarlar. Fakat trompe l'oeil sanatı üzerine inceleme yaptığınızda bulunduğu mekânın yüzeyine hiç dokunmadan aldatmacayı gerçekleştiren örnekler olduğu görülür. Cornelius Norbertus Gijsbrechts'in şövalesi izleyici üzerinde pek aşına olmadığı bir durum yaratır (Görsel 6). Bu durum; müze içinde bir salonda sanatçısı tarafından hala yapılmakta olan bir resmin malzemele-riyle birlikte sergilenmesidir.



Görsel 6. Cornelius Norbertus Gijsbrechts'in Meyve Parçalarıyla Boşaltma Trompe l'oeil Şövalesi adlı eserinin SMK-Statens Museum for Kunts galerisinde sergileniş biçimini gösteren görsel. Resimlink. Erişim: 16.09.2023. <https://shorturl.at/nHSV0>

Şövale üzerinde; yağlı boya ile yapılmış meyvelerden oluşan bir tablo, bezle bağlanmış fırçalar, boyaları ıslak olduğu için aşağıya doğru süzülen bir palet, belki bitmiş belki de hiç başlanmamış arkası dönük bir tuval ve daha birçok nesne bulunmaktadır. Daha doğrusu sanatçısı az önce buradaymış etkisi yaratan bir çalışma alanıyla karşılaşsınız. Sanatçısı başında olmayan bu yalnız çalışma alanına yaklaşmak istersiniz. Yaklaştıkça önünüzde duran

şövalenin ayrıntılarına daha fazla hâkim olmaya başlıyorsunuz. Natürmort üzerindeki meyvelerin ne kadar ayrıntılı çizildiğini, ressamın bu resmi yaparken kullandığı fırça ve tiner kutusunun ayrıntılarına bakarsınız. Bu dikkatli seyir izleyiciye gerçeğin kendisini göstermeye başlamıştır. Birkaç dakika önce uzaktan gördüğü bu şövale ve üzerindeki her şey sanatçının resminin kendisini oluşturmaktadır. Fırçalar, palet ve arkası dönük bir şekilde yerleştirilen tuval ve hatta tüm bunların ağırlığını taşıyan şövalenin kendisi dahi resmin elemanlarıdır. İzleyici tüm elemanlarının çizildiğini fark ettiği bu resmin arkasına baktığında tek bir tahta parçasından oluştuğunu görür. Gerçek boyutlarına göre oluşturulmuş bu resmin dışında kalan bütün alan kesip çıkartılmıştır. İki boyutlu ahşap bir yüzey sanatçının kurguladığı ve bir araya getirdiği kompozisyon elemanlarının yerleştirilmesinden sonra üç boyutlu bir hale dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm aşamasında bütün detaylar, yaşanmışlık belirtisi gösteren tüm ıslaklık ve kırışıklıklar gerçeğine uygun şekilde betimlenmiştir.

Bakılan yüzey olarak gerçek gibi görünen temsil biçimleri aldatmaca ortaya çıkana kadar öykündüğü nesnenin kendisidir. Dolayısıyla aldatmaca ortaya çıkana kadar birinin geriye bıraktığı iz olarak görülmemelidir. Sanatçısının boyayı yüzeye sürerek ortaya çıkardığı temsil biçimi büründüğü gerçeklik yanılsamasıyla sanatçıyı devre dışı bırakır. Trompe l'oeil resimlerin iz olarak yorumlanması aşaması “bir şeyin dokunmasıyla geride bıraktığı belirti” özelliğini taşıması için kandırmacanın sonlanması gerekir. Gerçekleşen bu tamamlanma evresi için E. H. Gombrich şunları söyler:

Her resim, olayın doğası gereği görsel tasarım gücümüze yönelik bir çağrıdır ve hiçbir resim izleyici yönünden gerçekleştirilecek bir tamamlama olmaksızın anlaşılabilir. Bununla temelde dile getirilmek istenen, bir resmin, betimlediği özgün nesnenin sadece sınırlı sayıda özelliklerini yansıtabileceği gerçeğidir (Gombrich, 2015, s. 204).

Göz aldatmacası olarak tanımlanan Trompe l'oeil eserleri temelinde anlaşılacak üzerine yapılır. Gerçeğine öykündükleri ve kısa bir sürede olsa öyle görülmeleri üzerine oluşturulan etki anlaşıldığında amaçlarına ulaşırlar. Eserin amacına ulaşması seyirci tarafından sağlanır. Seyirci seyirci olarak, yani algılayan kişi olarak her zaman eyleyen kişidir ve o yaptıkları eylemlerle ve verdiği tepkilerle sahnelemeye sürekli etki eder (Fischer-Lichte, 2016, s. 102). Eser izleyiciye bir bildirim yollamış ve izlenirken sergilediği performansa tepki almıştır. Yanılsama performansını tamamlayan eser rolleri değiştirerek seyretmeye başlar. Bu aşamada şöyle bir soru sorulabilir: Düz bir yüzey üzerinde yaratılan etki izleyicide yanılsama duygusu yaratarak sanatçıya ne kazandırır?

Sanatçının izleyici üzerinde yaratmak istediği gerçeklik yanılsamasının anlaşılması dikkati yaratılan eserden sanatçının kendisine devreder. Bir aldatmacanın içinde olduğunu anlayan izleyici aldatmacayı sağlayan sanatçının eserini daha fazla incelemeye başlar. Anlamak istediği elle çizilmiş bir resmin nasıl olup da gerçek gibi göründüğüdür.



Görsel 7. Cornelius Norbertus Gijsbrechts. 1670-1672, Meyve Parçalarıyla Boşaltma Trompe l'oeil Şovalesi'nden detay / Detail from Cut-Out Trompe l'Oeil Easel with Fruit Piece, SMK-Statens Museum for Kunts. Artvee. Erişim: 16.09.2020. <https://shorturl.at/tCLMT>

Gerçeğe öykünen eserler yaratarak izleyicileri etkilemeyi başaran Trompe l'oeil sanatçıları amaçladıkları yanılsamanın getirdiği şaşkınlığı reklama dönüştürürler. Trompe l'oeil tekniği üzerine yapılan eserler incelendiğinde sanatçı imzalarının ötesine geçen atölye adreslerinin de olduğu görülür (Görsel 7). Sanatçı geliştirdiği tekniğin yarattığı şok etkisini kullanarak eserlerini bir reklam objesi halinde de sunmaktadır.

Resim üzerindeki her materyali farklı farklı inceleyen izleyici gördüğü detaylarla sanatçının kendisini yüceltmeye devam eder. Leppert yanılsamanın yarattığı bu prestij aşamasını şu şekilde yorumlar:

Trompe l'oeil deki kandırmanın en sonunda teşhis edilmesi gerekir çünkü aksi halde kandırmakta fazlasıyla başarılı olan bir resim, bir tablo olarak başarısızlığa mahkûm olacaktır. Eğer temsil aslında (sadece) temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılanacak olursa, o zaman bizzat kendi varoluşunu inkâr edecek ve dolayısıyla da yalnızca ressamı değil aynı zamanda tablonun sahibinin sahipliğini de inkâr edecektir... Birisini aldatmanın –daha açığı birisini aptal yerine koymanın- nihai değeri kandırmanın en sonunda ortaya çıkacak olmasıdır. Bunun ortaya çıkması sadece sahibin-aldatıcının (yani işin sırrını bilen kişinin) otoritesini onaylamakla kalmaz aynı zamanda tablonun sahibine birdenbire prestij kazandırır (Leppert, 2009, s. 42,43).

Resmine dâhil ettiği her eleman sanatçının yeteneğini, çalışma üslubunu, kullandığı materyalleri, üretilecek eser için vardığı sonucu işaret eder. Sanat alanında döktüğü terlerin küçük bir maketini sunan sanatçı devamlılığını bu özet üzerinden sürdürmeye çalışır.

İzlerin Rolü

Birkaç istisna dışında felsefe sözlüklerinde rastlayamadığımız “iz” kavramının tanımını “*Bir şeyin dokunmasıyla geride kalan belirti*” (Türk Dil Kurumu, 1998, s. 1129) olarak yaparsak, belirti oluşmadan önce var olan bir dokunmanın söz konusu olduğunu görürüz. İzin oluşabilmesi için iki yüzeyin birbiriyle temas etmiş olması gerekir. Bu oluşumda *temas* birincil, *iz* ikincil konumdadır.

Temasta bizi kuşatan dünyanın içine dalarız. Temasta yalnız olmak ya da yalnızlığın ötesinde olmak mümkün değildir. Temas etmenin karşılıklı yapısı içine girer, o karşılıklı olma hali içinde bulunuruz. Burada girişimde bulunan tek kişi biz değildir; öteki tarafından dokunulmak kaçınılmazdır. Duygusal ve ahlaki anlamda da ötekinin temasına maruz kalırız (Robins, 2020, s.69).

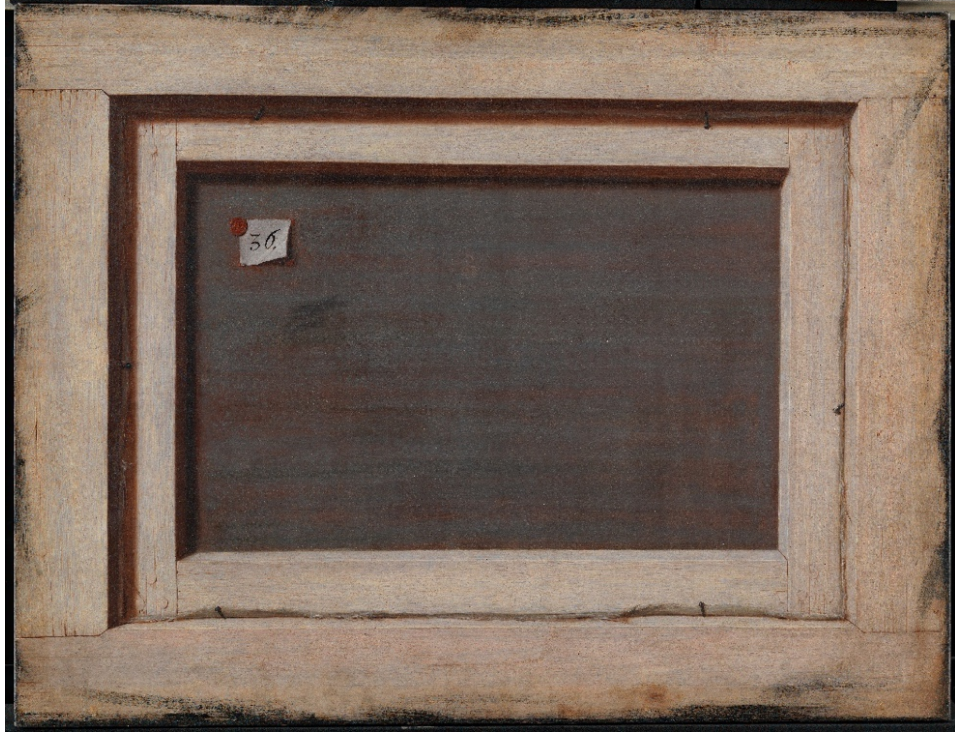
İlkel kabilelerin yaşamsal döngüleri de temas sonucu geride bırakılanla girilen ilişki üzerinden şekillenmiştir. İz sürmek; ulaşmak istediğiniz canlıların geride bıraktıklarını takip etme üzerine konumlanır. Daha önceden edinilen bilgileri temel alan bu takip sisteminde geride bırakılan iz orada olmayanın aradığınız şey olup olmadığını ne yöne ve ne zaman gittiğine dair işaretler sunar. İzin oluşumunda temas etmek kadar temas edilen yüzeyde önemlidir. Uygulanan basınç şekil alan ve şekli veren tarafı ikiye böler. Bedensel bir dokunuşla uygulanan basınçın temas edilen yüzeyde bir etkiye yol açması için yüzeyin bükülmesi gerekir. “*Bir şeyin dokunmasıyla geride kalan belirti*” olarak tanımladığımız iz; temas sonucu uygulanan basınca yüzeyin cevap vermesi sonucunda oluşur.



Görsel 8. Kumda ayak izi / Footprint in the sand, 2020, Wikimedia. Erişim: 21.09.2022. <https://shorturl.at/mDEL8>

Bulunduğu yüzeye temas ederek kendisiyle ilgili bilgiler bırakan etkinin şekli, şekli bırakanı tahmin etmenize olanak sağlayan kanıt konumundadır. İz, temasın kendisini de temas edeni de tarif edebilme olanağı sağlar. Kumlar üzerinde çıplak ayaklarıyla yürümüş birinin geride bıraktığı iz olarak yorumladığımız bu görüntü (Görsel 8) yürüyen kişiyi temsil etse de yürüyenin kendisi değildir. Birinin buradan geçtiğini gösteren kanıt niteliği taşısa da geçen kişinin kedisini gösterecek bir konumda değildir. Bu görüntü bir iz olarak: *göstergenin sonsuza kadar var olmayan bir "öteki"ne işaret eden kısmıdır* (Haziza, 2018, s. 135).

İzler görülebilme olanağını çift taraflı bir anlayışla gerçekleştirir: görünmeyenin izini taşır, orada olmayanı görünür kılar. Aristoteles’in dediği gibi, “gerçekleşme olasılığını barındırdığı gibi gerçekleşmeme olasılığını da barındıran bir olanaklılıktır bu: olmaya da olmamaya da eşit uzaklıktadır” (Sayın, 2009, s. 262). İzlerin görünmeyi (orada olmayanı) ima eden bu rolü göz aldatma sanatını farklı bir boyuta taşır. Norbertus’un Çerçevenilmiş bir Resmin Tersini (Görsel 9) adlı eseri yere bırakılan bir ayak izi gibi deneyimlerimizi hedefleyerek aldatmacasını gerçekleştirir. Bu resimde her yağlıboya resim gibi tuval üzerine yapılan bir resim görülmektedir. Resim bitirildikten sonra çerçevenilmiştir ve arka yüzü sergilenmektedir. Yanılsamanın kendisini yaratan alışkanlık bu mantık üzerinden işleyerek hayat bulur. Arkasını gördüğümüz bir resmin ön yüzünün olması gerektiğini düşünürüz. Deneyimlerimiz ve alışkanlıklarımız hatta ismi dâhil resmin ön yüzü olduğunu ima eder. Ön yüze olan bu imaya sanatçı tarafından resimde bulunan bütün ayrıntılar destek verir. Resmin çerçevesini oluşturan tahtanın dokusu, çerçevenin nasıl yapıldığını tahmin ettiren ahşap parçalarının birleşim şekli, çerçevenin ön yüzü muhtemelen siyah bir boyayla boyanırken arka yüze bıraktığı fırça izleri görünmeyen ön tarafı ima etmek için tasarlanmıştır.



Görsel 9. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, 1668-1672, Çerçevenilmiş bir Resmin Tersini / The Reverse of a Framed Painting. SMK-Statens Museum for Kunts. SMK. Erişim: 16.08.2023. <https://shorturl.at/nryU3>

Arka yüz olarak resmedilen bir tablonun aslında olmayan bir ön yüze dair işaretler sunması ve işaret ettiği tarafı hiç göstermeyecek olması diğerlerinden farklı bir şekilde ele alınmasına yol açar: eser tıpkı ayak izi gibi bir ön yüzey olduğunun temsilcisidir ama ön yüzeyin kendisi değildir.

Bütün trompe l’oeil resimleri gibi Norbertus’un eseri de gerçek gibi görünme mantığıyla üretilmiştir. Gerçek gibi görünme çabası “iz” olma durumunu reddetmesine yol açar. Bu reddediş ilk olarak biri tarafından çizildiğinin reddidir. Gerçek bir boyutsal görünüme sahip olması için sanatçının yüzeye fırçasıyla dokunarak oluşturduğu

izleri gizlemesi gerekir. Nesnenin gerçek gibi görünebilmesi için biri tarafından çizildiği anlaşılmalıdır. Yanılsamaya sebep olan görüntü onu oluşturan sanatçı ve üslubunu gizlemelidir. Eserin kendi başına var olması için başkasını temsil etmemesi gerekir. Bu bakış açısıyla Trompe l'oeil sanatı üretim aşamasında birinin elinden çıktığını göstermemek için üretenin izlerini gizlediği, birinin dokunuşlarıyla meydana gelme durumunu reddeden bir yapıya sahiptir. Norbertus'un eseri kumda bırakılmış bir ayak iziyle aynı davranışı sergiler. Tıpkı Norbertus'un eserinin ima ettiği ön tarafı gösteremeyeceği gibi. Bu aşamada eser çift katmanlı bir iz olma durumuna evrilir: İlk olarak birinin dokunuşlarıyla oluşturulmuş bir yapıya sahip olması ikinci olarak da ima ettiği ön yüzeyin temsilcisi konumunda olması.

Trompe l'oeil'in mükemmel bir şekilde aldatması için resim teknik olarak görünmez olmalıdır. Trompe l'oeil'ler, fırça darbeleri ve boya uygulamasının bıraktığı diğer izler gibi sanatsal üslubun bireysel özelliklerini ortadan kaldırmalıdır; inandırıcı olmak için resim, taklit yoluyla kendisini temsil ettiği malzemeye gerçekten dönüştürmelidir (Ebert-Schifferer, 2002, s. 28).

Aldatma sanatı üzerine anlatılan tüm klasik anekdotlar, gerçek temasa yönelik fiziksel bir tepki içerir: kuşlar konmaya ve gagalamaya çalışır, adam perdeyi kavramaya ve kenara çekmeye çalışır. Nesne artık temsilinden optik olarak ayırt edilemediğinde, dokunma duyusu görme duyusuna karşı bir düzeltici haline gelir. Sanatçının fırça darbeleriyle dokunarak oluşturduğu yanılsama izleyicinin temasıyla sonlandırılır. Norbertus'un resmin yanına gidip hep yaptırmak istediği şeyi yaptığımızı düşünelim; ön yüzüne bakmak için resmi çevirdiğimizi. Resmin atıfta bulunduğu ön yüzü görmek adına yaptığımız bu çevirmede nelerle karşılaşırız: İlk olarak karşılaşacağımız; ön tarafı olduğunu ima eden bir resmin gerçek arka tarafı olacaktır (Görsel 10). Resmin yapılmasına olanak sağlayan ahşap bir çerçeve, ona gerilerek oluşturulmuş bir bez yüzey ve resmin duvara asılması için ahşap yüzeyin iki yanına sabitlenmiş asma telini görürüz. Resmin hangi müzeye ait olduğunu gösteren damga ve koleksiyon numarası ise ön taraftaki 36 numarasına nazaran daha gerçekçi bir sınıflandırmayla karşımızdadır.

Ön yüzeye olan görme isteğimiz oluşturulan yanılsamayla ters yüz edilir. Tablonun görsel hafızamıza dayanarak ima ettiği ön yüzey kendisi tarafından imha edilir. Yanılsamayı oluşturan izler, yanılsamanın ortaya çıkmasına yol açan ikili bir kanıt niteliği taşırlar. Fırçayla boyunmuş ön yüzeyin olduğuna dair izler barındıran arka yüzey, fırçayla boyandığını göstermeme çabasıdadır. Eser çalışma beklentisi sunan ama çalışmayı reddeden bir yapıya bürünür. Nesnelerin şeyliğiyle, bizim için çalışmayı bıraktıklarında yüzleşmeye başlarız: matkap bozulduğunda, araba durduğunda, camlar kirlendiğinde, üretim ve dağıtım, tüketim ve sergileme devreleri içindeki akışları anlık da olsa durdurulduğunda. O halde, nesnelerin kendilerini şey olarak ortaya koymalarının hikayesi, insan öznesiyle değişen bir ilişkinin hikayesidir ve dolayısıyla, şeyin gerçekten bir nesneden ziyade belirli bir özne-nesne ilişkisini nasıl adlandırdığının hikayesidir (Brown, 2001 s. 4).



Görsel 10. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, 1668-1672, Çerçevelemiş bir Resmin Tersi'nin gerçek arka tarafı/ Real back side The Reverse of a Framed Painting. SMK-Statens Museum for Kunts'ün Fotoğraf ve Hakları yöneticisi Charlotte Gran'in yardımlarıyla. Kişisel Arşiv.

Yanılsamanın ortaya çıkmasından itibaren izleyicide iki farklı yüzey algısı oluşmaya başlar. İlk yüzey algısında yanılsamayı yaratan üslupsal detaylar, fırça darbeleri ve renk geçişleri görülür. İkinci yüzey algısında ise yanılsamanın yapıldığı bezin özellikleri ve boya dokusu görülür. Yüzeydeki boya izleri ve saklanmaya çalışılan fırça darbeleri resmin boyutsal algısına yardımcı olan bir materyal değildir. Bu özellikler uzaktan bakınca oluşan derinlik algısının önüne geçerek üç boyutlu görünen bir yüzeyin iki boyuta evrilmesine sebep olurlar.

Burada yüzeyin farkındalığı ile resmin derinliğinin farkındalığı arasında bir karşıtlık kurulmaktadır. Wollheim bu iki yönlülüğü biraz farklı bir anlamda kullanır. *Bir Sanat Olarak Resim'de* tek bir deneyimin iki yönünün, yani tanıma ve yapılandırma yönlerinin aynı anda farkında olmak olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla, bu tanıma göre, iki yönlülük iki farklı varlığın (yüzey ve temsil edilen nesne) eşzamanlı görsel farkındalığı değil, tek bir deneyimin iki farklı yönünün farkındalığıdır: temsil edilen şeyin ve temsil edilme biçiminin. Başka bir deyişle: Bir resim deneyiminin iki katlılığı, kişinin temsil edilen nesnenin ve temsil edilme biçiminin aynı anda görsel olarak farkında olması anlamına gelir (Nanay, 2005, s. 265,266).

Buradan şu anlaşılmalıdır ki; resmin iki tarafı da bakana görmediği bir şeyler bırakır. Resmi ters çevirmemiz ve arkasına bakmamız; görmediğimiz tarafı, resmin yarattığı eksik yanı çözmeye yardımcı olmamaktadır. Tablonun ön yüzeyinde ima edilenler arka yüzeyde sadece bir gerçeklik konumundadır. Resim, kendi gerçekliğini yine kendisinin yanılsamasıyla kapatan bir nesne konumuna ulaşır. Bu ima Stoichita tarafından şu şekilde formüle edilir: *"Bu resmin nesnesi, bir nesne olarak resimdir."* "Bir Resmin Arkası" bu paradoksun en radikal temsilidir çünkü burada resmin dış hatları ve biçimi birbirinin içine çöker (Ebert-Schifferer, 2002, s. 30).

Eser yalnızca başkası için bir varlık olduğunu değil, aynı zamanda kendi içinde bir varlık, kendisini doğadan ayıran kendi başına bir nesne olduğunu da ilan eder (Levine, 1998, s. 370). En göndergesel haliyle resim, kendine gönderme yapar hale gelir ve gerçek olanın içinde yaşıyormuş gibi yaparak-paradoksal bir şekilde- dikkatleri resim olarak kendisine çeker.

Trompe l'oeil iki alternatif ve uzlaşmaz izlenim arasındaki zevkli uyumsuzluğa yakalanmış bölünmüş bir özne doğurur. Gerçeklik izlenimi yaratırken bir öykünme olduğu anlaşılan eser birinci özne olurken, gördüğü şeyin gerçekliğine kapıldıktan sonra sadece bir yanılsama olduğunu anlayan seyirci ikinci özne konumundadır. Seyirci gördüklerinin sadece bir yanılsama olduğunu bildiği halde oluşturulan boyutsal algıya davet edilmeye devam eder. Görmenin yarattığı algısal kırılmaların önünde duran ise izlerdir. Gerçeklik ve yanılsama arasında geçişler yaşayan izleyiciyi yaşadığı algı sorunundan çekip çıkaran boyutsal algıya dahil olmayan, yanılsamayla gerçeklik arasında sınır durumunda olan izlerin varlığıdır. İzler her zaman mevcut kalırken kenara çekilen bir ressamın temsilcisi konumundadır.

Sonuç

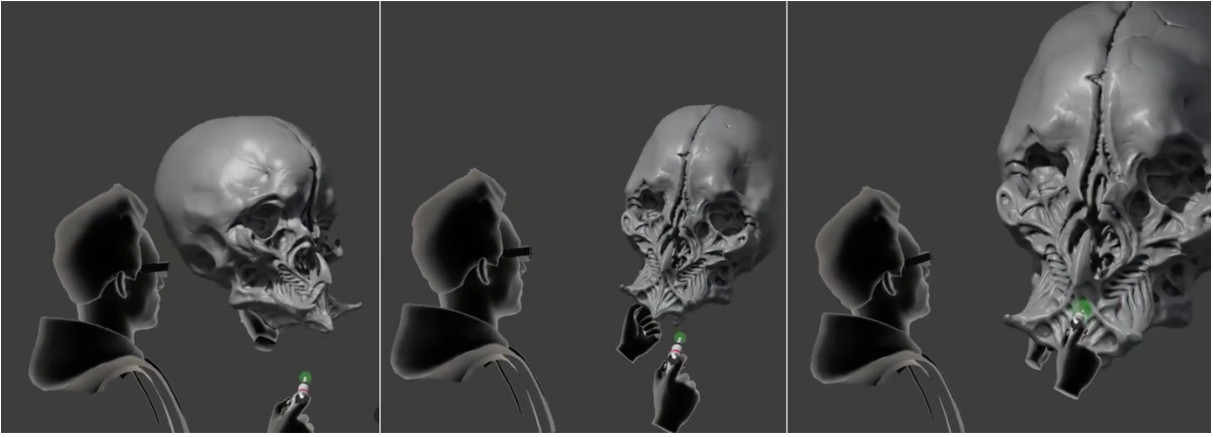
Trompe l'oeil dünyaya iki rol oynayarak gelir. Bir yandan, yaşanmış deneyimi kopyalamaya çalışacak kadar gerçeğe sadık bir sanattır. Bu rolüyle gerçekçiliğin zaferini, mükemmel bir mimetik girişimi temsil eder. Ancak trompe l'oeil aynı zamanda ikiyüzlü ve sadakatsizdir; görsel dünyayı kavrayışımızı sınanan, yanlışlıkla gerçek olarak algıladığımız boyalı imgeler sunan, usta bir sanatçılığın ürettiği bir yanılsamadır. Bu nedenle trompe l'oeil sanatı görünüşler dünyasının tuzaklar ve yanılsamalarla dolu olduğunu öğretir. Dolayısıyla hem sanatsal projelerin en gerçekçisi hem de antirealizmlerin en ironik olanıdır. Trompe-l'oeil eserlerinin gerçekçi özellikleri genellikle gerçek olmadıklarını, yalnızca taklit olduklarını gösteren ayrıntılar içerdiğinden, herhangi bir trompe-l'oeil eserinin etkisi geçici bir ilk izlenime sahiptir. Bu tür eserlerin cazibesi, izleyiciyi sanat eserinin gerçekliği taklit etme şeklini keşfetmeye teşvik etmesidir. İllüzyonun farkında olan izleyici, illüzyonu yaratan teknikleri ve detayları tespit ederek sanat eserini okumaya ve yorumlamaya çalışır. Trompe-l'oeil izleyicide farkındalık yaratarak, gerçek olmadığını ve birçok perspektiften yalnızca birini sunduğunu akılda tutarak sanat eserine eleştirel bir gözle bakmaya teşvik eder.

Bu bakış açısı şu şekilde yorumlanabilir: Taklit izleyeni gerçek olanı takdir etmeye değil, gerçek olanla özdeş olmadığını bilerek yapay olanın becerisinden zevk almaya sevk eder. Bu nedenle resim ve gerçeklik arasındaki boşlukla oynar ve dikkatimizi kendi çelişkili izlenimlerimize odaklar. Resmedilen nesnenin önemi ortadan kalkar. Ruskin'e göre, taklit sanatının zevkli deneyimi tam da bir izlenimden diğerine geçiş anındadır. Bu nedenle zamansal bir bölünme etkinin temelini oluşturur: Zevkimizi, mekanın yanıltıcı görüntüsü ile yüzeyin düz bedenselliği arasındaki kopukluktan alırız; trompe l'oeil sanatının becerisini takdir eder ve sahtekarlığı tespit etmiş olmaktan memnuniyet duyarız. Böylece taklitçi sanat, "bir hakikatin tefekküründen değil, bir sahteliğin keşfinden" haz üretir (Ruskin, 1903, s. 108).

Trompe l'oeil insan algısının mekaniği üzerine düşünmeye zorlayarak gerçekleri tanıma yeteneğimize olan inancımızı derinden sarsmaktadır. Trompe l'oeil, gerçeklik ve kurgunun sürekli etkileşimiyle her zaman eleştirel bir provokasyon olmuştur. Gerçek ve kurgusal şeylerin belirsizliği üzerine oynayarak, bu tür kendini gerçekçi ve hiper-gerçekçi resimden ayırır. Trompe l'oeil izleyeni meraklandırır, sorular sorar çoğu zaman ise gizemli ve muğlak kalır. Temsil ettiği gerçekliğe dair uyandırdığı şüpheler, tanıdık ve eskimiş nesnelere dolu bu yeni dünyada yaşadığımız aidiyet problemleriyle benzerlik gösterir.

Günümüzde gerçeğe öykünme süreci arttırılmış gerçeklik tasarımlarıyla farklı bir boyuta taşınmaktadır. Gerçeklik yaşadığımız dünyaya paralel bir boyutta farklı biçimlerde tekrar tasarlanmaktadır. Kodlama tabanlı teknolojilerle mekân ve görme algımızın farklı bir gerçekliğe dahil olmasının temelini trompe l'oeil sanatı oluşturur. Trompe l'oeil sanatının nihai amacı olan aldatmanın ortaya çıkması simülasyon tasarımlarında devre dışı kalır. Gerçeği ve yanılsama olanı ayırt etmemize olanak sağlayan temas etme ve iz olgusu giderek silikleşmektedir. Hareket ederek yaklaşabildiğiniz, yanılsamayla gerçek mekân arasındaki sınırlara dokunabildiğiniz ve yaratılan alanın fiziksel boyutunu algılayabildiğiniz yanılsama türleri yerini arttırılmış mekân modellerine bırakmaktadır.

Trompe l'oeil sanatında seyircinin bedeni ve zihniyle eşit zamanlı yaşadığı gerçeklik simülasyonla ikiye bölünmüştür. Sanal gerçeklik yarattığı ortama bedeni sadece zihinsel bir temsil olarak dahil eder. Fiziksel olarak sabitlenmiş gerçek beden simülasyonun izin verdiği komutlarda hareket edebilmektedir.



Görsel 11. Dom Qwek, 2018, Sanal Gerçeklik Programında Üç Boyutlu Tasarım Süreci / Three Dimensional Design Process in Virtual Reality Program. Instagram. Erişim: 14.12.2023. <https://shorturl.at/oBX46>

Sabit bir alandan (ev, ofis vb.) bağlandığınız simülasyon dünyası boyut algısının farklı varyasyonlarını farklı biçimlerde sunabilmektedir. Trompe l'oeil eserini izleyen seyirci ve eserin kendisini oluşturan yüzey (sahne) deneyimi ortadan kaldırmıştır. Oynadığı oyunlarla, sosyal medyada yarattığı karakterle kendi bedenine farklı boyuttan bakanlar, sanal gerçeklik ve kendi gerçeklikleri arasında aidiyet problemler yaşamaktadır. Bedenin bilgisayar ortamında yaratılmış sanal gerçekliğe entegre olması beklenir. Yeni üretim şeklinde zihin gerçek bir mekândan sanal bir mekâna taşınmaktadır. Göz aldatma sanatında temsil yüzeyi önünde duran izleyici sanal gerçekliğin içine dahil edilmiştir. Üretimlerini, sosyal buluşmalarını ve alışverişini buradan gerçekleştirir. Sanal bir düzlemde sanal bir zihin tarafından tasarlanan üretimler sisteme entegre edilmiş makineler tarafından gerçek boyuta sahip olurlar.

İzleri yüzeye kazınmış bir kalıntı olarak düşünürsek sanal ortamlarda gerçeğe tutunabilecek herhangi bir işaret bulamayız. Gerçekliği yeniden üretilmiş bir ortamda alışmış olduğunuz yaşama dair izler bulunmaz. Sanal ortamın katmanlar halinde inşa edilerek güncellenmesi geriye doğru iz sürerek orijinal olana ulaşmayı olanaksız kılar. Yaşanmışlığı betimleyen izler sanal ortamlarda buharlaşmaktadır.

Kaynakça

- Brown, Bill. (2001). Thing Theory. *The University of Chicago Press Journals*. 28/1, s.1-22.
- Christiansen, Keith. (2010). *The Genius of Andrea Mantegna*. London: Yale University Press.
- Ebert-Schifferer, Sybille. (2002). Trompe L'oeil: The Underestimated Trick. Deceptions And Illusions. *Five Centuries Of Trompe L'oeil Painting*, s. 17-39. Washington: National Gallery of Art.
- Ferretti, Gabriele. (2020). Why Trompe L'oeils Deceive Our Visual Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78/1, s. 33-42.
- Fischer-Lichte, Erika. (2016). *Performatif Estetik*. (T., Acil, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, Ernst Hans Josef. (2015). *Sanat ve Yanılsama. Resim Yoluyla Betimlenin Psikolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü. İmgelerin Toplumsal İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levine, Caroline. (1998). Seductive Reflexivity: Ruskin's Dreaded Trompe l'oeil. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56/4, s. 366-375
- Milman, Miriam. (1990). Does 'Real' Trompe L'oeil Exist? *Trompe L'oeil Painting*, s.16-17. New York: Rizzoli.
- Nanay, Bence. (2005). Is Twofoldness Necessary For Representational Seeing?, *British Journal of Aesthetics*, 45/3, s. 263-272.
- Philostratus, The Elder, (1931). *Elder Philostratus. Younger Philostratus. Callistratus* (A. Fairbanks, Çev.). London: William Heinemann Ltd.
- Pliny. (1965). *Natural History With An English Translation In Ten Volumes, Volume IX Libri XXXIII-XXXV* (H. Rackham, Çev.). London: William Heinemann Ltd.
- Ruskin, John. (1903). *The Complete Works of John Ruskin III*, London: George Allen.
- Sayın, Zeynep. (2009). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TDK (Türk Dil Kurumu). (1988). *Türkçe Sözlük I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

İnternet Kaynakçası

Andrea Mantegna, 1473, Boyalı Odanın Tavan Görünümü / Ceiling Wiew of Camera Picta, Ducalık Sarayı. Wiki-media. Erişim: 14.09.2023. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Andrea_mantegna%2C_camera_degli_sposi%2C_1465-74%2C_volta%2C_01.jpg

Andrea Mantegna, 1473, Eşler Odasının Tavanındaki Göz / Oculus on the ceiling of the Camera Picta. Ducalık Sarayı. Wikimedia. Erişim: 14.09.2023. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Mantegna.jpg>

Baldassare Peruzzi, 1515, Perspektifler Salonu / Salla Delle Prospettive, Villa Farnesina. Kappuccio. Erişim: 18.09.2023. <https://www.kappuccio.com/2021/12/24/le-10-ville-piu-belle-a-roma/>

Baldassare Peruzzi, 1515, Perspektifler Salonu / Salla Delle Prospettive, Villa Farnesina. İtalyroguide. Erişim: 18.09.2023. <https://www.italyproguide.com/villa-farnesina-la-villa-delle-prospettive/>

Baldassare Peruzzi, 1515, Perspektifler Salonu detay / detail from Salla Delle Prospettive, Villa Farnesina. İtalic. Erişim: 18.09.2023. <https://italics.art/tip/villa-farnesina/>

Cornelius Norbertus Gijsbrechts, 1668-1672, Çerçevenlenmiş bir Resmin Tersini / The Reverse of a Framed Painting. SMK-Statens Museum for Kunts. SMK. Erişim: 16.08.2023. <https://www.smk.dk/en/article/back-to-front/>

Cornelius Norbertus Gijsbrechts. 1670-1672, Meyve Parçalarıyla Boşaltma Trompe l'oeil Şövalesi'nden detay / Detail from Cut-Out Trompe l'Oeil Easel with Fruit Piece, SMK-Statens Museum for Kunts. Artvee. Erişim: 16.09.2020. <https://artvee.com/dl/cut-out-trompe-loeil-easel-with-fruit-piece/>

Cornelius Norbertus Gijsbrechts'in Meyve Parçalarıyla Boşaltma Trompe l'oeil Şövalesi adlı eserinin SMK-Statens Museum for Kunts galerisinde sergileniş biçimini gösteren görsel. Resimlink. Erişim:16.09.2023. <https://resimlink.com/blhmEeUgqck3>

Dom Qwek, 2018, Sanal Gerçeklik Programında Üç Boyutlu Tasarım Süreci / Three Dimensional Design Process in Virtual Reality Program. Instagram. Erişim: 14.12.2023. <https://www.instagram.com/p/BkrHEBWBV2/>

Haziza, Natalie. (2018). Under Erasure: William Kentridge, Derrida, and Post-Apartheid South Africa. *Studies in Gender and Sexuality*, s. 133 – 144. Tandonline. Erişim: 10. 05. 2022. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15240657.2018.1456019>

Kumda ayak izi / Footprint in the sand, 2020, Wikimedia Erişim: 21.09.2022. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Foot_Print_On_Sand.jpg

AMERİKA'DA MODERNİST GRAFİK TASARIMIN ÖNCÜ İSMİ: LESTER BEALL¹

Dr. Öğr. Üyesi **Ayşegül SEZER**

Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü
aysegulsezer03@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2117-7820

Öz: Amerikan grafik tasarım ve reklamcılık alanlarındaki geleneksel anlayışa karşı bir tavır olarak modern anlamda bir üslup geliştiren Lester Beall, çalışmalarında sade ve etkili bir görsel dil kullanmıştır. Beall'ın kullandığı görsel dilde, grafik unsurlar, farklı asimetrik vurgular, tipografik imgeler ve piktogramlar yer alırken fotomontaj da karmaşık fikirleri bir arada kullanabilme imkanı sunan katmanlı ve birleştirici bir unsur olarak bulunmaktadır. Çalışmalarında, hedef kitlenin dikkatini bilgi alanlarına yönlendirecek grafik imgeler kullanmıştır. Araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanan bu makalenin amacı, Lester Beall'ın kamu yararına oluşturduğu tasarımlarında sınırlı okuma yeterliliğine sahip olan halkın toplumdaki yeniliklere karşı bilinçlendirilmesi ve farkındalığının artırılması adına kullanmış olduğu sade ve anlaşılır grafik öğelerin yer aldığı grafik dilini ortaya koymaktır. Araştırmada literatür taraması ve betimsel analiz yöntemi kullanılarak bir dönem araştırması yapılmış, ilgili afiş incelemeleri gerçekleştirilmiştir. Çalışma sonucunda, grafik tasarımın kamu yararına projeler üreten alan olma özelliği üzerinde durulmuş ve bireyin toplumsal değişimlere adaptasyonunu kolaylaştırma işlevine de vurgu yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Grafik Tasarım, Lester Beall, Modernizm, Afiş, Federal Sanat.

PIONEERING NAME OF MODERNIST GRAPHIC DESIGN IN AMERICA: LESTER BEALL

Abstract: Lester Beall, who developed a modern style by taking a stand against the traditional understanding in American graphic design and advertising, used a simple and effective visual language in his works. While the visual language used by Beall includes graphic elements, different asymmetrical accents, typographic images and pictograms, photomontage is also present as a layered and unifying element that offers the opportunity to use complex ideas together. In his works, he used graphic images to direct the target audience's attention to information areas. The purpose of this article, prepared in accordance with research and publication ethics, is to reveal the graphic language with simple and understandable graphic elements used by Lester Beall in his designs created for the public benefit in order to raise the awareness of the public with limited reading proficiency about the innovations in society and to increase their awareness. In the research, a period research was conducted using the literature review and descriptive analysis method, and relevant poster reviews were carried out. As a result of the study, the feature of graphic design as a field that produces projects for the public benefit was emphasized and its function of facilitating the adaptation of the individual to social changes was also emphasized.

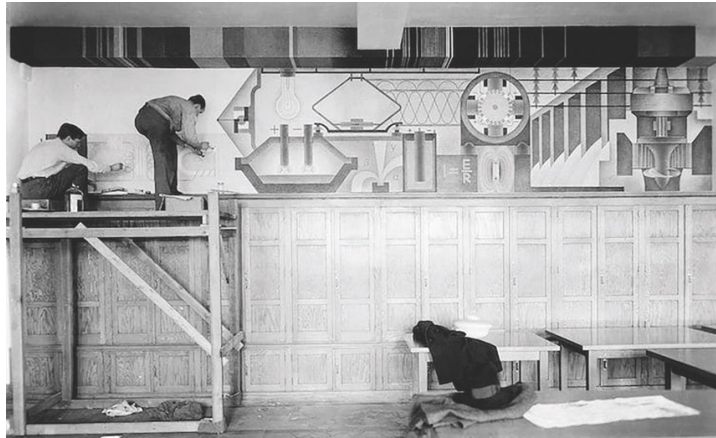
Keywords: Graphic Design, Lester Beall, Modernism, Poster, Federal Art.

¹ Bu makalede Araştırma ve Yayın Etiği kurallarına uyulmuştur.

Giriş

1929 yılında Amerika Birleşik Devletleri borsasının çökmesi sonucu meydana gelen ekonomik kriz, Amerika'da 'büyük buhran' dönemi olarak ifade edilirken bu durum aynı zamanda tüm dünyayı da etkisi altına almıştır. Bunun bir sonucu olarak dünyada genel anlamda işsizlik gibi büyük bir problemin meydana gelmesine sebep olmuştur. Dönemin Amerika Birleşik Devletleri başkanı Franklin de Roosevelt tarafından ekonomik açıdan yaşanan bu olumsuz duruma karşı çeşitli kararlar alınarak çözüm üretilmeye çalışılmıştır. Halkın, gündelik yaşamda yaşadığı olumsuzlukları ortadan kaldırmak maksadıyla özellikle medya ve reklam alanında çalışan sanatçılardan, halka daha iyi bir yaşam ümidi verecek ürünler ve reklamlar tasarlanması beklenmiş ve bunun dahilinde çeşitli planlar oluşturulmuştur (Remington, 2003, s. 49). 1933 yılında New Deal (Yeni Düzen) isimli bir plan oluşturularak bu planlama dahilinde pek çok farklı alanda işsizlik ile karşı karşıya kalan halkın sorunlarına çözüm aranmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte aynı zamanda sanatın farklı kollarında çalışmalar üreten sanatçılara da destek olabilecek projeler hazırlanmıştır. Bu projelerden 1935 yılında Federal Sanat Projesi olarak adlandırılan bu proje için alt başlıklar meydana getirilerek farklı sanat dallarında çalışan sanatçılar için iş imkanları oluşturulmuştur. Federal Sanat Projesi profesyonel olarak çalışan yazarlar, sanatçılar ve müzisyenleri kapsayan bir projedir (Öztuna, 2008, s. 75). Farklı disiplinlerde çalışmaların üretimini sağlamak amacıyla 4 farklı bölümde ele alınan projede, birinci bölümü duvar resmi, heykel, tuval resmi ve grafik sanatlar oluştururken ikinci bölümü fotoğraf, poster, el işleri, dioramalar ve el sanatları; üçüncü bölümü galeriler, sanat mekanları, sanat eğitimi veren alanlar ve dördüncü bölümü ise teknik alanda çalışanlar oluşturmaktadır. Katrancı Kasalı (2011, s. 116), bu proje dahilinde iş fırsatı verilen sanatçıların, gündelik yaşamın yer aldığı konular üzerine ürettiği çalışmaların Amerikan halkı ve sanatı arasında köprü oluşturmasının amaçlandığı üzerinde durmaktadır. Bu projeye aynı zamanda halkı sanatla bütünleştirmek fikri çerçevesinde çalışmalar ortaya koyulmuştur.

Sanatçılara da iş olanakları oluşturmayı hedefleyen bu projede sanatçılardan beklenen, halkın sanat bilincini arttırmaya yönelik çağdaş sanata dair çalışmalar üretmek, halkın dahil olacağı halkı eğlendiren ve öğretici atölye çalışmaları (Görsel 2) hazırlamak ve yapılan bu çalışmalarda yerel öğelerin kullanımını sağlamaktır (O'Conner, 1969, s. 61). Bu proje ile Amerika Birleşik Devletleri'nin farklı bölgelerinde açılan atölyelerde çalışmalar üretilerek, bu çalışmaların halk ile buluşturulması sağlanmıştır. Çalışmalar halkın uğrak noktası olan kütüphane, müze ve kongre salonu gibi alanlarda (Görsel 1) yapılarak, sergilemeye sunulmuştur.



Görsel 1. Fotoğrafçısı bilinmiyor, 1936, Federal Art Projesi kapsamında kamu binalarında çalışan sanatçılar / Works Progress Administration Federal Art Project. Mymodernmet. Erişim:27.01.2024. <https://tls.tc/VoKVb>

Kültürel açıdan özgün elemanların kullanıldığı çalışmalar, resim, heykel, fotoğraf, duvar resmi ve grafik gibi sanatın farklı kollarında çalışmalar ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu durum, halk ile sanat arasında köprü oluştururken aynı zamanda Amerikan toplumunun, gündelik yaşam pratiklerine dair detaylar konusunda bilgilendirilmesini de sağlamıştır. Eğitim seviyesi düşük olan kırsal alanda yaşayan halka, elektrik ve su kullanımı, sağlık ve temizlik gibi konularda hassasiyet gösterilmesi ile ilgili özellikle yazınsal ağırlıktan ziyade görselliğe dayalı afiş çalışmaları tasarlanmıştır (Çitçi, 2009, s. 63). Bu durum grafik tasarımın ticari alanda üretilere fırsat oluşturabilme özelliğinin yanı sıra sosyal ve politik alanlarda halk için mesaj ve bilgilendirmelerin yer aldığı ürünler oluşturulabilme özelliğini de ortaya koymaktadır. Grafik tasarım, ticari mesajların yanı sıra sosyal, çevresel ve politik mesajları bilgilendirme, duyurma yeteneğine sahip güçlü bir araçtır (Mc Coy, 2018, s. 237). Bu dönem içerisinde grafik tasarımın bilgilendirme özelliği, grafik imgeler ve yazı kullanılarak afiş aracılığı ile halka sunulmuştur. Aynı zamanda duvar resimleri, binaların iç ve dış duvarlarını süsleyen sanatsal çalışmalar olarak da projede yer almıştır.

1930'lu yılların başında toplumda meydana gelen bu değişimler aynı zamanda dönemin sanat anlayışında ve grafik tasarımın ifade dilinde değişiklikler meydana gelmesini mümkün kılmıştır. Büyük Buhan sonucu tüm dünyayı etkisi altına alan işsizlik ve Avrupa ülkelerinin o dönem sahip oldukları rejim ve iktidar ile yaşanan sorunlar, Avrupalı sanatçıların New York şehrine göç etmelerine neden olmuş, bunun sonucu olarak tasarım ve reklamcılığın yeni merkezi New York şehri olmuştur (Müller & Wiedemann, 2022, s. 154). New York'un merkezi bir şehir haline gelmesi Avrupa'dan göç eden Alexey Brodovitch, Joseph Binder, Josep Albers, Dr.M.Fehmy Agha ve George Salter gibi tasarımcıların da yerleşmesine olanak sağlamıştır. Bu sanatçılar bir araya gelerek bir grup oluşturmuş ve Lester Beall de bu grubun bir üyesi olarak Avrupa modernizmini çalışmalarına yansıtmıştır. Özellikle bu grupta yer alan sanatçıların tasarım anlayışından etkilenerek, Konstrüktivizm ve Bauhaus gibi modernist tasarım akımlarının felsefesini çalışmalarına yansıtmaya çalışmıştır (An, 2000, s. 4). Lester Beall, Avrupa'nın modernist tasarım anlayışını ambalaj tasarımından, kurumsal kimliğe grafik tasarımın farklı alanlarında oluşturmuş olduğu çalışmalarına yansıtan Amerikalı ilk grafik tasarımcılardandır. Lester Beall, Avrupa etkisinde modern çalışmalar ortaya koyan öncü bir isimdir.



Görsel 2. Fotoğrafçısı bilinmiyor, 1936, Federal Sanat Projesinde Heykel Atölye Çalışması / Sculpture workshop of the Federal Art Project. The Newyork Times. Erişim: 29.01.2024. <https://tls.tc/OnmCm>

Bu açıdan bakıldığında, Rural Electrification için kübist ya da geometrik aşırılıklara kaçmadan ve tamamen sıradan bir tipografi ile gerçekleştirdiği dizi, özgür ve modern Amerikan yaratımının ilk örneğidir denebilir (Weill,

2019, s. 83). Bu çalışmalarda dönemin ilklerini oluşturan tasarımlar ortaya koyarak, kullanmış olduğu renklerle de çalışmaların milli bir kimliğe bürünmesini sağlamıştır. Afiş serilerinde sıradan vatandaş bilgilendirme amaçlı kullandığı basit ifade dilinin yanında yer alan kırmızı, mavi renkler ve beyaz çizgilerle fotomontajı birleştirmiş ve güçlü bir Amerikan kimliği oluşturmaya çalışmıştır (Ayshley & Beazley, 2001, s. 113). Sanat alanında Amerika Birleşik Devletleri'nde milli bir bilinç oluşması da sağlarken aynı zamanda toplumda birlik ve beraberlik olgusunun oluşması için önemli katkılarda bulunmuştur.

Tasarımcılar ve sanatçılar, yaşadıkları ülkelerde bulunan siyasi rejimlerle karşılaştıkları problemlerin sonucunda New York'a taşınmış ve çalışmalarını burada devam ettirmeyi tercih etmişlerdir. Guilbaut (2021, s. 77), Amerikalı yöneticilerin New York'un batı kültürünün yeni merkezi olma fikrinden duydukları memnuniyeti dile getirirken öncesinde eğitim amaçlı Avrupa'yı tercih eden sanatçı kitlesi tarafından tercih edilebilir olma durumuna gelmenin zorluğundan ve projenin öneminden bahsetmektedir. Proje kapsamında sanatçılar, yerel elemanların yer aldığı ve Avrupa modernizminin çalışmalarına aktarıldığı bir dönemin oluşmasına katkı sağlamışlardır. Yaşanan gelişmeler, açılan yeni galeriler ve okullar bir sanat ortamının oluşmasını mümkün hale getirmiş ve merkezin Paris'ten New York'a kaymasını sağlamıştır (Antmen, 2009, s. 145). Pek çok Avrupalı sanatçı Avrupa kıtasında yaşanan siyasi ve sosyal etkiler sonucu New York'a taşınmayı tercih ederek bu şehrin sanat ve kültür ortamının gelişmesine katkı sağlamıştır.

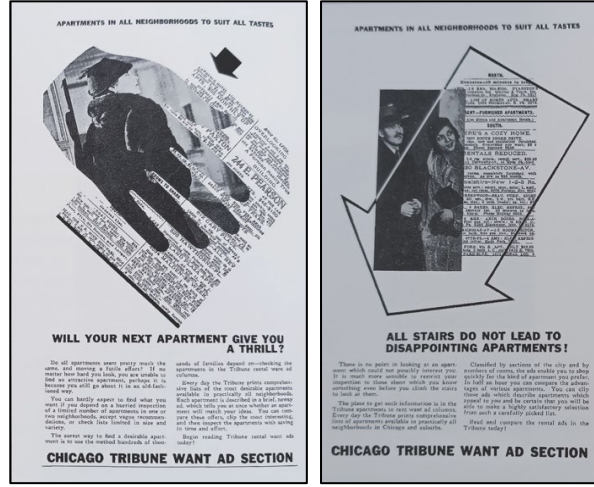
Amerika'da Modernist Grafik Tasarımın Öncüsü Lester Beall

1903 yılında Kansas City'de doğan Lester Beall, küçük yaşlarından itibaren annesi ve babası tarafından sanat ve tasarım alanlarına yönlendirilmiştir. Ressam olan annesi erken yaşlardan itibaren, kendisini çizim ile ifade etmesi noktasında desteklemiş ve Lester Beall, gazetelerde yer alan illüstrasyon ve resimlere bakarak çizmeye başlamıştır. Babasının bir matbaa şirketinde çalışıyor olması, yazı ve tipografi alanlarına ilgili olmasını sağlamıştır. Chicago üniversitesinden Sanat Tarihi diplomasına sahip olan Lester Beall, aynı okulda resim dersleri almış ve reklam, tasarım gibi alanlarda çalışmalar yaparak kariyerinde ilerlemeyi tercih etmiştir. Eğitimini tamamladıktan sonra 1927 yılında Chicago'da tasarım ofisini kurarak serbest reklam tasarımcısı olarak çalışmıştır. 1935 yılında New York'a taşınmış ve bu durum kendisinin bu şehirde yer alan sanat ortamlarına dahil olma fırsatı yakalamasını sağlamıştır.

Bu dönemde özellikle Avrupa'da etkin olan Konstrüktivizm ve Bauhaus gibi modern sanat akımlarına ilgi duyarak bu akımların felsefesini çalışmalarına yansıtmayı amaçlamıştır. Avrupa'da yer alan çağdaş güzel sanatlar, tipografinin yanı sıra modernizm ve Bauhaus gibi Avrupa'nın tasarım felsefesini Amerikan ticari sanatına dahil ederek tasarımda etkili ve yeni bir bakış açısının öncüsü olmuştur (An, 2000, s. 1). Tasarımlarına Avrupa modernizmini taşıyan özellikler yansıtmalarının yanı sıra, çalışmalarında ikonografik, fotografik ve tipografik elemanlara yer vererek bu elemanlarla tek bir grafik dil oluşturmuştur. Özellikle 1930 ve 1940'lı yıllardaki afişleri, geniş bir fotoğraf ve illüstrasyon yelpazesinden elde edilen düz renk alanlarıyla ve cesur tipografi ile birleştirdiği konsept odaklı kompozisyonlarıyla tanınmaktadır.

(Heller ve Anderson, 2016, s. 80). Bununla birlikte çalışmalarında ele aldığı konunun anlatımını desteklemek ve görsel olarak etki oluşturmak amacıyla silüet fotoğrafları ve fotomontajı bir teknik olarak kullanmıştır. Lester Beall için fotoğraf, gerçekçi bir dünyayı temsil etmekle birlikte grafik tasarımcıya da güçlü ve hareketli bir yapı

oluşturma fırsatı sunmaktadır (Remington, 1996, s. 42). Fotomontajı ise, farklı ve karmaşık olan fikirleri birlikte kullanabilme imkânı sağlaması açısından kolaylık sağlayan teknik bir unsur olarak kullanmıştır.



Görsel 3,4. Lester Beall, 1933, Chicago Tribune Dergisi Sayfa /Chicago Tribune Magazine Page.

Remington, Roger (1996). Lester Beall, Trailblazer of American Graphic Design. Hong Kong: WW.North & Company, s. 34.

1930’lu yıllarda Amerikan ekonomisinde yaşanan ekonomik sıkıntıların sonucunda reklamcılık sektöründe oluşan problemler Lester Beall’i küçük odaklı çalışma alanlarına yönlendirmiş ve bu dönem içerisinde Chicago Tribune dergisi için çalışmalar yapmasını sağlamıştır. Bu dergide (Görsel 3,4) siyah beyaz silüet fotoğrafları yazı ve sembollerle birlikte kullanarak, dinamik bir tipografik yaklaşım ile ele almıştır. Aynı zamanda silüet olarak kullandığı fotoğrafları tipografi ile farklı kompozisyon biçimleri içinde kullanmıştır. Amerika Birleşik Devletleri Grafik Sanatlar Endüstrisi’nin önde gelen yayınlarından olan PM dergisine (Görsel 5) kapak tasarlayan Lester Beall, derginin avangard ve modern baskı teknolojilerini konu edinen özelliğine vurgu yaparak modern harf biçimlerinin yanında avangard harf biçimleri de kullanmayı tercih etmiştir.

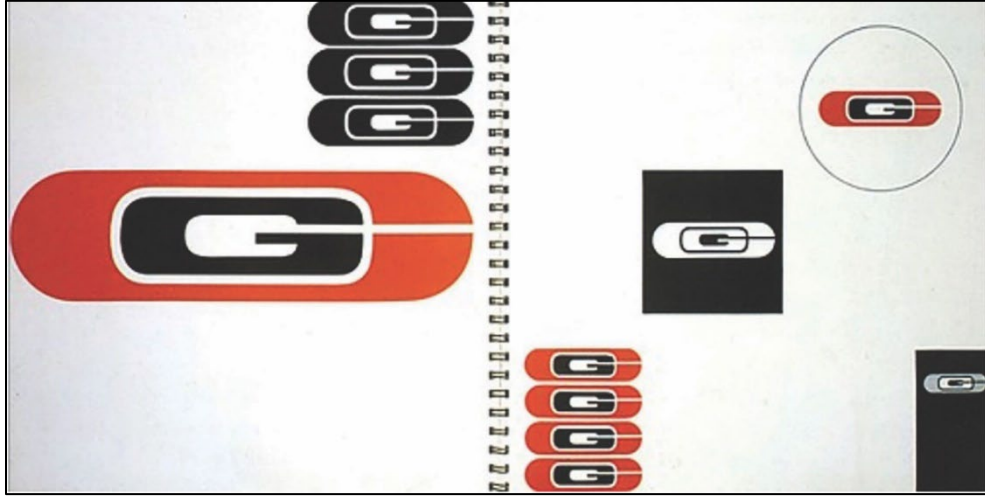


Görsel 5. Lester Beall, 1937, PM Grafik Tasarım Dergi Kapak /PM Graphic Design Magazine Cover. Remington, R.Roger, 2003. American Modernism.London: Laurence King Publishing, s. 63.

Görsel 6. Lester Beall, 1939, What's New Dergi Kapak / What's New Magazine Cover. Remington, Roger (1996). Lester Beall, Trailblazer of American Graphic Design. Hong Kong: WW.North&Company, s. 58.

Tasarladığı bu kapak, Beall'ın New York'a taşındığı ilk yıllarda baş yapıttır ve kullanmış olduğu doğrudan ve dinamik etkiyi sağdaki kalın ve renkli çubuklarla dengeleyerek oluşturmuştur (Remington, 1996, s. 51). Medikal alanda yayınlar yapan What's New (Görsel 6) isimli derginin kapak tasarımında ise bir büyük kadın yüzü resmi üzerine insanların, şekillerin, çiçeklerin ve metinlerin yerleştirildiği kolaj bir teknik uygulayarak oluşturulmuştur. Kompozisyonun merkezinde gülümsemekte olan bir kadın mavi renkle yer almaktayken, paten yapan bir diğer kadın turuncu renk ile ön planda belirmektedir. Kadınların memnun ifadesi için Remington (1997, s. 6) medikal alanda çalışmalar yapan bu derginin hastalıkların tedavisi adına ümit edici bir tavrı ortaya koyduğu şeklinde açıklanabileceğini belirtmektedir. Lester Beall'ın tasarımında kullandığı figürlerin içerisinde bulunduğu duruş ve tavırları ile bu medikal çalışmalar yapan derginin misyonunu vurguladığı görülmektedir.

Kurumsal kimlik, reklam grafiği ve ambalaj tasarımı gibi grafik tasarımın farklı alanlarında da çalışmalar üreten Beall, alışılmışın dışına çıkan yenilikçi bir yaklaşım benimseyerek, toplumun farklı kesimine hitap edecek çalışmalar ortaya koymuştur. Çalışmalarında düz renk planlarının kullanımıyla bir takım grafiksel şekilleri fotoğrafla kullanarak bilgilendirme açısından oldukça yoğun ve görsel açıdan kontrast bir dil oluşturmayı amaçlamıştır (Bektaş, 1992, s. 108). Connecticut sigorta şirketi (Görsel 7) için bir kurumsal kimlik kitapçığı tasarlamış ve bu kitapçıkta şirketin görsel kimliğine dair stil detayları ve farklı renk, kullanım özellikleri hakkında bilgilendirici bir çalışma ortaya koymuştur.



Görsel 7. Lester Beall, 1960, Connecticut Hayat Sigorta Logo /Connecticut Life Insurance Logo Remington, Roger (1996). Lester Beall, Trailblazer of American Graphic Design. Hong Kong: WW.North & Company, s. 97.

1930'lu yıllarda Rural Electrification (Kırsal Elektrifikasyon İdaresi) için tasarlanmış olduğu afiş serisi Lester Beall'ın özellikle okuma yazma bilmeyen halkı bilgilendirme adına hazırladığı ve kendisinin tasarım dünyasında bilinir olmasını sağlayan çalışmalarındandır. Golec (2013, s.401), bu afişlerin kitlesinin sınırlı okuma becerisine sahip kişilerden oluşması sebebiyle afişlerde basit ve görsel olarak mesajları birincil yoldan veren grafik ifade ve terimler kullanılması açısından önemli olduğu üzerinde durmaktadır. Kamuyu iyileştirme projelerinden biri olan Kırsal Elektrifikasyon İdaresi ile dönemin Amerika yönetimi kırsal bölgelerde barajlar ve hidroelektrik santraller inşa ederek ekonomiyi canlandırmayı amaçlamıştır. Afişlerde Amerika Birleşik Devletleri genelinde kırsal alanlarda elektrik kullanımının teşvik edilmesini içeren mesajlar yer almaktadır (Poulin, 2011, s. 104). Bunun yanı sıra afişlerde izleyicilerin bilgi alanlarına yoğunlaşacağı bir görsel dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Kırsal Elektrifikasyon İdaresi afiş serilerinde Avrupa ve Rus modernizmini harmanladığı ve bunu Amerikan duyarlılığı ile birleştirdiği bir yöntem izlediği için önemlidir ve kendisinin ün kazanmasına da katkı sağlamıştır (Gomez-Palacia ve Vit, 2009, s. 146). 1937 yılında Kırsal Elektrifikasyon merkezine, elektriğe yeni kavuşan kırsal kesimde yaşayan halka elektriğin faydalarını anlatmak için afiş tasarımı görevi verilmek üzere alınmış ve burada oluşturduğu afiş serileri tanınır olmasını sağlamıştır.

Kırsal Elektrifikasyon İdaresi için serigrafik tekniği ile tasarlanan ve 3 afiş setinden oluşan projede ilk seti Farm Work (Çiftlik İş) (Görsel 8), Heat and Cold (Sıcak Soğuk) (Görsel 9), Running Water (Akan Su) (Görsel 10) ve Wash Day (Yıkama Günü) (Görsel 11) isimli afişler oluşturmaktadır. Renk bloklarının birer şablon gibi kullanıldığı afişlerde mavi, kırmızı ve sarı renkte grafik şekiller yer almaktadır. Tipografide kullanılan negatif ve pozitif alan etkileşimi o döneme kadar böylesi bir canlılık ile kullanılmamıştır (Heller & Vienne, 2023, s. 28). Bu afişlerde grafik sadelik ve süssüz illüstratif öğeler yer almaktadır. Afişler temel okuma becerisine sahip kırsal halk hedeflenerek oluşturulmuştur. Remington (1997, s.6)'a göre afişler, Rus konstrüktivistler tarafından tasarlanan kamu afişlerini hatırlatmaktadır.



Görsel 8 (Solda). Lester Beall,1937, Çiftlik işi / Farm Work.

Görsel 9 (Ortada). Lester Beall, 1937, Sıcak Soğuk / Heat Cold.

Görsel 10 (Ortada). Lester Beall, 1937, Akan Su /Running Water.

Görsel 11 (Sağda). Lester Beall, 1937, Yıkama Günü / Wash Day.

Remington, Roger (1996). Lester Beall, Trailblazer of American Graphic Design. Hong Kong: WW.North&Company, s.76.

Minimal tipografi ve piktogramların kullanımı ile izleyicilerin dikkati bu imgeler üzerinde tutularak mesajın algılaması sağlanmıştır. Golec (2013, s. 408), Lester Beall'ın önemli bilgi alanlarında sıklıkla kullandığı yönlendirme amaçlı ok kullanımını çalışmalarında tekrarladığını açıklarken aynı zamanda izleyicilerin dikkatini çekecek bir öğe olarak kullandığını belirtmektedir.

1939 yılında tasarlanan ikinci seriyi oluşturan Boy and Girl (Çitte Oğlan ve Kız) (Görsel 12), It's Fine For Us (Bizim İçin Güzel) (Görsel 13) ve When I Think Back (Geriye Dönüp Düşündüğümde) (Görsel 14) afişlerinde ilk seriyeye göre daha karmaşık bir yapı oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca bu seride fotomontaj tekniğine dair detayların yer aldığı imge kullanımı yer alırken ön – arka plan ilişkisi göz önünde bulundurularak izleyicinin mesaja odaklanması sağlanmıştır.



Görsel 12 (Solda). Lester Beall,1937, Çitte Erkek ve Kız / Boy and Girl.

Görsel 13 (Ortada). Lester Beall, 1937, Bizim İçin Güzel / It's Fine For Us.

Görsel 14 (Sağda). Lester Beall, 1937, Geriye Dönüp Baktığımda / When I Think Back.

Remington, Roger (1996). Lester Beall, Trailblazer of American Graphic Design. Hong Kong: WW.North & Company, s. 79.

Çitte Oğlan ve Kız afişinde, ahşap çite yaslanırken gülümseyen ve ileri doğru bakan bir erkek ve bir kız figürü yer almaktadır. Beall'ın bu afişinde fotomontajı ve düz renkleri bantların içerisinde kullandığı görülmektedir.

Figürlerin yüzündeki ifade, Amerika'nın kırsal kesimindeki güçlü insancıl yönünü yansıtırken aynı zamanda vatansever olma durumunu da yansıtmaktadır (Poulin, 2011, s. 104). Bu seride oluşturmuş olduğu afişler kamusal alana hitap etmesi ve ülkenin faydasına olacak bilgilendirmelerin grafik bir dil ile oluşturulması açısından önemlidir. Afişler aynı zamanda, tasarım tarihi açısından biçim ve içeriğin sosyal ve politik açıdan anlaşılması için zengin bir kaynak olarak sunulmaktadır. Eskilson (2012, s.259)'a göre ise Kırsal Elektrifikasyon İdaresi afişlerini önemli kılan özellik, Lester Beall'ı o dönem Art Deco üslubunda çalışmalar üreten çağdaşlarından ayrılarak daha basite indirgenmiş Konstrüktivist tarzda ürettiği çalışmalar olmasıdır.



Görsel 15 (Solda). Lester Beall, 1941, Daha İyi Bir Ev / A Better Home.

Görsel 16 (Ortada). Lester Beall, 1941, Bir El Dönüşü / A Turn of the Hand.

Görsel 17 (Sağda). Lester Beall, 1941, Rural Industries / Kırsal Endüstriler.

Remington, Roger (1996). Lester Beall, Trailblazer of American Graphic Design. Hong Kong:WW.North & Company, s. 80.

1941 yılında tasarlanan 3. seri afişlerde ise, arka planda farklı renkli dokuların ve fotomontaj ve siyah beyaz fotoğrafların birlikte kompozisyon oluşturularak kullanıldığı görülmektedir. A Better Home (Daha İyi Bir Ev) (Görsel 15), A Turn of the Hand (Bir El Dönüşü) (Görsel 16) ve Rural Industries (Kırsal Endüstriler) (Görsel 17) gibi sloganların yer aldığı afişlerde, sloganlar eğri ve renkli bir bant içerisine yerleştirilerek ön ve arka ilişkisinin sağlanması açısından diğer alanlardan ayrı olarak oluşturulmuştur. Bu grup afişlerde tipografinin açık olarak kullanılması, noktali desenlerin ve çubukların varlığı siluet olarak kullanılan fotoğrafların eklenmesi ile görsel açıdan oldukça karmaşık bir yüzey oluşmasına neden olmuştur (Remington, 1997, s. 3). Bu yıl aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri'nin savaşa girmesi sebebiyle afişlerde ulusal mesajların ele alındığı da görülmektedir.

Lester Beall'ın grafik tasarımın farklı alanlarında çalışmalar ortaya koymasının yanı sıra New York Modern Sanat Müzesi'nde ticari bir tasarımcı olarak ilk defa sergi açmış olması kendisinin yeteneğinin ve yenilikçi tarzının farklı çevreler tarafından fark edilmesini de sağlamıştır.

Sonuç

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1930'lu yılların başında meydana gelen ekonomik buhran, sonuçlarıyla hem ulusal hem de uluslararası etkileri olan bir süreçtir. Bu sürecin meydana gelmesinin yanı sıra Avrupa'da sanatçıların yaşadığı ülkelerde hükümet ve rejim politikaları ile meydana gelen anlaşmazlıkları sonucu New York'un yaşanması muhtemel şehirlerden biri olmasını sağlamıştır. Avrupalı sanatçıların Amerika Birleşik Devletleri'ne göçü bir zamanlar sanatın ve tasarımın merkezi olan Paris'in bu özelliğini New York şehrine kaptırmasına neden olmuştur.

Yaşanan bu süreç sonucunda Avrupa'dan göç eden sanatçıların sanat ve tasarım anlayışları da Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan bazı sanatçıların etkilenmesine sebep olmuştur. Lester Beall'de bahsedilen tüm bu sürecin sonucu olarak Avrupa'dan göç eden sanatçıların grubuna dahil olarak, onların modern olarak adlandırılan tasarım anlayışlarından etkilenmiştir. Kendisi grafik tasarımın hem ticari yönü hem de kamusal fayda sağlaması açısından çalışmalar ortaya koymuştur.

Amerika Birleşik Devletleri'nde modernizmin öncüsü olan Lester Beall, çalışmalarında ön – arka plan ilişkilerine dayalı katmanlı bir tasarım anlayışı benimsemiş ve dinamik açılar ve renkler kullanarak halkın dikkatini çekmek amaçlı çalışmalar tasarlamıştır. Bunun yanı sıra fotomontajı ve asimetriyi çalışmalarına hareket getirmek ve ifade gücünü arttırmak amacı ile kullandığı görülmektedir.

Grafik tasarımın kurumsal kimlik, afiş, bilgilendirme, kapak tasarımı, dergi tasarımı gibi farklı alanlarında çalışmalar üreten ve bu konuda bir üne sahip olan Lester Beall, Federal Sanat Projesinin bir parçası olan Kırsal Elektrifikasyon İdaresi için hazırladığı afişlerde, dikkat çekici figürler ve kullanılan tipografi ile gündelik yaşam pratikleri konusunda halkın bilgilendirilmesinin yanı sıra farkındalığın artırılması da amaçlanmıştır. Lester Beall'in bu çalışmaları grafik tasarımın kamu yararına fayda sağlayan ve üretimler yapılan özelliğinin ortaya koyulması açısından oldukça önemlidir.

Lester Beall, ticari işlerde ürettiği grafik tasarım ürünleri ile ve kamu yararına tasarladığı çalışmalarda grafik tasarımın her iki çalışma alanı için çözüm üretebilen bir alan olma özelliğini ortaya koyarken aynı zamanda grafik tasarımcıya da gerek toplumda gerekse de ticari alanda oluşan sorunlara çözüm üretebilen birey olma özelliğini ortaya koyarak bu alanın yetkinliği konusunda katkı sağlamıştır. Çalışmaları ile toplumsal olaylara bireyin adaptasyonunu kolaylaştırmayı amaçlamış ve daha iyi şartlarda bir yaşam için bilinçli olmasına katkı sunmuştur. Bunun yanı sıra çalışmalar, toplumda yaşayan bireylerde farkındalık oluşturan görsel birer tasarım olmanın da ötesinde dönemin biçim ve içerik ilişkisinin tasarım tarihi açısından ortaya koyulması için de önemli bir kaynak olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- An, Eunsook. (2000). The Greatest Designers in American Design History. Rochester Institute of Technology.
- Antmen, Ahu. (2009). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: SEL yayıncılık.
- Ayshley, C., Beazley, M. (2001). A Century of Graphic Design. Hong Kong: Octopus Publishing.
- Bektaş, Dilek. (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çitçi, Erol. (2009). Görsel Kültür Elemanı Olarak 20.Yüzyılda Afişin Toplumsal Süreçlere Etkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Eskilson, Stephen. (2012). Graphic Design:A New History . U.S.A: Adams Media.
- Golec, Michael. (2013). Poster power: rural electrification, visualization, and legibility in the United States. History and Technology:An International Journal, 29(4), 399-410.
- Gomez-Palacia, B., Vit, A. (2009). Graphic Design Referenced / A Visual Guide to the Language,Applications,And History of Graphic Design. Beverly: Rockport Publishers.
- Guilbaut, Serge. (2021). Newyork Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Heller, S., Anderson, G. (2016). The Graphic Design Idea Book:Inspiration from 50 Masters. Canada: Laurence King Publishing.
- Heller, S., Vienne, V. (2023). Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Katrançlı Kasalı, Başak. (2011). ABD'de Büyük Buhran Sanatı. Sanat Tarihi Dergisi, 101-118.
- Mc Coy, Katherine (2018). Good Citizenship / Design as a Social and Political Force. S. Heller, & V. Vienne içinde, Citizen Designer:Perspectives on Design Responsibility (s. 230-240). USA: Allworth Press.
- Müller, J., Wiedemann, J. (2022). The History of Graphic Design 1890- Today. London: Taschen.
- O'Conner, Francis. (1969). The New Deal Art Projects in Newyork. American Art Journal, 1(2), 58_79.
- Öztuna, Yakup. (2008). Avrupa Modernizminin Amerikalı Sentezçisi:Lester Beall. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım Dergisi (22).
- Poulin, Richard. (2011). The Language of Graphic Design. Beverley: Rockport Publishing.
- Remington, Roger. (1996). Lester Beall, Trailblazer of American Graphic Design. Hong Kong: W. W. Norton & Company.
- Remington, Roger. (1997). Space, Time and Content. Eye Magazine, 2-10.

Remington, Roger. (2003). American Modernism Graphic Design 1920 to 1960. London: Laurence King Publishing.

Weill, Alain. (2019). Grafik Tasarım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Kaynakçası

Sculpture workshop of the Federal Art Project.Erişim:29.01.2024. <https://www.nytimes.com/2020/04/22/arts/new-deal-arts-coronavirus.html>

Works Progress Administration Federal Art Project.Erişim:27.01.2024. <https://mymodernmet.com/wpa-federal-art-project>

SON DÖNEM TÜRK KOMEDİ FİLM MÜZİKLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA ¹

Dr. Öğr. Üyesi **MUSTAFA DAĞDEVİREN**

İskenderun Teknik Üniversitesi, M. Yazıcı Devlet Konservatuvarı

mustafa.dagdeviren@iste.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8855-5240

Öz: İlk gösteriminden günümüze kadar müziğin gücünü kullanan sinema filmleri, sinema sanatının retorik içerisinde en önemli yapı taşı olan müzikle birlikte yol almıştır. Bu birlikteliğinin en önemli nedeni müziğin var olduğu andan itibaren ruhsal, psikolojik, nörolojik açıdan insanlar üzerinde duygu değişimlerini yönlendirmesi olarak değerlendirilebilir.

Sinema filmlerinin en çok tercih edilen kategorilerinden komedi filmleri de bu perspektifte güldürüye destek vermek amacıyla kullanılmıştır. Ülkemiz sinema tarihi göz önüne alındığında komedi filmleri önemli yapıtlar olarak hafızalara işlenmiş durumdadır. 2000'li yıllara gelindiğinde de bu sektör için en çok izlenen filmler kategorisinde komedi türü filmler karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma 2000-2023 yılları arasını kapsayan dönemde Türk Sineması komedi filmleri izlenme oranları dikkate alınarak tespit edilen filmler üzerinden yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılarak betimsel bir yaklaşım tercih edilen bu çalışmada durum tespiti yapmaya yönelik durum çalışması (vaka çalışması) yapılmıştır. Son dönem komedi filmleri izlenerek filmlerdeki müzikler hakkında durum tespiti yapılmış, betimsel bir yaklaşımla sonuçlar ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Film Müziği, Türk sineması, Türk Komedi Filmleri, Makam, Soundtrack.

A RESEARCH ON RECENT TURKISH COMEDY FILM SOUNDTRACKS

Abstract: Cinema films that have used the power of music since their first screening have progressed together with music, which is the most important building block in the rhetoric of the art of cinema. The most important reason for this association can be considered as the fact that music directs emotional changes on people spiritually, psychologically and neurologically from the moment it exists.

Comedy films, which are one of the most preferred categories of motion pictures, have also been used to support comedy in this perspective. Considering the history of cinema in our country, comedy films are remembered as important works. By the 2000s, comedy movies appear in the category of the most watched movies for this sector.

This study was carried out on the films determined by taking into account the viewing rates of Turkish Cinema comedy films in the period covering the years 2000-2023. In this study, a descriptive approach was preferred by using qualitative research methods, and a case study (case study) was conducted to determine the situation. By watching the latest comedy films, the situation was determined about the music in the movies, and the results were tried to be revealed with a descriptive approach.

Keywords: Film Music, Turkish cinema, Turkish Comedy Films, Maqam, Soundtrack.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Giriş

Sanat alanları içerisinde izler kitleye en çok ulaşan sanat olarak tanımlanan sinema, ilk çıktığı andan itibaren en çok ilgi çeken sanatlardan birisi olmuştur. Kelimenin etimolojik kökenine bakıldığında iki kelimenin birleşmesiyle ortaya çıktığı görülmektedir. “Eski Yunanca’da devinim (hareket) anlamına gelen “kinema” kelimesiyle yazmak ya da yazarak anlatmak anlamına gelen “graphion” kelimesinin birlikte kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. “Hareket yazmak” veya “hareketi yazarak anlatmak” anlamını içeren “kinemagraphion” sözcüğü, sinema olgusunun evrimi içinde “hareketi fotoğrafla yazmak, hareketi fotoğrafla anlatmak” anlamını içeren “cinematographe” (sinematograf) sözcüğü biçimine dönüşmüştür” (Erksan, 1996 s. 166).

İlk gösteriminden günümüze sinema filmleri müziğin gücünü kullanmış ve müzik, sinema sanatının retoriği içerisinde en önemli yapı taşı olmuştur. Hollywood’dan Yeşilçam’a, Bollywood’dan bağımsız sinema sektörüne kadar birçok sinema sektörü müziğin gücünü yapımlarında kullanarak çeşitli tarzlardaki filmler için çeşitli formlarda eserlerin üretimini sağlamıştır. Üretilen film müzikleri kimi zaman filmlerden daha etkili olmuş ve hafızalara kazınmıştır.

Film yapımlarında en önemli bağlamlardan birisi olan film retoriğidir. “Filmlerin anlaşılabilirliği ile ilgili çalışmalarda esas nokta film içeriği ile filmin kendisi arasındaki ilişkidir” (Mencütekin, 2010, s. 262). Dolayısıyla izler kitleyi etkilemek, düşündürmek veya duygusal tepkilerini ortaya çıkarmak için görsel ve işitsel unsurlar film retoriğini oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır. İnsan duygularını ifade etmek, düşünceleri iletmek veya dinleyiciyi etkilemek için kullanılan bir iletişim aracı olarak gören müzik sanatında “Retorik ilkelerin uygulanmasının temel amaçlarından biri; müzikal söylemin, başta yorumcu olmak üzere dinleyicilerin ilgisini çekme, sürdürme ve kontrol etme bağlamında sahip olduğu gücü kanıtlayabilmektir” (Güler, 2019, s. 81). Dolayısıyla sinema ve müzik retoriğiyle bağlamsal olarak yapılan işbirliği sonucu üretilen filmlerdeki başarı beklendik yönde gerçekleşmektedir.

Retoriğin ilgi çekme, sürdürme ve kontrol etme bağlamı, daha çok duygularda bir fenomen haline gelir. Duygular, bir duygu bölümü sırasında az çok ‘senkronize’ olan bir dizi alt bileşeni içeren, genellikle sosyal nitelikteki, dış veya iç ortamdaki potansiyel olarak önemli olaylara nispeten kısa, yoğun ve hızla değişen tepkilerdir (Juslin ve Sloboda, 2013, s. 587). Müziğin bir filmde kullanılmasının amacı, filmin genel ve içsel yapısına, müziğin kendi yapısal özelliklerinin de eklenerek bir bütünlüğün oluşturulmasıdır (Sözen, 2016, s. 231). Bir müzik eseri, besteci tarafından yaratılmış müziksel bir iletidir. Besteci, içinde yaşadığı doğal, toplumsal ve kültürel çevresinden, kişisel yetenekleri ile algıladığı duyuları, psikolojik ve düşünsel yapısından doğan duyguları ezgiler içine yükleyip çevresine ileten kimsedir (Otacıoğlu, 2017, s. 179).

Algılama kuralları, yani hangi müzikal yapıların ve performansların belirli duygusal niteliklerin algısını oluşturacağına dair somut tahminler içerir. Yukarıda belirtildiği gibi, bazen dinleyicilerin müziği dinlerken gerçekten deneylediği bir duygunun, birçok farklı belirleyicinin (veya farklı müzikal ve dışsal özelliklerin gruplarının) oluşturduğu çarpıcı bir işlev ile şekillendirildiğini iddia etmek yaygın bir inançtır (Scherer ve diğerleri, 2002, s. 151). Dolayısıyla film müziği bestecileri de çeşitli tür müziksel öğelerin izler kitle üzerinde hangi tür duygusal durumları oluşturacağını somut tahminlerle, geçmiş deneyimlerle ve yine izler kitlenin ön öğrenmeleriyle bir bağlantı kurarak bes-telerini yapar.

Müziğin bir filmin tonunu belirlemeye ve belirsiz durumları şekillendirmeye nasıl yardımcı olduğunu belirleyen bulgular, müziğin bilinçaltı bir faktör olduğu düşüncesiyle el ele gider, çünkü müzik, izleyicileri çeşitli durumlarda

belirli bir şekilde hissetmeye ikna eder, ancak bunu izleyiciler açıkça fark etmeden yapar (Strobin ve diğerleri, 2015).

Var olduğundan itibaren müziğin ruhsal, psikolojik, nörolojik olarak insanlar üzerinde duygu değişimlerini yönlendirmesi, filmlerde kullanılmasında en büyük etkenlerden birisi olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda duygu iletişiminin başat rolünü üstlenen müzikler, sessiz filmlerin sesi olarak ortaya çıkmıştır. Sessiz film tanımlaması birçok bilim insanı tarafından tartışılmış durumdadır. Tartışılması gayet doğaldır ki bu filmler içinde ses, müzik olarak ontolojik varlığını sürdürmekteydi. Dolayısıyla sessiz film tanımlaması yerine sözsüz film tabiri kullanmak daha doğru bir yaklaşım olabilir. Filmlere sesin girmesiyle müzik sese eşlik etmiş, sine-opera gibi yöntemlerle kendisini göstermiş, müzikal filmlerle varlığını pekiştirmiş ve sonrasında da soundtrack kavramı ile vazgeçilmez ortaklığını zirveye taşımıştır. Günümüzde de filmler üzerinde etkisini yadsınamaz şekilde devam ettiren film müzikleri, belki de çıkış noktasına atf yapılarak modern dünyanın teknolojisiyle “cine-concert” uygulamalarıyla canlı senfonik konserlerle kendisini göstermektedir.

Sinema filmlerinin en çok tercih edilen kategorilerinden birisi olan komedi filmleri de bu perspektifte güldürüye destek vermek amacıyla kullanılmıştır. Güldürü, sessiz sinemadan günümüze kadar her zaman ilgi görmüş bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Komedi ve film müziği yazarı olan Mera (2002, s. 94), mizahın analitik betimlemeye meydan okuyan çok güzel ama somut olmayan unsurlara sahip olduğunu savunuyor. “Tema melodileri, müzikal ipuçları, karakter motifleri ve ses manzaraları oluşturmak, komedi televizyon dünyasındaki izleyicileri beklentiler oluşturmaya (veya alt dikey), anlatılar geliştirmeye, sorular sormaya ve nihayetinde kahkaha atmaya teşvik eder” (Giuffre, 2017, s.11). Dünyada olduğu gibi Türk sinemasında da güldürü, sinemanın ilk yıllarında ortaya çıkmış olup popülaritesini hiçbir zaman kaybetmemiştir.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılarak durum tespiti yapmaya yönelik olarak durum çalışması (vaka çalışması) ve betimsel bir yaklaşım tercih edilmiştir. Son dönem komedi filmleri seyredilerek filmlerdeki müzikler hakkında durum tespiti yapılarak, betimsel bir yaklaşımla sonuçlar ortaya koyulmaya çalışılmıştır. “Nitel araştırmada durum çalışmasının bir olayın yoğun bir şekilde çalışılmasıyla ilgili olduğunu belirten Glesne (2012, s. 30), "durum"un anlamının bir bireyden bir köy halkına ya da bir olaydan, belirli bir programın uygulanması gibi, bir dizi işleme göre değişebilirliğinden bahseder. Araştırmacının bütüncül bir yaklaşımının olması gerektiğini belirten Baş ve Akturan (2008, s. 181, 182), Örnek olay, durum ya da vakanın içinde geliştiği çerçeve ile birlikte ele alınmasını savunarak, araştırmacının vaka ile ilişkisine ve etkileşimine dikkat çeker.

Bu çalışma 2000-2023 yılları arasını kapsayan dönemde Türk Sineması komedi filmleri izlenme oranları dikkate alınarak tespit edilen filmler üzerinden yapılmıştır. Sinema gösteriminde izler kitle sayısı 3 Milyondan fazla olan filmler örnekleme dâhil edilmiştir. Ayrıca son yıllarda sinemalarda gösterim yerine dijital platformlarda yer alan Türk komedi filmlerinden de izlenme sayılarına göre örnekler çalışmaya dâhil edilerek durum tespiti yapılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Ülkemiz film müziği tarihi düşünüldüğünde, müziğin inşasında geçmişten günümüze yerel soundların kullanımı dikkat çekmektedir. Genel anlamda yerel sound kavramını Satır (2016, s. 249), bir yörenin hem geleneği, hem de günceli ile irtibat kuran, diğer yerel geleneklerden ayırt edilebilen özelliklere sahip olan ve belirli bir toplu-

luk/grup tarafından manevî bir önem atfedilen tınsal bir kurgu olarak tanımlanmaktadır. Yerel soundlardaki kültürel olgu başat nitelikte olup, semantik anlatım içerisinde kültürel perspektifin kullanımının etkisi film müziklerine de yansımış durumdadır. “Kültürel kodlarla ilgili ve pragmatizmle iç içe olan anlam bilim; izler kitle ve film arasındaki ilişki açısından kültürel kodları tercih ederek filmde kullanılan müziklerin iletişimi sağlayan işlevlerine ilgi duyar. Müzikoloji ise, müziğin asla metin ve izleyici arasında basit bir geçişli iletişim olmadığını, anlamının kesinlik taşımayan, bağlamına göre değişebilen, karmaşık bir süreç olduğunu ileri sürer” (Donnelly, 2001, s. 1-3 Aktaran Otan, 2022, s. 49). Dolayısıyla Türk film müziklerinin ülke insanının hafızasında kalmasında en büyük etken; kültürel açıdan yaşantısına adapte ettiği, geleneksel makamsal yapıların ezgilerde kullanılması düşünülebilir.

Kadim bir geçmişe sahip olan Türk müziği ezgileri; “Şaman ve kamların büyü çalgılarında, inançta, tedavide kullanılırken baksı-ozanların dillerinde kahramanlık türkülerinde şekillenmiş, yüzyıllardır devam eden sagu törenlerinde kadınların ağzında ağıta dönüşmüş ve askerlerle birlikte nevbet ve mehter olmuş, saraylarda klasik forma dönüşmüş ve halk içinde de halkın tüm yaşantısında doğumdan ölüme ve sonrasına kadar süreçleri anlatan kültür haline gelmiştir” (Dağdeviren, 2021, s. 9). Bu kültürel yapı içerisinde oluşan formlar icra edildikleri dönemin, sosyo-kültürel özelliklerine, mûsikî anlayışına, icra yöntemlerine, icrada kullanılan çalgılara, üslûp ve tavra göre farklılıklar göstermektedir (Akgün ve Giray, 2023, s. 156). Bu sosyo-kültürel yapının yanında toplumlara etkileyen bir de popüler kültürün etkisi bulunmaktadır. Özellikle son yüzyılda ortaya çıkan ve “Batı kültürel modelinin bir izdüşümü” olan modernleşme olgusu kendisini dış dünyaya pazarlarken, onun kuşatıcı etkisi bizim toplumumuzda da kendisini bütün gücüyle hissettirmiştir ve popüler kültürle etkisini güçlendirmiştir (Coşgun, 2012, s. 837). “Popüler kültür kökleri yerel geleneklerde bulunan halk inançlarını, pratiklerini ve nesnelere, keza siyasal ve ticari merkezlerde üretilen kitlesel inançları, pratikleri ve nesnelere içerir (Mutlu, 2006, s. 27).

Ülkemizde Tanzimat’la başlayan ve cumhuriyet döneminde ivme kazanan modernleşme hareketleri sonucunda müzik kültürümüzde önemli değişiklikler meydana gelmiş, Cumhuriyet dönemi müzik politikaları diğer müzik kültürü alanlarda olduğu gibi film müzikleri üzerinde de etkili olmuştur. Dönem itibarıyla ülkemizde gösterime giren Mısır filmlerinin fenomen olması bazı tedbirlerin alınmasına sebep olmuştur. Özellikle kültürel ve yapısal benzeşiklerin fazla olması sebebiyle Mısır filmlerinin müzikleri Türk insanı üzerinde etki bırakmış, zaten yasaklı olan Türk müziğine ulaşamayan izler kitlenin duygularına hitap etmeye başlamıştır. Meriç (2009, s. 206), konu ile ilgili çalışmasında Mısır filmlerinin Türkçe dublajlanırken, filmdeki şarkıların da kimi zaman adapte edilerek, kimi zamansa tamamen yerli bestelerle değiştirilerek çeşitli sanatçılar tarafından seslendirildiğinden bahseder. Dönemin film müziklerinin adaptasyonunda Sadettin Kaynak önemli isim olarak karşımıza çıkar. “Kaynak, Türk ve Mısır filmlerine fanteziler, şarkılar ve türküler olmak üzere toplam 61 beste yaparak Türk müziğinin popülerleşmesinde büyük rol oynamıştır” (Özdemir ve Beşiroğlu, 2009, s. 29).

Şarkı formunun bahsedilen fantazi ve film şarkısı akımı ile serbest bir nitelik kazanan besteleniş şeklinin yanında, 1960’lardan itibaren sanayileşme, kentleşme gibi faktörlerle ve gazino kültürünün de etkisiyle birlikte çalgılama, dil ve üslup/tavır gibi uygulama özelliklerinin de değişim göstermeye başladığı görülmektedir (Tohumcu, 2012, s. 182).

Halk müziklerinin aranjeleriyle “Anadolu-pop” türünün ortaya çıkması ve “yeni sinema” dalgasının oluşmasıyla hızlanan film müziği çalışmalarında özgün müzikler üretilirken diğer taraftan şarkıcılı filmlerde de artış gözlemlenmiştir. Filmlerde şarkıya olan ilginin artması “şarkıcılı filmler” dönemini hazırlamıştır. Türkiye’de film müzikleri, 1990’lı yıllardan sonra albüm olarak yayınlanmaya başlamıştır (Meriç, 2009, Dönmez ve İmik, 2022). 2000 yıllara

girildiğinde ise orijinal film müziği kavramının yanında yeni bir sektör olarak film müziği besteciliği gibi alanlar oluşarak her film için orijinal müzik, beste yapma eğilimi ortaya çıkmıştır.

Günümüz müzik filmlerinde özgün bestelerin yanında geleneksel müziklerin kullanımı da yerini korumaktadır. Bununla birlikte jingle kavramının ortaya çıkması ile daha küçük müzik cümlelerinden oluşan yapılar karşımıza çıkar. Jingle, çeşitli sahnelerin etkisini artırmak için film müziklerinden bağımsız bestelenen küçük yapılar olarak tanımlanabilir. Türk komedi filmleri perspektifinde günümüz film müziği bestecileri bu jingleler için de makamsal yapıları tercih etmişlerdir. Gerek filmin fragmanı, gerek jingleler ve gerekse filmin soundtrackı olsun makamsal yapılar komedi filmlerinin vazgeçilmezidir.

Müziğin üretiminde çeşitli toplum ve toplulukların kültürel belleklerinde taşıdıkları ve kendilerine kimlik oluşturdukları yapılar tercih edilmektedir. Bu kültürel kodlar doğal olarak o topluluğun kimliğini açıklar. Batı müziğinde kültürel etkilerin yanında yapısal olarak kendisini gösteren minör-major yapılar, doğu müziklerindeki pentatonik yapılar veya Afro-Amerikan müziklerindeki Jazz-Blues yapılar karşı Türk müziğinde hem dizisel hem de fonksiyonel olarak kullanılan makam kavramı yer almaktadır. “Makamlar belli dizilerin (gamların) belli seyir kurallarına bağlı kalarak işlenmesi ile meydana gelmektedir. Makamların oluşumunda kullanılan aralıklar, inici-çıkıcı seyir özellikleri, seyir özelliklerine göre kullanılan perdelerin pestleşmesi ya da tizleşmesi ve buna bağlı olarak aralıkların değişmesi makam fenomenlerinin özellikleridir” (Yahya Kaçar, 2005, s. 15). Türk müziği eserlerinin bestelenmesinde icra edilmesinde kullanılan makam kavramı “mevki, kat, yer” ve “Türk müziğinde bir müzik parçası veya şarkının işleniş biçimi” (TDK 2011, s. 1610) olarak tanımlanırken, Tanrıkorur tarafından (2009, s. 132), “Belli giriş gelişme ve bitiş kurallarına göre kullanılan müzik dizileri” olarak ifade edilmiştir.

Genel olarak makamsal yapıların tercih edildiği Türk komedi filmlerinde bilinen “ilk güldürü denemesi; Sigmund Weinberg’in 1916’da çekimine başlayıp, Fuat Uzkınay’ın 1918 yılında tamamladığı “Hikmet Ağa’nın İzdivacı” adlı filmidir” (Bıçakçoğlu, 2014, s. 50). Çalışmanın örneklemini belirleyen 2000’li yıllardan sonra çekilen komedi filmleri incelendiğinde tıpkı belirlenen tarihe kadar çekilen filmlerde olduğu gibi yerel sound ürünleri olan makamsal yapıların kullanıldığı görülmektedir. *Hababam Sınıfı* filmindeki Hicaz makamı, *Süt Kardeşler* filminde Kürdili Hicazkar Longa, *Tosun Paşa* filmindeki Şehnaz Longa eserlerinin kullanılması gibi günümüzde de makamsal yapılar komedi filmlerine eşlik etmektedir.

2000’li yılların başından itibaren üretilen ve bu çalışmanın örneklemini oluşturan Türk komedi filmlerinin izleyici sayıları aşağıdaki Görsel 1’de verilmiştir.

	Adı	Seyirci Sayısı
1	Recep İvedik 5	7.437.050
2	Recep İvedik 4	7.369.098
3	Düğün Dernek	6.980.070
4	Düğün Dernek 2: Sünnet	6.073.364

5	Aile Arasında	5.289.051
6	Arif v 216	4.968.462
7	Recep İvedik 2	4.333.144
8	Recep İvedik	4.301.693
9	Ailecek Şaşkıncı	4.034.858
10	G.O.R.A.	4.001.711
11	Recep İvedik 6	3.986.797
12	Eyvah Eyvah 2	3.947.988
13	A.R.O.G	3.707.086
14	Etilerin Savaşı	3.630.822
15	Organize İşler Sazan Sarmalı	3.537.429
16	Eyvah Eyvah 3	3.414.212
17	Recep İvedik 3	3.326.084
18	Vizontele	3.308.120

Görsel 1. Türk komedi filmlerinin izleyici sayıları, (NTV, Erişim Tarihi 03.09.2023, <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/tum-zamanlarin-seyirci-rekortmeni-komedi-filmleri,vvqtaw008kysv9alT4r4Q/fce7UD00HE6ChAtgJGrwJg>)

Görsel 1.'den yola çıkarak en çok izlenen filmde izler kitlesi en aza doğru olan filmlerin jingle ve fon müziklerinin makamsal yapıları aşağıda Görsel 2. de verilmiştir.

	Film Adı	Birincil Makam	Kullanılan Diğer Makamlar
1	Recep İvedik 5	Nikriz	
2	Recep İvedik 4	Nikriz	
3	Düğün Dernek	Hicaz Humayun	Nikriz Hüseyni

4	Düğün Dernek 2: Sünnet	Hüseyini	
5	Aile Arasında	Kürdi	Nikriz
6	Arif v 216	Hicaz	Nihavent
7	Recep İvedik 2	Nikriz	
8	Recep İvedik	Nikriz	Minor
9	Ailecek Şaşkınız	Hicaz	Nihavent Rast
10	G.O.R.A.	Nihavent	Pentatonik
			Hicaz
11	Recep İvedik 6	Nikriz	
12	Eyvah Eyvah 2	Hicaz	Nikriz Nihavent Saba Rast
13	A.R.O.G	Nihavent	Modal Hüseyini
14	Etilerin Savaşı	Hicaz	Nikriz Nihavent
15	Organize İşler Sazan Sarmalı	Nikriz	Hicaz Kürdi
16	Eyvah Eyvah 3	Hicaz	
17	Recep İvedik 3	Nikriz	Pentatonik
18	Vizontele	Müstezat	Hüseyini Hicaz Kürdi

Görsel 2. Jingle ve fon müziklerinde kullanılan makam yapıları

Görsel 2’de örnekleme bulunan komedi filmlerinin müziklerini oluşturan jingle ve fon müziklerindeki birincil makam yapıları ve kullanılan diğer makam yapıları yer almaktadır. Birincil olarak nitelendirilen makamlar filmin ana karakteristiğini yansıtan makamlardır.

Görsel 2. incelendiğinde *Recep İvedik* serisi filmlerinin ilk filminden başlamak üzere tüm serilerde filmlerin genel karakteristiği üzerine yapılan müzikler incelendiğinde, ister fragman olsun ister fon müzikleri olsun ezgisel yapılar Nikriz makamı özelliklerini çağrıştırmaktadır.

Düğün Dernek filminin genel olarak müzikleri “Entarisi Dım Dım Yar” adlı türkünün ezgisel yapısıyla şekillenmektedir. Genellikle Hicaz Hümayun makamı içerisinde kullanılan Nişabur çeşnisi notalarından oluşan bu makamsal yapının yanında film içerisinde kullanılan müziklerde, Hüseyini makamı ve az da olsa Nikriz makamı örnekleri barındıran ezgiler de bulunmaktadır. Devam filmi olan müzikleri Aytekin Ataş tarafından yapılan *Düğün Dernek 2 Sünnet* filmi, ana teması Hüseyini makamındaki “Meşelidir Engin Dağlar Meşeli” adlı türkünün ezgileriyle ilerlemektedir.

Aile Arasında filminde ise fon müzikleri içerisinde Nikriz makamı özellikleri gösteren ezgilerle birlikte Kürdi makamında “Evli Mutlu Çocuklu” şarkısı ve Hicaz makamında “Yanayım Yanayım” şarkısı kullanılmıştır.

Sunay Özgür, Ender Akay, Ömer Taşkın tarafından müzikleri yapılan *Ailecek Şaşkınlık* filminde Kenan Erel bestesi olan Hicaz makamındaki “Yaradana Kurban” isimli şarkının ezgilerinin hâkim olduğu görülmektedir. Doğal olarak filmin karakteri Hicaz makamı üzerine kurulmuş olup, filmde ayrıca Nihavent makamı ve Rast makamı ezgileri de nadiren kullanılmıştır.

Müzikleri Ozan Çolakoğlu tarafından yapılan ve serinin ilk filmi olan *G.O.R.A.* filminde tonal yapılar yanında pentatonik ve makamsal yapılar kullanılmıştır. Film müziklerinde Nihavent ve Hicaz makamları fon oluşturmaktadır.

A.R.O.G filminde filmin karakteristiği ve kullanılan müziklerin retoriği çerçevesinde besteci tonal, modal ve makamsal yapıları filmin geçtiği tarihsel çağa adapte ederek ezgileri bir taraftan homofonik olarak diğer taraftan senfonik ve ayrıca popüler yaklaşımlarla izleyiciyi dönemin atmosferine hazırlamıştır. Müzikleri “Jingle House” tarafından yapılan filmde makamsal yapı olarak Hicaz makamı özellikleri barındıran yapıların yanında Hüseyini makamında bir taksim bulunmaktadır.

Bilim kurgu komedi tarzında tarihsel bir dönemi yansıtan Cem Yılmaz seri filmlerinden birisi olan *Arif v 216* filmi, 1960’lı yılların İstanbul’unun sosyolojik boyutlarını yansıttığından filmde kullanılan müzikler de bu perspektifte yapılmıştır. Dönemin yapısal ve kültürel fenomeni olarak müzikler için makamsal yapıların özelliklerini barındıran besteler kullanılmıştır. Müzikleri “Jingle House” (İskender Paydaş) tarafından yapılan filmde, başrol oyuncusunun bir şarkıcıyı canlandırdığı bölümlerinde, 90’lar ve 2000’li yılların pop müzik örnekleri kullanılmıştır. 60’lı yılların İstanbul’unda komşuluk, arkadaşlık, aşk, vefa gibi kavramların makamların duygularıyla işlendiği filmde Nihavent, Hicaz başta olmak üzere birçok makamsal yapının kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan müzikler içerisinde aksak ritimli ezgiler de tercih edilmiştir. Dönemin popüler olan yabancı şarkıları da filmde tercih edilen diğer müziklerdir.

Eyvah Eyvah 2 filminin başkarakterinin müzisyen rolünde olması sebebiyle film içerisindeki müziklerde Türk müziği makamı eserlerine oldukça yer verilmiştir. Müziklerini Fahir Atakoğlu ve Serkan Çağrı’nın yaptığı filmde, giriş müziği olarak Hicaz makamındaki “Karaçalı” adlı eser yer almaktadır. Fon müzik seçimlerinde Hicaz, Nikriz, Nihavent, Saba, Rast gibi makamsal ezgilerin yer aldığı görülmektedir.

Müzikleri Barış Diri tarafından yapılan *Eltilerin Savaşı* filmi Hicaz makamı üzerine kurulmuş ezgilerle karşımıza çıkmaktadır. Filmin başlangıcında, film içerisinde cümleleri kullanılan ezgiye söz yazılarak yapılan şarkı seslendirilmiştir. Fon müzikleri içerisinde makamsal yapı olarak Hicaz makamı yanında Nikriz ve Nihavent makamı özellikleri barındıran ezgiler de bulunmaktadır.

Organize İşler filminin devam filmi olan *Organize İşler Sazan Sarmalı* filmi genel olarak Nikriz makamı özellikleri barındıran ezgilerle ve sekanslarıyla bestelenmiş müziklerden oluşmaktadır. Ayrıca Hicaz ve Kürdi makam özelliklerini barındıran ezgiler yanında tonal ezgiler de film içerisinde kullanılmıştır.

Görselin en son sırasında yer alan *Vizontele* filmi de tarihsel bir dönemi ve coğrafyayı işaret ettiğinden dolayı müzikler, müzik sosyolojisi bağlamında halk müziği verileri kullanılmış olup film için bestelenen müzikler bu çerçevede bestelenmiştir. Filmin geneline hâkim olan Müstezat ezgilerin yanında Hüseyni, Hicaz ve Kürdi makamları ezgileri fon oluşturmak amacıyla kullanılmıştır.

Görsel 2.'de görüldüğü üzere Nikriz makamı, ana makam olarak 7 film, ikincil makam olarak 4 film olmak üzere toplam 11 filmde yer alarak görselin birinci sırasında bulunmaktadır. Hicaz makamı 9, Nihavent makamı 6, Hüseyni makamı 4, Kürdi makamı 3, Saba ve Rast makamları ise 2 filmde kullanılmıştır.

Yukarıda belirtilen jingle ve fon müziklerine ilaveten çeşitli şarkılar filmlerde ek müzikler olarak yer almaktadır. Örneklemde bulunan komedi filmlerinde kullanılan ve yerel sound özellikleri barındıran ek müzikler aşağıda Görsel 3.'te verilmiştir.

	Film Adı	Kullanılan Ek Müzikler	Makam
1	Recep İvedik 4	Armut Ağacına Yaslanmayasın	Uşşak
2	Düğün Dernek	Entarasi Dim Dim Yar Madımak Müdür Beyin Yeşil Kürkü Hey Güzeller Sivas Abdurrahman Halayı Tiridine Bandım Ay Doğar Ayan Beyan	Hicaz Humayun Uşşak Hicaz Çargâh Rast
3	Düğün Dernek 2: Sünnet	Meşelidir Engin Dağlar Meşeli Kara Duta Yaslandım Ellik Halayı Şamama Sen Ayrı Trende	Hüseyni Uşşak Rast Kürdi

4	Aile Arasında	Oğlan Bizim Kız Bizim Adana Köprü Başı Evlerinin Önü Boyalı Direk Kızılıklar Oldu Mu Aman Bre Deryalar Beyoğlu'nda Gezersin	Hüseyni Uşşak Rast Mahur
5	Arif v 216	Nasıl Geçti Habersiz Sen Bir Yana Aşkın Kanunu Bizim Mahalle İnleyen Nağmeler	Hicaz Kürdi Nihavent
6	Recep İvedik 2	Çekirge	Hüseyni
7	Recep İvedik	Cemilem Merdivana Dayadım Sırtımı	Hüseyni Hicaz
8	Ailecek Şaşkınsız	Yaradana Kurban Bursalı mısın Kadifeli Gelin	Hicaz Uşşak
9	Recep İvedik 6	Dostluk Halayı	Uşşak
10	Eyvah Eyvah 2	Karaçalı A Be Kaynana Tekirdağ Karşılması Fasulye İndim Dereye Taş Bulamadım Çökertmeden Çıktım Uçun Kuşlar İzmir'e Doğru Gitmesin Gözlerinden	Hicaz Saba Muhayyer Hüseyni Çargah Rast
11	A.R.O.G	Annem	Hicaz

12	Etilerin Savaşı	Ben Varım Ben Tabi ki	Hicaz
13	Organize İşler Sazan Sarmalı	Nikriz Sırto	Nikriz
14	Eyvah Eyvah 3	Dol Karabakır Dol Gülüm Benim Keşan Karşılması Sevmekten Kim Usanır Sıra Sıra Siniler	Saba Hicaz Rast
15	Vizontele	Çeşmi Siyahım Bitti mi ola Şam Elinin Zap Suyu Derindir	Hüseyini Hicaz

Görsel 3. Yerel Soundlar Barındıran Ek Müzikler

Görsel 3. incelendiğinde *Recep İvedik 4* filminde Uşşak makamı özellikleri barındıran “Armut Ağacına Yaslanmayasın” türküsünün kullanıldığı görülmektedir. *Recep İvedik 6* filminden itibaren müzik yapımları “Jingle Jungle” (Ömer Özgür) firması tarafından yapılmış olup orijinal film müziklerine ek olarak Uşşak makamında “Dostluk Halayı” isimli eser kullanılmıştır. *Recep İvedik 2* filminin müziklerini Oğuz Kaplangı yapmıştır. Filmdeki ek müzikler içerisinde en çok dikkat çeken müzik “Çekirge” isimli oyun havasıdır. Dijital platformların hayatımıza girmesiyle birlikte bazı filmler sinema salonları yerine bu platformlarda kendisini göstermiştir. *Recep İvedik* serinin son filmi de bu akım çerçevesinde izlenmiştir. Filmde ana temaya ek olarak “Memleketim” şarkısı seslendirilmiştir.

Recep İvedik filmlerinden sonra en çok izlenme sayısına sahip olan, Sivas’ta bir köy düğünü organizasyonunu anlatan *Düğün Dernek* filminde yerel soundlar kullanılarak Sivas türküleri ve halk oyunları ezgileri tercih edilmiştir. Nostaljik şarkıların kullanımının yanı sıra yerel sound perspektifinde “Madımak, Müdür Beyin Yeşil Kürkü, Hey Güzeller, Sivas Abdurrahman Halayı, Tiridine Bandım, Ay Doğar Ayan Beyan” gibi türkülerin kullanımı da filmde Uşşak, Hicaz, Çargâh, Rast gibi makamsal yapıların tercih edildiğini göstermektedir.

Düğün Dernek 2 filminde kullanılan ek müziklere bakıldığında Uşşak makamında “Kara Duta Yaslandım”, Hüseyini makamında “Ellik Halayı”nın film içerisinde çeşitli bölümlerde özellikle nakarat ezgilerinin kullanıldığı görülmektedir. Filmin bitiş sahnesinde Rast Makamında geleneksel olan “Şamama” adlı eser, karakterlerden birisi tarafından seslendirilmektedir. “Meşelidir Engin Dağlar Meşeli” adlı filmin genel karakterini oluşturan türkü, filmin iki oyuncusu tarafından soundtrack olarak çıkartılmıştır.

Görselde 5. sırada yer alan *Aile Arasında* filminde kullanılan ek müziklere bakıldığında Hüseyini makamında “Oğlan Bizim Kız Bizim” ve “Kızılıklar Oldu Mu” türküleri, Uşşak makamında “Adana Köprü Başı” ve “Evlerinin Önü

Boyalı Direk”, türküleri Rast makamında “Aman Bre Deryalar” türküsü ve Mahur makamında “Beyoğlu’nda Gezsin” adlı türkü filmde tercih edilen yerel soundlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ailecek Şaşkınlık filminin soundtraktı başrol oyuncularının Hicaz makamındaki “Yaradana Kurban” adlı şarkıyı seslendirmeleriyle oluşturulmuştur. Ayrıca filmin Bursa’da geçmesi itibarıyla yerel müzik kültürü ürünü olan Uşşak makamındaki “Bursalı mısın Kadifeli Gelin” adlı türkü kullanılmıştır.

Eyvah Eyvah 2 filminde ek müziklere bakıldığında “Karaçalı”, “A Be Kaynana”, “Tekirdağ Karşılması”, “Gitmesin Gözlerinden” gibi şarkıların enstrümantal yorumlarının yanında Çargah² makamında “Uçun Kuşlar İzmir’e Doğru”, Muhayyer makamında “İndim Dereye Taş Bulamadım” ve Hüseyni makamında “Çökertmeden Çıktım” adlı türküler vokallerle birlikte seslendirilmiştir. Ayrıca “Fasulye” adlı şarkı, filmin soundtraktı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 3’de görüldüğü üzere yerel sound özellikleri barındıran ek müzikler incelendiğinde Hicaz makamı özellikleri barındıran ezgiler 8 filmde 15 farklı eserle karşımıza çıkmaktadır. Uşşak makamı eserleri ise 6 filmde 9 eserle yer almaktadır. Hüseyni makamı eserleri 6 filmde 8 farklı eserle yer alırken Rast makamı ise 5 ayrı filmde 5 farklı eserle yer almaktadır. Çargah, Kürdi ve Saba makamı eserleri 2 filmde yer almış Mahur, Muhayyer, Nikriz ve Nihavent makamı eserleri bir filmde kullanılmıştır.

Yukarıda belirtilen yerel sound özellikleri barındıran ek müzikler yanında filmlerde kullanılan nostaljik ve popüler müzikler de bulunmaktadır. Örnekleme bulunan komedi filmlerinde kullanılan müzikler aşağıda Görsel 4’te verilmiştir.

	Film Adı	Nostaljik ve Popüler Ek Müzikler
1	Recep İvedik 5	Canım Türkiyem
2	Düğün Dernek	Mavi Birisine Had Dah Dael Yeleh Boncuk Birisine
3	Aile Arasında	Aldatıldık Dilek Kim Aldırma Büklüm Büklüm Deli Taşı Bilir Gönül

² Örnekteki eser Çargah dörtlüsünden oluşmaktadır.

4	Arif v 216	Boş Kuzu Aya Onun Arabası Bandıra Kandırdım Milyonzade Şımarık	Vermişim Kuzu Benzer Var Banrıda
5	Recep İvedik	Bu Akşam Ölürüm	
6	G.O.R.A.	Al Birde Burdan Yak Aıwea Eez Ean	
7	Eyvah Eyvah 2	Gülmek İçin Yaratılmış	
8	A.R.O.G	Kibar Akdeniz Return To Innocence	Gelin Akşamları
9	Eltilerin Savaşı	Ben Yunus Gamzedeyim Deva Ben Tabi ki	Varım Bulmam
10	Organize İşler Sazan Sarmalı	Organize İşler Burası İstanbul	Bunlar
11	Eyvah Eyvah 3	Benim Yerime de Sev	
12	Recep İvedik 3	Hadi Yine İyisin	

Görsel 4. Nostaljik ve Popüler Ek Müzikler

Görsel 4.'te verilen filmlerdeki nostaljik ve popüler şarkılar bilgi amaçlı olup, şarkılar içerisinde tonal ve makamsal yapıda eserler bulunduğundan makamlar ayrıca belirtilmemiştir. Nostaljik ve popüler şarkıların kullanımına bakıldığında *Düğün Dernek* filminde “Mavi Boncuk, Birisine Birisine” adlı şarkıların yanında bir Mezdeke şarkısı olan “Had Dah Dael Yeleh” adlı eserin kullanıldığı görülmektedir. *Aile Arasında* filminde nostaljik şarkıların kullanımında ise “Aldatıldık”, “Dilek Taşı”, “Kim Bilir”, “Aldırma Deli Gönül”, “Büklüm Büklüm” gibi şarkılar kullanılmıştır.

Görselde en çok popüler ve nostaljik müzikler kullanılan film, *Arif V 216* filmi olarak göze çarpmaktadır. Filmde “Boş vermişim”, “Kuzu Kuzu”, “Aya Benzer”, “Onun Arabası Var”, “Bandıra Bandıra”, “Kandırdım”, “Milyonzade” ve “Şımarık” adlı şarkılar kullanılmıştır.

Etilerin Savaşı adlı filmde nostaljik şarkıların kullanımında “Ben Varım”, “Yunus”, “Gamzedeyim Deva Bulmam” adlı şarkıların yanında, popüler müzik olarak “Kuzu Kuzu” ve “Ben Tabi ki” adlı şarkılar kullanılmıştır. *Organize İşler Sazan Sarmalı* filminde serinin ilk filmi olan “Organize İşler Bunlar” filminin soundtracki yanında yine Nil Karaibrahimgil tarafından seslendirilen “Burası İstanbul” adlı soundtrack bu devam filmde karşımıza çıkmaktadır.

G.O.R.A. filminin soundtracki dönemin popüler olan tarzı Rap formatında Sagopa Kajmer tarafından seslendirilen “Al Birde Burdan Yak” şarkısıdır. Ayrıca filmde “Aıwea Eez Ean” adlı Mezdeke şarkısı kullanılmıştır. Aynı seri filmlerinden *A.R.O.G.* filminde ise “Kibar Gelin”, “Akdeniz Akşamları”, “Return To Innocence” adlı şarkılar kullanılmıştır.

Recep İvedik serilerinin ilk filminde “Bu Akşam Ölürüm”, *Recep İvedik 3* filminde “Hadi Yine İyisin” şarkılarının yanı sıra *Recep İvedik 5* filminde marş özellikleri taşıyan “Canım Türkiyem” adlı eser yer almıştır.

Yerel soundların ve doğal olarak makamsal yapıların en çok kullanıldığı *Eyvah Eyvah* serilerinin 3. filminde nostaljik şarkı olarak “Benim Yerime de Sev”, serinin 2. filminde ise “Gülmek İçin Yaratılmış” adlı şarkı kullanılmıştır.

Sonuç

2000-2023 yılları arasında Türk Sineması’nda komedi filmleri izlenme oranları dikkate alınarak tespit edilen yeni nesil Türk komedi filmlerinde müzikler, geleneksel Türk müziği mirası kullanılarak üretilmiş olup makamsal yapılar yeni üretilen bestelerle sunulurken ayrıca geleneksel müziklerin özellikle şarkı ve türkü formunda bulunan eserleri, filmlerde kendisini göstermiştir. Türk komedi sineması müziğinde yeni trendler ve temalar yine makamsal müzik perspektifinde ancak çalgısal ve armonik soundların çerçevesinde yapılmıştır. Armonik olarak çoksesli uygulamalara uyum sağlayan yapılar tercih edilmiş olup Hicaz, Nikriz Hüseyini gibi makamsal yapılar tercih edilmiştir. Bu konuda özellikle belirtmek gerekir ki adı verilen makamsal yapılar, geleneksel Türk müziğindeki dizisel yapılarla birebir örtüşmese de yapısal olarak bu makamlara benzeşik olduklarından bu isimlerle anılmıştır. Konumuz tabii ki burada makamsal yapıların çokseslendirilmesi, komaların kullanımı gibi yapısal özellikleri tartışmak değil. O yüzden adı belirtilen makamsal yapıların Türk müziğindeki makamsal yapılara çağrışım yapmasıyla ilgilidir.

Son dönem Türk komedi sinemasının film müziği bestecileri, daha çok kurumsal yapılarla filmlerde yer almakta olup isimlerinden çok yapımcı şirketleriyle görünür olmaktadır. Gerek fragmanlar olsun gerek fon müzikler ve soundtrack olsun müziklerinde armonik yapıyı bakır üflemeli çalgılar eşliğinde duyurmayı daha çok tercih etmişlerdir. Mera (2002), “Is Funny Music Funny?” Contexts and Case Studies of Film Music Humor adlı çalışmasında; “joker” olarak bilinen tümü ya çok düşük ya da çok yüksek notalar çalıyor olan tuba, fagot, trombon, kontrbas ve pikolonun dâhil olduğu bu enstrümanların komediye eşlik etmesi açısından en etkili çalgılar olduğunu vurgular. Türk komedi filmlerinde bakır üflemeli çalgıların eşliği yanında yaylı çalgı eşlikleri de bu dönemde görülen bir başka uygulamadır. Ezgilerin yerel soundlarda olmasından kaynaklı olarak ana ezginin seslendirilmesinde yine yerel çalgıların ön planda olduğu görülmektedir. Ritmik olarak tempolu olan Türk komedi sinemasının film müziklerinde geleneksel ritim çalgıları da genel ritm çalgılarına eşlik etmektedir.

2000’li yıllarda Türk komedi filmlerinin soundtrackları göz önüne alındığında özellikle filmde rol alan ancak kendisi şarkıcı olmayan oyuncuların performansları dikkat çekmektedir. *Düğün Dernek* ve *Düğün Dernek Sünnet* filmlerinde başrol oyuncularının stüdyo ortamında kliplerini çektikleri “Entarisi Dım Dım Yar” adlı türkü büyük ilgi

görmüştür. *Ailecek Şaşkınlık* filminde “Yaradana Kurban” isimli türkü formatındaki eser soundtracktı oluştururken G.O.R.A. Filminin soundtrackında dönemin popüler olan tarzı Rap formatında Sagopa Kajmer “Al Birde Burdan Yak” adlı şarkı seslendirilmiştir.

Müziğin aracılığıyla duygunun harekete geçirilmesinin başka bir potansiyel kaynağı, hafıza ilişkilerinden kaynaklanmaktadır (Balch, ve diğerleri, 1999). Bazı müzik parçalarının belirli duygusal anıları hatırlatmayı kolaylaştırdığı ve böylece ilgili duygusal deneyimlerin tekrarını uyandırdığına dair birçok kişisel anekdot raporu bulunmaktadır (Scherer 2002, s. 150). Bu perspektifte son dönem Türk komedi filmlerinde nostaljik müziğin kullanımı dikkat çekicidir.

Son dönem Türk komedi filmlerinde yerel renklerin yansımaları perspektifinde folklor ve etnik müzik kullanımı düşünülmüş olup örneklemedeki filmler göz önüne alındığında konularının coğrafik yerlerle ilgili olanlarında yerel ezgilerin kullanıldığı görülmüştür. Sivas'ta bir köy düğününü anlatan *Düğün Dernek* filminde Sivas türküleri ve halk oyunları ezgilerine yer verilmiş olup, *Recep İvedik* serisi 6. filminin Afrika konulu olması sebebiyle çeşitli sahnelerde Afrika yerel soundlarının bir çeşni olarak kullanıldığı görülmektedir. *Eyvah Eyvah* filmlerinin mekânsal olarak Trakya bölgesi kültürel yapısıyla ilişkili olması, *Aile Arasında* filminin bir bölümünün Adana'da olması dolayısıyla kullanılan müziklerde yerel folklorik ve etnik özellikler barındırmaktadır. Aynı durum G.O.R.A. ve A.R.O.G. filmlerinde de göze çarpmaktadır. Düşünsel olarak uzay için oluşturulmuş dijital seslerle yapılan müzikler insan yaşamının henüz bulunmadığı bu gizemli sonsuza etnik bir müzikal yapı oluşturmuştur.

Müziğin güldürüyü desteklemesi bağlamında son dönem Türk komedi filmlerinde aksak usullere pek rastlanmamıştır. Az sayıda bulunan aksak usullere bakıldığında sadece 9/8'lik yapıda bulunan tartımsal yapılar tespit edilmiştir. Bu filmler içerisinde *Eyvah Eyvah* filmleri haricinde *Ailecek Şaşkınlık* ve *Arif V 216* filmlerinde aksak usullerin kullanımına rastlanmıştır. *Eyvah Eyvah* film serileri coğrafik ve kültürel olarak bir bölgeye yansıttığından dolayı yöresel yerel ritimlerin³ kullanımı tercih edilmiştir. Komedi filmlerinin usullerinde temponun dinamik bir şekilde kullanılması filmdeki mizah ve duygu aktarımını artırmak için kullanılmıştır.

Makamsal yapıların en çok etki ettiği tür olan komedi filmlerinin müziklerinin Türk insanının hafızasında daha çok kaldığı düşünülmektedir. Makamsal yapıların etkisinin farkında olan film müziği bestecileri özellikle komedi filmlerinde makamsal olarak besteledikleri ezgileri kullanma yoluna gitmişler ve makamsal müziklerle izleyiciyi etkilemeye çalışmışlardır. Örneklemedeki filmlerin fon müziklerinde ve jınglarında diğer makamsal yapılara oranla Nikriz makamı ezgilerinin (*Recep İvedik Serisi*, *Düğün Dernek*, *Etilerin Savaşı*, *Aile Arasında*, *Eyvah Eyvah 2*, *Organize İşler*) daha sık kullanıldığı görülmüştür. Örneklemedeki filmlerde şarkı ve türkü formunda ise Hicaz makamı özellikleri barındıran ezgilerin daha sık kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu sonuçlara göre aşağıdaki soru kaçınılmaz hale geliyor. Türk müziğinin komik makamları Nikriz ve Hicaz makamları mı?

³ Yörede kullanılan usul 9/8'lik ve 2 2 2 3 düzümünde olup geleneksel Türk müziğinde “aksak” olarak tanımlanan usuldür.

Kaynakça

- Akgün, E., Giray, M. Z. (2023). Musikide Dönüşümün Somut Örneği Şarkı Formu . İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi , 9 (1) , 156-162 . DOI: 10.22252/ijca.1307885
- Baş, T., Akturan, U. (2008), Nitel Araştırma Yöntemleri: NVivo 7.0 ile Nitel Veri Analizi, Ankara: Seçkin Kitabevi.
- Balch, W. R., Myers, D. M., Paporro, C. (1999). Dimensions of mood in mood-dependent memory. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, & Cognition*, 25, 70- 83.
- Bıçakçioğlu, Özlem. (2014), *Türk Sineması'nda Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı, İstanbul.
- Coşgun, Melek. (2012), Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, Sayfa 837-850.
- Güler, Ulviye. (2019), Johann Sebastian Bach (Bwv 1056) Fa Minor Piyano Konçertosu'ndaki Largo Bölümüne Müzikal-Retorik Yaklaşımlar Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 28, Sayı 2, 2019, Sayfa 71-82
- Dağdeviren, Mustafa. (2021), *İnanç Müziği Etnolojisi Perspektifinde Arguvan Yöresi "İçeri Makamı" Üzerine Yapısal Ve Kültürel Analiz*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Donnelly, K. J. (2001). *Introduction: The Hidden Heritage Of Film Music: History and Scholarship. Film music: Critical Approaches*. (Der.). K.J Donnelly. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Dönmez, Y. E., İmik, Ü. (2022), Movies With Song: Yesilçam Inonu University Journal Of Culture And Art / IJCA İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Volume/Cilt: 8 No/Sayı: 1 (2022) 101-107
- Erksan, Metin (1996), *Sinemanın 100. Yılı*. Der: S.M. Dinçer, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara: Doruk Yayınları.
- Giuffre, Liz. (2017). *Music in Comedy Television: Notes on Laughs* Edited by Liz Giuffre and Philip Hayward, First published by Routledge, New York,
- Glesne, Corrine. (2012). *Nitel Araştırmaya Giriş*. (A. Ersoy ve P. Yalçinoğlu, Çev.). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Juslin, P. N., Sloboda, J. A. (2013), 15. Music and Emotion, *The Psychology of Music*. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.00015-8>
- Mencütekin, Mustafa. (2012). Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma, *Öneri Dergisi*, 9 (34) , 259-266 .
- Mera, Miguel. (2002). "Is Funny Music Funny? Contexts and Case Studies of Film Music Humour," *Journal of Popular Music Studies* v14 n2: 91–113.

Meriç, Murat. (2009), Türkiye’de Sinema-Müzik İlişkilerine Bir Bakış, *İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2009 Cilt: 0 Sayı: 28 Sayfa Aralığı: 205 – 213

Mutlu, Erol. (2006). “Popüler Kültürü Eleştirmek”, *Popüler Kültür, Doğu - Batı Düşünce Dergisi*, No:15. Sayfa 11-42

Otacıoğlu, Serkan. (2017), Müzikalite, Müzikal Performans ve Müzikal Becerilerin Gelişmesi, *İğdir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 12, s 171-187

Otan, Ozan. (2022). Dramatik Etki ve Anlatıda Derinlik; Sinemada Müzik Kullanımı. *Turkish Journal of Film Studies* 2(1). 44-55.

Özdemir, S., Beşiroğlu, Ş. (2009), Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sadettin Kaynak, *İtü Dergisi/b Sosyal Bilimler* Cilt:6, Sayı:1, 19-30 Aralık 2009.

Satır, Ö. Can. (2016). Müzikolojide İki Yeni Kavram: Scene ve Yerel Sound, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 9, Sayı 1, Haziran 2016, ss. 239-256

Scherer, R. K., Zentner, R. M., Schacht, A. (2002), Emotional states generated by music: an exploratory study of music experts. *Musicae Scientiae* 2002 5: 149 *European Society for the Cognitive Sciences of Music* DOI: 10.1177/10298649020050S106

Sözen, Mustafa. (2016) Filmlerde Müzik Kullanılmamasının Anlatımsal Etkileri: Örnekler, Analizler, *Selçuk İletişim*, 2016, 9 (3): 224-248 doi: 10.18094/si.32757

Strobin, A. A., Hunt, J. B., Spencer, F. J., Hunt, T. G. (2015), The Role Of Music In Motion Picture Advertising And Theatrical Trailers: Altering Music To Modify Emotional Response And Genre Expectations, *International Academy of Marketing Studies Journal*, Volume 19, Number 3, 2015

Tanrıkorur, Çinuçen. (2009), *Müzik Kültür Dil*, (ikinci Baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.

TDK, (2011), *Türkçe Sözlük*, Atatürk Türk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, (11. Baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları,

Tohumcu Ahmed (2012) *Türkiyenin Müziklerinde “Makam” Kavramının 1980 Sonrasında Kültürel Anlamı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yahya Kaçar, Gülçin. (2005), Arel-Ezgi-Uzdilek Kuramında Artık İkili Aralığı Ve Çeşitli Makamlara Göre Uygulamadaki Yansımaları, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Sayı: 18 Yıl : 2005/1 (15-21 s.)

İnternet Kaynakçası

NTV, Erişim Tarihi 03.09.2023. <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/tum-zamanlarin-seyirci-rekortmeni-komedi-filmleri,vvqtaw008kysxv9alT4r4Q/fce7UD00HE6ChAtgJGrwJg>

SANATSAL İMGENİN DİJİTAL VERİ AKIŞINA KARŞI ETKİSİNİN İMGE TEORİSİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ¹

Doktora Öğrencisi **Servet PİŞKEN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı
servetttt12@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4977-4325

Prof. **T. Emre FEYZOĞLU**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik ve Cam Bölümü
feyzoglu@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-6137-2447

Öz: Duyumsama süreci, imge teorisini oluşturan temel unsurlardan biridir. Makalede, gündelik dijital verilerle algının kontrol edilmesine karşı, sanatsal imgenin oluşturduğu yaratıcı etkinliğin rolü incelenmektedir. İnsanın gündelik yaşamda karşılaştığı, görme duyusuyla ortaya çıkan görünüşlerin anlamlandırılması, araştırmanın ölçütünü oluşturmaktadır. Makale, duyumsamadan dolayı meydana gelen görünüş ve gerçeklik ayrımını Platon'un mağara benzetmesi ve günümüz dijital dünya verileri bağlamında inceleme amacındadır. Doğal bir görünüşün gerçekliğiyle çelişebilen sanatsal imgenin insan zihnine olan etkileri araştırılırken, nöroplastisite alanında da aynı etkileri ortaya çıkarıp çıkarmadığı değerlendirilmektedir. Makalede, uluslararası araştırma ve yayın etiği standartlarına uyulmuştur.

Anahtar Sözcükler: İmge Teorisi, Yanılsama, Platonun Mağara Metaforu, Sanatsal İmge, Dijital Veri, Nöroplastisite.

INVESTIGATION OF THE EFFECT OF ARTISTIC IMAGE AGAINST DIGITAL DATA STREAM THROUGH IMAGE THEORY

Abstract: The sensation process is one of the basic elements that make up the image theory. In the article, the role of the creative activity created by the artistic image versus the control of perception with daily digital data is examined. The criterion of the research is to make sense of the appearances that people encounter in daily life and that appear through the sense of sight. The article aims to examine the distinction between appearance and reality that occurs due to sensation, in the context of Plato's cave analogy and today's digital world data. While the effects of artistic images, which can contradict the reality of a natural appearance, on the human mind are investigated, it is evaluated whether it produces the same effects in the field of neuroplasticity. The article complied with international research and publication ethics standards.

Keywords: Image Theory, Illusion, Plato's Cave Metaphor, Artistic Image, Digital Data, Neuroplasticity.

¹ Bu makalede Araştırma ve Yayın Etiği kurallarına uyulmuştur.

Giriş

İmge teorisinde görünüş-gerçeklik ayrımı, insanın duyumsama sürecinde; görme, algılama ve düşünce sisteminde meydana gelen yanılsama olgusu ile ilişkilidir. “İmge Teorisi, bilginin insan bilincinden bağımsız olarak o’nun dışında var olan nesnel gerçeklikten duyular yoluyla yansıyan imgelerle oluştuğunu ileri süren kuramdır” (Hançerlioğlu, 1989, s. 184). Bulutların görünüşünün başka bir imgeyi çağrıştırması yanılsama olgusuna örnek gösterilebilir. Duyumsama sürecinde gerçekliğin farklı bir şekilde algılanmasına bir başka örnek olarak; suyun içine bırakılan bir çubuğun kırılmış gibi görünmesi durumu gösterilebilir. Çubuğun bu görünümü sıvının yapısından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla duyumsama sürecinde görsel alandaki yanılsamanın devreye girmesi, bulut örneğindeki gibi hem kendiliğinden oluşabileceği hem de suyun içine çubuğun bırakılması gibi bir özne tarafından kurgulanabileceği ifade edilebilir. Makalede, Platon’un mağara metaforunda belirtilen gölgelerin, izleyicinin gerçeklik alımlamasını manipüle etmesi durumu, kurgulanmış yanılsamalı görünüşe örnek olarak ele alınmıştır. Mağara metaforunda, yüzey üzerinde gösterilen gölgeler gibi, imgeyi bir manipülasyon aracı olarak kullanan dijital imajlar karşısında sanatsal imgenin karşı güç olarak zihindeki etkisi, ana metnin ölçütü olarak ele alınmaktadır.

İnsanın algı sisteminin bir sonucu olan duyuşsal yanılsama olgusu düşünüldüğünde, dış dünyadaki varlıklardan beyine gelen veriler ile bu varlıkların bilinç düzeyine yansıyan görüntüleri arasındaki farkın, duyumsayan öznenin bilinçdışı manipülasyonlara da açık hale gelebileceğini işaret eder. Bu anlamda kişinin iradesi dışında birtakım eylemlere yönlendirilmesinin de önünün açıldığı ileri sürülebilir. Örneğin; “Camel sigara kutusu üzerindeki tek hörgüçlü deve resminde devenin ön bacağına dik duran bir erkek figürü bulunmaktadır. Dikkatli bakıldığında bu erkek figürünün çıplak olduğu görülmektedir. Camel’in bu tür bir sübliminal sunum ile sigara satışlarını %5 ten %10 a çıkardığı bilinmektedir” (Sungur, 2007, s.179). Bu bağlamda düşünüldüğünde, insanın düşünsel sürecini duyumsadıkları şeylerin, geliştirebileceği ya da dönüştürebileceği savı ileri sürülebilir. “Jacques Lacan, görsel algı ve yaşantıya ilişkin seminerinde; insan varoluşunun temel bir gerçeği saydığı görsel alana büyük önem verir: bizler bakan ve başkalarının baktığı varlıklarız der” (Macey, 2009, s. 196).

Duyusal verilerle bilinçli seçimlere yönelme sürecinin kontrol edilebilir ve kurgulanabilir olması, sanatsal imgenin önemini ortaya çıkarmaktadır. Bu önem, zihne duyuşsal keşif olarak yansıyan yaratıcı eylemlerin, bilinçli yönelime etki edebilmesinden kaynaklanmaktadır. “Tarih boyunca sanat, içsel dürtüleri, duyguları, düşünceleri ve bunların yoldaşlarını aktarmanın bir aracı haline gelmiştir. Sanat, özellikle insanın zihinsel yapılarını inceleyen Sigmund Freud'a göre; psikoterapide bilinçaltına kapı açan önemli bir araç haline gelmiştir. Sanatın bu güçlü etkisi, zamanla psikoterapi olarak sınıflandırılan tedavi yöntemlerinden biri olan sanat terapisinin doğuşuna yol açmıştır” (Sağ, 2023, s. 3). “Çoğu sanatçı için sanat yapmak, günlük yaşamda yaşadıkları stres, kaygı, kafa karışıklığı ve tatminsizlikten kurtulmanın bir yoludur” (Grzymkowski, 2015, s. 18). Bu gibi onarımlar veya yapımlar, insanın nöral faaliyetleri içerisinde meydana gelen birtakım etkinliklerdir. Kontrol mekanizmasını uyararak duyumsamaya etki edebilecek olan sanatsal imgenin, zihinde ne gibi değişkenler oluşturabildiği ve özellikle de gündelik sanal veri (Sosyal medya, dijital oyunlar, kamusal ve kurumsal alanlardaki tanıtım ve reklamlar vb.) akışına karşı farkındalık veya bir çeşit onarım yapabilirliği metinde nöroplastisite² kapsamında değerlendirilmiştir.

² Nöroplastisite kavramı ilk olarak Livingston (1966) tarafından incelenmiş ve tanımlanmıştır. Plastisite kavramı ise çeşitli alanlarda da kullanılmaktadır. Genel anlamda plastisite kavramı, “uyum yeteneği”, “duruma göre değişebilirlik” olarak tanımlanmaktadır. Hayatın her döneminde devam eden bir süreçtir ki, sinir sisteminin bir parçası olan beyin dokusundaki nöral yolların değişiklikleri ve yeniden organize olma yeteneklerine de “nöroplastisite” denir (Turhan, 2016. s. 57). “Nöroplastisite beynin öğrenme, hatırlama ve unutmaya yeteneklerine işaret eder” (Özocak, 2019, s. 32).

Tarih boyunca birçok sanatsal imge, nesnel gerçekliğin dışında plastik bir görünüşle gerçekliği ifade etmeye çalışmış, gerçekliği sorgulamak için kullanılmıştır. Sanatsal imge, gerçek olguları tasvir edebilen temsili sembol ya da biçim olarak da varlığını sürdürmüştür. Sanat eserinin temsil olarak kullanılması, nesnel gerçekliğe yani doğaya uygun olmayan bir görünüşünün olmasından kaynaklanır. Sanat tarihinde gerçekliği sorgulamış birçok sanatçı, temsili imge yaratmaya yönelmişlerdir. Örneğin, Picasso'nun Guernica eseri, savaşın evrensel boyutunu temsil eder. Bu eser, bombalanan kasabanın görüntüsü değil, yüzey üzerinde oluşturulmuş nesnel gerçeklikten bağımsız olmayan ancak gerçeğe tıpatıp benzemeyen bir görünüştür. Bu tür bir sanatsal imge izleyiciye sunulduğunda zihin tarafından ilk kez karşılaşılan bir görünüş ortaya koyar.

Sanatsal imgenin düşünsel sisteme doğal algılamanın dışında yabancı bir veri ya da alışılmadık bir görünüş sunması, nöroplastisite kapsamında düşünme becerisine önemli derecede etki edebilmektedir. Bu nedenle beyin, bazı yeteneklerinin gelişimini, duyuşsal olarak daha önce deneyimlemediği yeni keşifler veya ilk kez karşılaştığı görünüşler vasıtasıyla sağlamaktadır. Sanatsal imgenin duyuşsal olarak ilk kez karşılaşılan olma özelliğinin, dijital verilerin akışta olduğu ekranlı araçlardaki imajlar karşısında bir çeşit zihinsel onarım olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Platon'un Mağara Metaforuna Göre Görünüş-Gerçeklik Ayrımı

Işığın oluşturduğu görüntü, duyuşlarla sürekli bir iletişim halindedir. İnsan ışığın varlığı ile gösterilenin şimdi orada olup olmadığının farkındalığıyla gösterileni duyumsayarak çevresine uyum sağlayabilir. Örneğin, insanın biyolojik evrimsel süreci düşünüldüğünde, ormandaki herhangi bir dal parçasını zehirli bir hayvan sanıp korku türünden uyarılarla, vahşi yaşama karşı farkındalığını artırarak mücadelesini geliştirmiştir. Duyu organlarının uyarılması sonucunda nesnelere farkına varılan anlamlandırmalarla birlikte algının, duyumsamaya olan etkisi, görsel etkilerle ortaya çıkmaktadır. Bu görsel etkilerin biçimlenmesinde önemli bir faktör de ışıktır. Işık ile birlikte görüntünün belleğe veri olarak aktarıldığı anda, içinde bulunulan mekân ile birlikte daha kalıcı ve etkili bir öğrenme başlamakta ve yaşam devam ettirebilmektedir.

“İnsanın zihinsel gelişiminin büyük bir kısmı nesnel gerçekliğin zihne yansımalarıyla oluşabilmektedir. Çıplak gözle görülebilen görüntüler, atmosferden gelen ışık huzmelerinin dünyaya ulaşıp boşluktaki nesnelere çarpışması sonucu oluşur. Bu çarpışma gözün merceğine yansıdığı anda hafızada bir görüntü oluşur. Bu duruma görsel algılama denir” (Pişken, 2019, s. 11). Görsel algılamanın görüntü ve anlam bağlamında, görünüşün doğruluğu ve yanlışlığı üzerine düşünüldüğünde, Platon'un mağara benzetmesine bakılabilir. Burada; yüzey üzerinde oluşturulan gölgelerle, tutsak bir zihin yapısının oluştuğu ve düşünüm biçimlerinin temelinde olan anlamın, gerçekliğin dışında kurgusal bir anlam ifade ettiği görülmektedir. Platon, bu kurgunun asılsızlığını açıklarken, ışık ve nesnenin birlikteliğinden doğan görüntü ve anlamın, öznel deneyimlenmesinin gerektiğini belirtmiştir. Başka bir deyişle kurgunun kaynağının tespit edilerek, aslı ile yansımaları arasındaki farkın deneyimlenmesini önermiştir (2012, s. 231). Bu metafora; Mağarada, yüzey üzerine yansıtılan görüntü, izleyicinin arkasında kurgulanmaktadır. Platon, izleyicinin bu durumun farkına varabilmesi için kurgunun nasıl oluştuğunu deneyimlemesi gerektiğini ifade etmiştir. Dolayısıyla gösterilenin kurgu olup olmadığını anlamak için oluşturulmuş bir şey ile oluşumun kaynağının tespit edilmesi gerektiği söylenebilir. Herhangi bir oluşumun gerçekliğinin deneyimlenmesi, oluşumun pratikle doğrulanması ile birlikte kabul görebilir bir durumdadır. Orhan Hançerlioğlu'nun belirttiği gibi; “Her kuramın doğruluk ölçütü pratiktir ve her kuram ancak pratikte doğrulanır” (1989, s. 184) denilebilir.

Mağara öncelikle bireysel zihin için bir metafor değildir. Platon'a göre algı kamusaldir. Gölgeler zihinde değil her yerdedir ve mahkûm mağarada yalnız değildir, başkalarıyla birlikte. Duvardaki

gölgeler her mahkûm için ayındır; Biri farklı açıdan baksa bile aynı odadadırlar ve aynı ışık kaynağını, aynı duvarda, aynı gölgeleri görürler. Benzer şekilde, günlük yaşamda da aynı dünyayla az çok aynı yeteneklerle karşı karşıya kalınır ve neyle karşı karşıya olunduğunu ve bundan sonra ne beklediğini konuşarak anlam arayışına girilir. Hep birlikte bir öğrenme yaşanılır, dolayısıyla düşünüm sistemi oluşturulur (Andersen, 2019, s. 68).

Genel bir tanım olarak; insanın en temel yetilerinden biri olan düşünce eyleminin özgünlüğü, gerçeklik ile imgelemin ³(öznel deneyim) zamansal farksızlığıyla şekillenebilecektir. Yani düşünümün şimdiki zaman dilimindeki oluşumu, düşünce eyleminin özgünlüğü için önemli bir etkidir. Düşünce, insanın zihinsel faaliyetinin bir ürünüdür, iç veya dış uyaranlara yanıt olarak gelişen bir düşünme eylemidir; kişinin zihinsel etkinliği ile dış uyaranlar arasında oluşturduğu bağlantının bir sonucu olarak ortaya çıkar (Cevizci, 2000, s. 328).

İnsanlar doğayı veya dış dünyayı algılayarak bazı yaşamsal işlevlerini kontrol etmiş ve bu deneyimlere dayanarak bir düşünce sistemi oluşturmuştur. Geçmişten günümüze insanın doğal aklı bu şekilde evrilmiştir. Bu durumda akla dair sürekli veri akışı sağlayan duyumsama sisteminin dış dünyadan bağımsız olması yaşam etkinliğinin doğal yapısının değişmesi anlamına gelebilir. Yansıma biçimlerinin sürekliliği veya süresi, maddenin görüntü ve anlam oluşturma bağlamındaki yansıması yoluyla zihinde oluşur. Bu oluşuma bir anlam ya da yorum(anlamlandırma) eşlik etmektedir (Pişken, 2019, s. 11).

Düşünüm sistemini oluşturan anlamın, göstergenin dışında duran varlığı, Platon'un mağara benzetmesinde, mağara duvarındaki gölgenin asılsız gerçekliğiyle ifade edilmiştir. Burada gölgeyle; nesnenin dışsal görünüşü temsil edilmektedir. Platon'un mağara metaforu, hakikatin bilgisine erişimin, varlığın nesnenin görünüşüyle olan benzerliği üzerinden sağlanacağını savunur ve taklit kuramını ileri sürer. Tarih boyunca sanatı taklitten ayırma arayışları, sanatın temsil olarak kullanılmasını ortaya çıkarmıştır. Görünüş ve gerçekliğin temsili konularını çalışmalarında kullanan Joseph Kosuth'un Bir ve Üç Sandalye (Görsel 1) kompozisyonunda sandalyenin üç biçimi vardır: normal bir sandalye, gümüş jelatin baskılı bir sandalyenin fotoğrafı ve "sandalye" kelimesinin gerçek anlamının bir fotoğrafı bulunmaktadır. Sanatçı bu üç unsurla hem fiziksel hem temsili hem de sözel bir sandalye fikrini izleyiciye sunmuştur. "Kosuth'un kavramsal sanata yaklaşımı, dilin kavramsal açıdan genişliğine dayanmaktadır. Kavramların soyut varlıklar olması, onların nesnel eşdeğerlerinin olmadığı anlamına gelmez, ancak kavramın veya nesnenin sıralaması tamamlanamaz" (Samsun, 2021, s. 72).

³ İmgelem bir düşünce sürecidir ve yaratıcılığın imgelemede olduğu söylenebilir. Özgür düşünme durumunda zihinsel imgeler birbiri ardına ortaya çıkar ve rüyalar doğar. Görüntüler veya desenler soyutlanır, birleştirilir, çıkarılır, karşılaştırılır ve özellikleri değiştirilir. Yaratıcı düşünce olan yeni kombinasyonlar ve sentezler doğar. Bunun için beyinde depolanan bilgi ve deneyimlerden yararlanır (Erkuş, 1994, s. 83).



Görsel 1. Joseph Kosuth, (1970), Bir ve Üç Sandalye / One and Three Chairs. Erişim: 23.05.2024. <https://bitly.cx/R7m7>

Geçmişten günümüze, gerçekliği arayan çoğu sanatçı ya da düşünür, gerçekliği sorgulamış ve buna paralel olarak eser üretmişlerdir. Bu sanatçıların gerçekliği ifade biçemi 'olarak, Piero Manzoni'nin Dünyanın Kaidesi heykeli (Görsel 2), örnek gösterilebilir. "Manzoni, 1961 de heykel kaidesi olarak bronz ve demirden yaptığı dikdörtgen prizması ve baş aşağı şekilde duran Dünyanın Kaidesi isimli eserini, kaide olarak tasarlamış ve heykeli, gerçek dünyanın kendisi olarak ifade etmiştir" (Yazıcı, 2018, s. 23). Eserde; izleyicinin anlam dünyasına görünürde olmayan bir anlam sunulmaktadır. Görünüşü olmayan heykel, dünyanın tümel gerçekliğini ifade etmektedir. Sanatsal görünüşte, dünyayı tümel duyumsayamayan izleyici, görünüşün dışında bir anlam arayışına yönlendirilmektedir. Bu durum sanatsal imgenin temsil olarak sunulmasından kaynaklanır. Dolayısıyla eserde, görünürdeki gerçeklikten farklı bir anlam izleyiciye sunulmaktadır. Bu gibi sanatsal imgeler anlamın başka bir biçimde oluşturulabildiğini göstermektedir.



Görsel 2. Piero Manzoni, 1961, Dünyanın Kaidesi / Socle Du Monde. Artabsolument. Erişim: 19.03.2023. <https://bit.ly/3TpuDPL>

Gerçekliği ifade biçemi olarak elen alan yeryüzü sanatçısı Walter De Maria'nın 1977'de New Mexico'da gerçekleştirdiği Yıldırım Alanı (Görsel 3), "bir kilometre uzunluğunda ve 1 mil genişliğinde bir alan üzerinde hesaplanmış dikdörtgen bir ızgarada 400 adet paslanmaz çelik direk düzenlemesidir" (Yazıcı, 2018, s. 23). Eserinde; çelik

⁴ Biçem: Üslup. <https://sozluk.gov.tr/>

direkler vasıtasıyla gerçek dünyanın devinimini göstererek izleyicilere gösterge kullanmak yerine, gerçekliğin öznel deneyimlenmesini konu almıştır. Eserde, dış dünyanın gerçekliğinin devasa olduğunu ya da güçlü olabileceğini ve böyle bir büyüklüğün bile oluşturulmuş çelik direkler aracılığıyla kontrol edilebilirliği görülmektedir.



Görsel 3. Walter de Maria, 1977, Yıldırım Alanı \ Lightning Field. Artnet. Erişim: 23.03.2023. <https://bit.ly/3JxtRvw>

Platon'un mağara benzetmesindeki tutsak zihin yapısından kurtulma önermesine göre, gerçekliğin yanılsamalı görünüşü, mağara duvarında beliren görüntünün kaynağındaki madde yani gölgeyi oluşturan nesneye yönelim, oluşturulmuş görünüşün kaynağıdır ve öznel olarak deneyimlenmesi ifade edilmiştir. Sanatın ele alınış biçimi, taklitten koparılması ve gerçeğin, görünenin ardındaki hakikatin varlığıyla ilgilenmesi, maddenin varoluşunu ve alanını ortaya çıkarmıştır. Martin Heidegger'e göre; "Madde, sanatçının yaratıcı eylemi için gerekli olan alt madde ve alandır" (2009, s. 123). Görsel 3' te görüldüğü gibi sanatçının kullandığı alt madde ve alan, yaratıcı eylem için gösterilenin mekânı ve nesnesidir denilebilir. Mağara metaforundaki bilinçli yönelim ya da bilinçli seçim önermesi, nesnenin gerçekliği olabilir. Bu durumda düşünce edimine etki eden maddenin (gerçekliğini bellekte doğuran maddenin-nesnenin) var olma eylemi, aura ⁵ya da mekân ile açıklanabilir.

Auranın düşünceyi biçimlendirmesinin farkını tanımlamak için, sinema ve tiyatro arasındaki fark, gösterilebilir. Buradaki fark; izleyici ile etkileşime geçen duygulanımların, gerçeklik ve kurgu arasındaki anlam farkıdır. "Tiyatroda olup bitenlerin kurgu olduğunu anlamamanın temelde kolay olmadığı bir yer vardır. Filmde sunulan sahnede bu yer yoktur. Bu sahnenin hayal gücü, doğası gereği örtülüdür. Her sahne bir montaj ürünüdür. Başka bir deyişle, film stüdyosunda cihazlar gerçekliğe o kadar derinlemesine nüfuz etmiştir ki, gerçekliğin saf, cihazdan bağımsız görünümü, özel bir dizi eylemin, yani özel olarak uyarlanmış fotoğraf teknikleri ve diğer birçoklarının yaptığı bir seçimin sonucudur. Dolayısıyla gerçekliğin seyredilmesi mekânın gerçekliği ile doğru orantılıdır denilebilir" (Benjamin, 2009, s.110). Buradaki mekânın gerçekliği tartışması, mekânın konu ile alakalı nesnelere birlikte olması değil oyuncunun ifade biçimini seyreden izleyicinin mağara benzetmesinde ifade edilen oluşturulmuş bir

⁵ Aura, paranormal veya tinsel anlamda kullanılan bir terim olup, canlıların bedenlerinden yayıldığı varsayılan ışınımla oluşan ve gitgide yayılan tesir kuşakları tarzında kendini gösterdiği iddia edilen elektromanyetik alana verilen addır. Aura okumak ise aurayı hissedebilmektir. <https://bit.ly/3yS4YG6>. "Demokrit'e göre; cisimler, kendi yüzeylerinden aralıksız olarak kendilerine benzer mikro parçacıklar salıverirler ki, bunları 'idol' veya 'izolon' olarak değerlendirmiştir. ('idol' veya 'izolon', Platon'da 'idea' olarak adlandırılmıştır). Demokrit, duyu organlarının cisimlerden alınan mikro parçacıklardan veri topladığını ileri sürerken; ses'in hava vasıtasıyla gelen atomların akıntısının(revma) ürünü olduğunu, akıntıların bedene girmesi ve ruh atomlarıyla temasından dolayı işitme imgesinin sonuçlanmasından bahsetmektedir" (Sena, 1974, s.497).

imgenin kaynağının öznel deneyimlenmesi yorumudur. Yani mağara duvarında beliren görünüşün kaynağının izleyici tarafından bilinçli bir yönelim ile fark edilmesi olarak değerlendirilebilir.

Dijital Düzendeki Sanal Verilerin Algıya Etkisi: Duyusal Müdahale

İnsan zihni; doğal veri depolama, kontrol etme ve üretme özellikleri dolayısıyla, 21. Yüzyıl'a kadar birçok fikir ve nesnel üretimle bugünün dünyasına örnek bir model oluşturmuştur. Her ne kadar 20. Yüzyıl'da doğal algılama biçimlerine nesnel gerçeklikten bağımsız temsiller olarak sunulan görüntü ve video gibi veriler eklenmiş olsa da günümüzde bu durum yeni nesil makine veya aygıt ürünlerinin algılama biçimlerine etkileriyle eskiye göre çoğalarak devam etmektedir. Bu çoğalmanın aşırılığı, dijital düzen aracılığıyla sanal olarak gösterilmektedir. Kurgulanmış ürünlerin algı biçimlerine olumsuz etkileri, 19. Yüzyıl'dan beri artarak devam etmiştir. Çünkü kendi kendini yineleyen ve yine makinenin kendisinden üretilmiş olan cihazlar çoğalmış ve bu süreçte insanın algı biçimlerine, düşünce sistemine ve davranış şekillerine olumsuz yönde etki etmiştir. Bu durum sanatçılar ve düşünürler tarafından da sorgulanmıştır. Picabia'nın Annesiz Doğan Kız eserinde (Görsel 4), sanatçı kendi kendini doğuran bu sisteme eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Fotoğrafçı ve sanat eleştirmeni Paul Haviland, Picabia'nın çalışmaları hakkında şunları ifade etmiştir: "Makine çağında yaşıyoruz. İnsan, makineyi kendi görüntüsünde yaratmıştır. Hareket eden uzuvları, nefes alan akciğerleri, atan kalbi ve elektriği ileten sinir sistemi vardır. Makine, insanlığın annesiz kızıdır. İşte bu yüzden insan onu sevmektedir. Kendi suretinde bir makine yarattığında, makine formunun ideali haline gelmiştir" (Batur, 2020, s. 25).



Görsel 4. Francis Picabia, 1916-17, Annesiz Doğan Kız \ Daughter Born Without Mother. National Galleries. Erişim: 25.03.2023. <https://bit.ly/42AHLpz>

Geliştirilmiş yöntemlerle sürekli artan üstün fonksiyonlu makine üretimleri ve yine bu makinelerden üretilmiş teknik cihazlar, nesnel gerçekliği yani dış dünyayı etkisi altına almayı başarmaktadır. Makinenin ürünü haline gelmiş yeni cihazlar bir sonuçken bu sonucun güncel etkileri, dış dünyanın varlığını manipüle edebilmenin olanaklarını araştırmakta ve geliştirmektedir. Bu olanaklarla, görsel deneyimler manipüle edilerek doğal görsel alan, bilinçli yönelim dışında tutulmaktadır. Günümüzdeki bu etkilerin 1800'lü yıllarda bile çokça ilerlediği görülmektedir. Bu ilerleyişe örnek olarak; Cam, Orta Çağ'da büyüteç ve gözlük yapımının temelini oluşturmuştur. Mikroskop ve teleskopun mercekleri sayesinde göz, uzayda yeni alanlara erişebilmiştir. Prizmalar güneş ışığını kırarak onu gökkuşağının tüm renklerine ayırırken hafifçe karartılmış gözlüklerle dünyayı istenilen renkte görebilme olanakları geliştirilmiştir. Düz aynalar görsel görüntüyü ikiye katlamış, içbükey ve dışbükey aynalar şeklini bozmuş,

silindirik aynalar ise duyumsamayla algılanamayan dönüştürülmüş herhangi bir biçimden yoksun görüntülerin şaşırtıcı formlarını ortaya çıkarmıştır. 1800'lü yıllardan itibaren görsel deneyimleri manipüle etmenin, büyütmenin veya küçültmenin, uzatmanın veya kısaltmanın, renklendirmenin veya çoğaltmanın birçok yolu ortaya çıkarılmıştır (Draaisma, 2007, s. 143-144).

“1980 ve 1990’lı yıllardan itibaren teknolojik gelişmelerin ilerlemesi ve internetin de bu gelişmelere dahil olması ile birlikte teknolojiler, dijital çağı yaratmış ve hemen her şey teknolojik kültürün bir parçası haline gelmiştir” (Kartal, 2023, s. 53). “Dijital terimi çoğu elektronik cihazı veya süreci tanımlamak için kullanılır. Popüler inanın aksine dijital, elektronik cihazlar değil, verilerin elektronik olarak işlenmesi ve görüntülenmesidir” (Bozkurt, 2021, s. 2). Teknoloji kültüründeki verilerin, dijital ortamda sanal bir şekilde gösterilmesi izleyicinin görsel deneyimlerine ilişerek dış dünya verilerini manipüle etmektedir.

Günümüzde internet ya da sanal dünya, düşünüm biçimlerine kadar ilerlemiş durumdadır. İmajların bellekte yer edinmesi ve dönüşümü sanal bir ortamla taklidi taklidi yoluyla çokça ilerletilmiştir. Taklidi taklidi olan veriler, gerçeklikten koparılmış ilk sunumun, sonraki sunumda tekrardan dönüştürülmesidir. Bu dönüşüm ise; gerçekliğin dönüşümü değil dönüştürülmüş ilk sunum kullanılarak tekrar eden bir taklit silsilesinin oluşturulmasıdır. Düşünüm biçimlerine doğru sürekli bir akış içinde olan katmanlı sanal veriler, zihinde gerçeğin dışında bir boyut oluşturur. Bu oluşum, katmanlı bir şekilde düşünüm biçimlerinin kontrol dışılığına sebep olabilmektedir. Başka bir deyişle bu türden oluşumlar zihinde, iradi sürekliliğin sekteye uğramasına sebep olabilir.

“Dijitalleştirilmiş sanal görüntü, tam olarak dünyanın iki boyuta soyutlanmasıdır ya da indirgenmesidir; yani gerçek dünyanın bir boyutunu ortadan kaldırarak yanılısma gücünün harekete geçirilmesidir. Sanal görüntü ise tam tersine onunla etkileşime geçen izleyicisini görüntüye ekleyerek izleyicisinde üç boyutlu gerçekçi bir görüntü oluşturmaktadır. Hatta gerçekliğe dördüncü bir boyut ekleyerek, onu hiper-gerçekçi hale getirerek ilk katmanda oluşturulan yanılısamayı bile yok eder ortadan kaldırır. Yaratılan bu süreçle, gerçeklikte yaşanan zaman kavramını istediği gibi etkiler veya dönüştürür. Zaman döngüsü aniden geçmişe veya geleceğe dair her türlü yanılısamayı ortadan kaldırır, tersine çevirir” (Baudrillard, 2011, s. 30-31).

Kurgulanmış görünüşte, nesnel gerçeklikte bulunan (hareket) devinim bağlamında bazı fiziksel eksiklikler vardır. Örneğin; maddi nesnelere ortak özelliği, fiziksel terim olan "kütle"de bulunur. Isı, ses, ışık ve radyo dalgaları gibi, maddenin görünümü izlenimi vermeyen oluşumlar, aslında maddenin farklı hareket biçimleri olarak nitelendirilebilir (Yıldırım, 2004, s. 128). Bu durumda doğal algılama biçimlerinde, duyumsama sebebiyle aktarılan veriler ek olarak belleği, atmosferde bulunan ses gibi diğer maddi oluşumların da etkilediği söylenebilir. Kurgulanmış görünüşe, bu maddi oluşumlardan noksan olmasından ötürü kurgu denmektedir. Tolstoy’un belirttiği gibi “orada olan ama görünmeyen şey, görüntüyü bozar” (Meisel, 2019, s. 202). Görünmeyen şey, anlıksal olarak algılanmadığından dolayı nesnel gerçekliğin algılanışı bozulmaktadır. Teknolojik cihazlar ve internet akışının bellekte oluşturduğu anlık görüntüler bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Gilles Deleuze’a göre “Hareketi ‘herhangi anlarla’ ilişkilendirdiğiniz zaman, yeni olanın, yani dikkate değer ve tekil olanın bu anların herhangi birinde üretilişini de düşünmemiz gerekir” (Türkgeldi, 2015, s. 6).

Günümüzde bilgisayar ve internet imkanlarının artmasıyla birlikte bu teknolojiler insanların yaşam tarzlarını etkilemeye ve günlük yaşamın önemli bir parçası haline gelmeye başlamıştır. İnsanların, özellikle de çocukların davranışlarını etkileyen bu teknolojiler, sanal ortam dışındaki yaşamı da etkilemiştir. İnsan davranışlarını etkileyen bu teknolojilerden biri de sanal ortamda oynanan bilgisayar oyunlarıdır. Bu gibi oyunlar, çevrimiçi oyunlarını sanal dünyanın sınırlarının dışına çıkararak gerçek dünyayı bir oyun sahası olarak kullanılmaya başlanmasını

sağlamıştır. Örneğin, 2016 yılında piyasaya sürülen Niantic ve The Pokemon Company iş birliğiyle oluşturulan PokemonGo oyunu, sanal dünya ile gerçek dünyayı ücretsiz, konum tabanlı artırılmış gerçeklik yaklaşımıyla bütünleşmiştir. Oyunu diğer sanal oyunlardan farklı kılan temel özellik, oyuncuların yeni Pokemon alabilmek için sürekli şehrin sokaklarında hareket etmek zorunda kalmasıdır. Şehirde akla gelebilecek her yer Pokemon'un avlanıp teslim edilebileceği bir yerdir. Pokemon savaşlarının gerçekleştiği salonlarda, Pokemon savaşçıları üstünlük için savaşıyor. PokemonGo'yu salgın haline getiren en önemli özellik, oyunun artırılmış gerçeklik dinamiklerini kullanmasıdır. Artırılmış gerçeklik sayesinde, oyuncular oyunu cihazlarıyla beraber şehrin içinde, gerçek mekânlarda oynamaktadır (Yılmaz, 2018, s. 270-283).

Artırılmış gerçeklik dinamikleri ile birlikte, bellekte oluşturulan görüntü sanal olarak ikincil, hatta üçüncül boyutta algılanmaya başlanmıştır. Algı ve gerçeklik arasında gerçek dünyanın ikincil boyutta algılanması, gerçekliğin biraz daha çarpıtılması anlamına gelebilir. Bu durum günümüzde izleyicinin zihinsel aktivitelerine etki eden, taklidin taklidi verilerin olumsuz etkilerini ortaya çıkarmaktadır.

“Medyada ve internette acı ve şiddeti tasvir eden görüntülerin fazlalığı bizi sessiz seyircinin pasifliğine ve kayıtsızlığına da sürüklüyor. Çokluğu nedeniyle zihnimiz bunları işleyemiyor. Bu görüntüler algıyı rahatsız ediyor... Kabalık şiddet ve acı görüntüleri algıyı olaydan tamamen kopuk hale getiriyor çünkü olay yoğun dikkat ve korku gerektiriyor. Dikkatimizin parçalanması bile bu korkuyu ortaya koymaya yetiyor” (Han, 2022, s. 62). “Düşünmenin derinliği neden oluşur? Hesaplamanın aksine düşünme, dünyaya yeni bir bakış açısı sunar, hatta başka bir dünya ortaya çıkarır. Sadece canlı olan, acı çekebilen hayat düşünme yetisine sahiptir. Yapay zekada eksik olan tam da bu hayattır” (Han, 2022, s. 50). Byung-chul Han'ın Palyatif Toplum kitabında belirttiği gibi; “Dijital düzen anestektir. Belli zaman ve algı biçimlerini ortadan kaldırır” (2022, s. 58).

Algının gösterilen olaydan tümüyle kopması, şiddete ya da birçok farklı türden olaylara duyarsızlaşmayı ortaya çıkarabilir. Bu durumda sanal veriler, olaylara karşı bir yabancılaşma meydana getirebilir. İnsanın akli yabancılaşmasına, makineleşmenin eleştirel anlatımı olarak Raoul Hausmann'ın 1920 tarihli “Makine Kafa” (Görsel 5) isimli asamblaj çalışması örnek gösterilebilir. Ahu Antmen, buluntu nesnelere yapılan bu çalışmayı, makineleşmenin bir görüntüsü ve aynı zamanda insanlığın açgözlülük ve saldırganlığının sonunda aklın iflasının bir ifadesi olarak tanımlar (Batur, 2020. s. 27).



Görsel 5. Raoul Hausmann, 1920, Makine Kafa \ Machine Head. Emptyyeasel. Erişim: 10.04.2023. <https://bit.ly/2tfyL9J>

“Sanallık, eksiksiz bir yanılsama için çabalamaktadır. Ancak sanallık, gerçekte bir görüntünün (işaret, kavram vb.) sahip olduğu yaratıcı yanılsamaya sahip değildir. Eğlence amaçlı, gerçekçi, taklitçi, holografik bir yanılsamadır. Kusursuz yeniden üretimi sayesinde sanal gerçekliğin yeni versiyonuyla illüzyon oyununa son vermektedir. Bütün amacı, ikiziyle gerçekliği alt üst etmek, yok etmektir” (Baudrillard, 2011, s. 31). Dijital düzenin gerçekliği dönüştürmesi, kitleleri birçok olumsuz duruma maruz bırakabilir. Hatta farkındalığın yaratılmasını bile zorlaştırabilecek bir şekilde kendi akışına devam etmektedir. Zihnin görüntü ve anlam faaliyeti esnasında düşünüm sürecine dâhil olabilen sanal verilerin, düşünsel sisteme ulaştırılması günümüzde kontrol edilemeyen bir boyuta doğru ilerlemektedir. Nam June Paik’ in çalışmaları toplumsal, dini ve tarihi konular ile modernleşme ve dijital teknolojiler konularını biraraya getirmektedir. Çello çalan performans sanatçısında (Görsel 6) müziğin sesi, ekranlar aracılığıyla gösterilmektedir. Öte yandan dini sembol olarak kullanılan buda heykelinin (Görsel 7) ekran aracılığıyla kendini seyretmesi dijital veri dünyasının, olguları dönüştürmesine atıfta bulunmuştur.



Görsel 6. Charlotte Moorman, 1971, Nam June Paik'in TV Çellosunu TV Gözlükleri takarak seslendiriyor / TV Cello. Museum der Moderne Salzburg. Erişim: 11.05.2024. <https://bitly.cx/YlrOe>



Görsel 7. Nam June Paik, 1974, Televizyon İzleyen Buda / Buddha TV. Publicdelivery. Erişim: 12.05.2024. <https://bitly.cx/Pm7>

Düşünüş biçimleri aygıt aracılığıyla yönlendirilebilir bir konumda durmaktadır. Düşünsel sistemin yapaylaştırılması sosyal yaşam üzerinde kontrolsüz yönelimlere sebep olabilir. 2017 yılında dünya üzerinde birçok intihara sebep olan bazı bilgisayar oyunlarının etkisi düşünüm sistemine müdahale edilebileceğinin göstergesi olarak kayıtlara geçirilmiştir.

Hindistan polisi tarafından 29 Ağustos 2017'de kaydedilen; intihar vakalarının ardındaki "Mavi Balina", çevrimiçi sanal bir oyunun ne kadar doğrudan yıkıma yol açabileceği konusunda dünya çapında dramatik bir manzarayla karşı karşıya kalmıştır. Orijinal adı "The Blue WhaleChallenge" olan sosyal çevrimiçi oyun, bilinen oyunlardan farklı bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Aslında uluslararası medya, intihar vakalarının ardından "The Blue WhaleChallenge"ı bir oyun olarak gündeme getirse de "The Blue WhaleChallenge", programın yaratıcısının iddiaları da değerlendirildiğinde "The Blue WhaleChallenge"ı çevrimiçi tabanlı diğer iletişim uygulamaları ile (Whatsapp, Instagram, Facebook vb.) "hedefi" (kurbanı) ile iletişim kuran bir "interaktif" platform olarak tanımlamak olanaklıdır (Yılmaz, 2018, s. 270-283). Bu türden interaktif platformlar, toplumsal yaşamın merkezinde, davranış biçimlerini kontrol etmekte ve öznelerin eylemlerini bile kontrol eden bir sisteme dönüşmektedir. Algı biçimlerini ortadan kaldırıp kurguya yönlendiren veya kurguyu düşündüren görünüşlerin, mekân ve zaman ile deneyimlenip deneyimlenmediğine karşı bilinçli yönelim ihtiyaç haline gelmektedir. Mağara metaforundaki tutsak zihin önermesinde de belirtildiği gibi, bu bilinçli yönelim, görüntü ve kaynağının özne tarafından tahlil edilebilirliğiyle gerçekleştirilebilir. Nesnel gerçeklik ile ilişkili, deneyimlerinin seyrini takip eden insan zihni, sanal gerçekliklerle kontrol edilebilir olarak gözlemlenmektedir. İnsanın deneyimlerine yansıyan sanal veriler, insandaki bu seyri sekteye uğratmaktadır.

Sanatsal İmge ve Nöröplastisite İlişkisi

"Jean Paul Sartre imgeyi açıklarken, bu bir hal, katı ve donuk bir kalıntı değil, bilinçtir ifadesini kullanarak, bilinç ile nesnesi arasındaki ilişkinin bir biçimi olduğunu iddia etmiştir. Sanatsal imge, herhangi bir yaşam olayını değil, yaşam olaylarının benzersiz bir birleşimi olmayı aramaktadır. Yaşam olaylarının özüne girerek derin anlamlarını düzenleyen sanatsal imge, hiçbir zaman gerçek nesnenin salt bir kopyası olmamıştır" (Bozkurt, 1995, s. 283-286). Sanatsal imgede gerçek nesnenin salt kopya olmama özelliği (Görsel 8)'de gözlemlenmektedir. Man Ray'ın 1921'de hazır nesne kullandığı "Hediye" çalışması, işlevsizleştirilmiş bir ütünün izleyici tarafından seyredilmesi, izleyicinin algısında duyuşsal keşif olarak değerlendirilebilir.



Görsel 8. Man Ray, 1921. Hediye / Cadeau. Moma. Erişim: 12.05.2024. <https://bitly.cx/83z0>

Görsel 7'deki sanatsal imgenin görünüşü alışılmışın dışında seyredilmektedir. Bu tür bir görünüş, duyuşsal keşif olarak insandaki öğrenme faaliyetlerine etki eder. Dış dünyada ilk kez karşılaşılan herhangi bir görünüş duyuş-sandığında zihin yapısı büyümekte ve olgunlaşmaktadır. Man Ray'in Hediye çalışması da ilk kez karşılaşılan olma özelliğinden dolayı zihinsel aktivitelerin değişmesine ve artışına sebep olabilmektedir. Gerçek bir nesnenin kopyası olmayan sanatsal imge, insan zihnine sunulduğunda zihin tarafından daha önce duyuşsanmamış bir duyuşsal keşif ortaya çıkarmaktadır.

Sanatsal imgenin algıya yansıyan nesnel gerçeklikten farklı görünüşü, duyuşsal keşif olarak düşünsel sisteme etki etmektedir. İnsanın duyuşsal keşif sürecinde zihinsel aktivitelerini konu alan zihindeki nöral değişiklikleri ve zihinsel hasar onarımlarını inceleyen sinirbilim alanı 'nöroplastisite'dir. "Nöroplastisite beynin öğrenme, hatırlama ve unutma yeteneklerine işaret eder" (Özocak, 2019, s. 32).

"Nöroplastisite sayesinde, dendritlerin ⁶dallanmasını ve uzunluklarını arttırmak, yeni sinapslar ⁷oluşturmak ve mevcut sinapsların verimliliğini değiştirmek, ayrıca yeni nöronların oluşmasını, hayatta kalmalarını ve stres kaynaklı dejenerasyona karşı direncin artmasını sağlamak mümkündür. Nöroplastisite, beyin hücrelerinin esnekliği ve sinir sisteminin çevresel değişikliklere, yeni deneyimlere ve hasara karşı nörofiziksel ve nörokimyasal adaptasyonlar geliştirme yeteneğidir. Sinir sisteminde beyin hücreleri ve hücreler arası bağlantılar gibi yapılar bulunur ve bu yapıların esnekliği insan yaşamında önemli bir işlev görür. Beyin hücreleri arasındaki bağlantı sayısı sabit olmadığı için yeni durumlara (duyuşsal keşif) ve ihtiyaçlara göre değişip dönüşebilmekte, hücreler arasındaki mevcut bağlantıların aktivasyonunda değişiklikler yapılmasına olanak sağlamaktadır. Beyin, sinaptik düzeyde değiştirdiği bağlantılarla sürekli olarak kendini yeniden inşa eder. Sinaptik alanlardaki artış, çevresel uyarılardaki artışa yansır. Öğrenmeyi sağlayan mekanizma olan nöroplastisite, sinirsel aktiviteye tepki olarak, kortikal haritaların değişmesi ve sinaptik aktivitenin değişmesi ile beynin plastik bir şekilde şekillendirilebilme yeteneği olarak tanımlanmaktadır. Öğrenmenin beyni iki şekilde değiştirdiği varsayılmıştır. Bunlar; Nöronların iç yapısında, özellikle sinapslarda değişiklikler ve nöronlar arasındaki sinaps sayısında artışlar ile gözlenir" (Turhan, 2016. s. 58).

Beyinde, öğrenmeyle birlikte nöronların arasında olan sinaptik alanlardaki artış, çevresel uyarılar ile birlikte kendini göstermektedir. "Erken çocukluk dönemi nöroplastisite hızının en yüksek olduğu dönemdir" (Özocak, 2019. s. 32). Erken çocukluk dönemi çevresel uyarılar ile ilgili en etkili sinaptik alan artışı, ilk kez karşılaşılan çevresel uyarılarla birlikte artmaktadır denilebilir. Bu süreç hayatın her döneminde devam eden bir süreç olduğundan dolayı insanın duyuşsal keşfi, hayatın her döneminde zihinsel aktivitelerine yararlı olabilecek bir durumdur.

⁶ Dendrit: (Yunanca déndron, "ağaç"), nöronda diğer nörondan alınan elektrokimyasal uyarının somaya (hücre gövdesine) iletilmesini sağlayan, dal benzeri yapılardır. Elektriksel uyarı dendrite art arda dizili nöronlar ve aralarındaki sinapslardan geçerek ulaşır. <https://bitly.cx/tqbN>

⁷ Sinaps: Nöronların (sinir hücrelerinin) diğer nöronlara ya da kas veya salgı bezleri gibi nöron olmayan hücrelere mesaj iletilmesine olanak tanıyan özelleşmiş bağlantı noktaları. Bir motor nöron ile kas hücresi arasındaki kimyasal sinaps, aynı zamanda neuromuscular junction nöromusküler bağlantı olarak adlandırılır. İnsan beyninde muazzam sayıda kimyasal sinaps bulunur. Küçük çocuklar 1016(10.000 trilyon) sinapsa sahipken, bu rakam yaş artışıyla ters orantılı olarak azalır ve yetişkinlerde stabilize olur. Bir yetişkinin sahip olduğu sinaps sayısı tahmini olarak 1015 ile 5x1015 (1.000'den 5.000 trilyona kadar) arasındadır. <https://bitly.cx/rPtX>

Sonuç

Doğal bilinçlenme süreci, nesnel gerçekliğin duyular aracılığıyla algılanmasıyla başlar. İzlenimler bütünüün bir parçası olan nesnel gerçeklik, insan beynine yansır ve bilgiye yol açar. Bilinçli bir yönelimle yapılan seçimlerin sonucunda yaşanan değişim ya da dönüşüm zihin, beden ve ruh bütünlüğüne yansımaktadır.

Dijitalleştirilmiş sanal dünyada, insan doğasında var olan yanılsama sistemine iliştirilen verilerle insanların bilinçli yönelimi kontrol edilebilmektedir. Sanatsal imge, bilincin kontrollü yönelimi için algıyı doğal işleyişine yönlendirebilen, beyindeki sinapsları arttıracak niteliktedir.

Sonuç olarak; nesnel gerçekliğin görünüşünün, bedene teması yanıltıcı olabileceği gibi hayali tezahürlerin düşünce sistemine sunulması da farklı etkilere neden olmaktadır. Nöroplastisite kapsamında, doğada ilk kez karşılaşılan doğal bir görünüş ile yaratıcı eylemin görünüşünün zihinde oluşturduğu etki, aynı gelişimi sağlamaktadır. Gerçeğe yönelim kaçınılmaz bir sonuç olmalıdır; çünkü nesnel gerçekliğin bellekteki görünürlüğü, insan doğasının vazgeçilmez bir eylemidir ve öylece sürdürülmelidir.

Kaynakça

- Andersen, Nathan. (2019). Gölge Felsefe Platon'un Mağarası ve Sinema. (N. Kurunç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Batur, Rifat. (2020). Diyalektik Bağlamda Mekamorfî ve Anatomi. Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Baudrillard, Jean. (2011). Sanat Komplosu. (E. Gen, I. Ergüden, Çev.). (ISBN: 9789750508004). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2009). "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı." Ali Artun (Ed.), Sanat Siyaset, s. 91-129. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkurt, Nejat. (1995). Sanat ve Estetik Kuramları. (2. Baskı), İstanbul. Sarmal Yayınevi.
- Cevizci, Ahmet. (2000). Paradigma Felsefe Sözlüğü. (4. Baskı), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Draaisma, Douwe. (2007). Bellek Metaforları. (K. Gürol, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Erkuş, Adnan. (1994). Psikolojik Terimler Sözlüğü. (ISBN: 9755530789), Ankara. Doruk Yayınları.
- Grzymkowski, Eric. (2015). Sanat 101 Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Herşey. (1. Baskı). (Düz. Orhan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Han, Byung-Chul. (2020). Paylatif Toplum Günümüzde Acı. (1. Baskı). (H. Barışcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, Orhan. (1989). Felsefe Sözlüğü. (7. Baskı). İstanbul. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Heidegger, Martin. (2009). "Sanat Yapıtının Kökeni". (ISBN: 9789756361108). Mehmet Yılmaz (Haz.). Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı. (N. Özüaydın, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kartal, Halit. (2023). Yeni Medya Çağında Fotoğraf Esetiğinin Değişimi. İstanbul. Çizgi Kitabevi.
- Macey, David. (2009). "Jacques Lacan" Chris Murray (Haz.). Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Meisel, Martin. (2019). Edebiyatta, Sanatta, Bilimde Kaos İmgelemi. (M. Moralı, Çev.). 1. Baskı İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Pişken, Servet. (2019). Yansıma Kavramı Üzerinden İmgenin Oluşumu. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Raporu. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Platon, (2012). "Yedinci Kitap." Devlet. (22. Baskı). (S. Eyüboğlu, M. A. Cimcöz, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Sena, Cemil. (1974). Filozoflar Ansiklopedisi. İstanbul. Yükselen Matbaacılık.

Yazıcı, Mustafa Levent. (2018). Sanat Eyleminde Özne\Bellek ve Nesne\Mekân İlişkisi. Yayınlanmamış yüksek lisans raporu. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Yıldırım, Cemal. (2004). Çağdaş Felsefe Sözlüğü. İstanbul. Doruk Yayıncılık.

İnternet Kaynakçası

Bozkurt, Aras. (2021). Dijital bilgi çağı: Dijital toplum, dijital dönüşüm, dijital eğitim ve dijital yeterlilikler. Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi. Cilt 7 / Sayı 2, s. 2. Erişim: 20.05.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/auad/issue/62130/911584>

Charlotte Moorman, Erişim: 11.05.2024. <https://www.eflux.com/announcements/102601/a-feast-of-astonishments-charlotte-moorman-and-the-avant-garde-1960s-1980s/>

Francis Picabia, Erişim: 25.03.2023. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8581>

Joseph Kosuth, (1970), Erişim: 23.05.2024. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=g5dIIbxxNulz9_3xb_f0cA&no=q753QQcrUB8KXM27J1fshw

Man Ray, Erişim: 12.05.2024. <https://www.moma.org/collection/works/81212>

Nam June Paik. Erişim: 12.05. 2024. <https://publicdelivery.org/nam-june-paik-tv-buddha/>

Özocak, Osman. Gölgeli, Asuman. Gündüz Başçıl, Seda. (2019). Egzersiz ve Nöroplastisite. Cilt 9 sayı 1. Düzce Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Dergisi \Derleme. s. 32. Erişim: 03.04.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/duzcesbed/issue/42911/446500>

Piero Manzoni, Erişim tarihi: 19.03.2023. <https://m.artabsolument.com/fr/default/exhibition/detail/3072/Biennale-Socle-du-Monde.html>

Raoul Hausmann, Erişim: 10.04.2023. <https://emptyeasel.com/2007/10/04/the-dada-art-movement-or-anti-art-movement-if-you-prefer/>

Sağ, Mehmet. (2023). Sanat Terapisinin Psikolojik Boyutları ve Alımlamalar. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı 62, s. 162-171. Erişim: 22.05.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yyusbed/issue/82452/1386522>

Samsun, Meysem. (2021). Düşünce Olarak Sanat Ya Da Kavramsal Sanatın Anlam Sorunu. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi. Sayı 50, s. 64-74. Erişim: 23.05.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kdeniz/issue/61277/903049>

Sungur, Suat. (2011). Bilinçaltı Reklamcılık ve Toplumsal Etkileri. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı 29. s. 169-182. Erişim: 22.05.2024 https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22860/244099#article_cite

Turhan, Begümhan. Özbay, Yaşar. (2016). Erken Çocukluk Eğitimi ve Nöroplastisite. Uluslararası Erken Çocukluk Eğitimi Çalışmaları Dergisi, cilt 1 sayı 2. s. 57-58. Erişim: 03.04.2023. <http://ijeces.hku.edu.tr/tr/pub/issue/22946/355300>

Türkgeldi, S. Kıvanç. (2015). Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda “21 Gram” a Bir Bakış. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 24, s. 114-131. Erişim: 20.05.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akil/issue/30970/437433>

Walter de Maria, Erişim tarihi: 23.03.2023 <https://news.artnet.com/art-world/is-walter-de-marias-the-lightning-field-still-a-protected-work-64395>

20. YÜZYIL SANATINDA HAKİKAT PROBLEMİ: NESNEYE ÜÇ FARKLI YAKLAŞIM BİÇİMİ¹

Rana Hümeýra MÜJDE

ranamujde@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6033-8300

Öz: “20. Yüzyıl Sanatında Hakikat Problemi: Nesneye Üç Farklı Yaklaşım Biçimi” başlıklı mevcut çalışmanın amacı, araştırma kapsamında gerçeklik ve hakikat kavramları arasındaki ilişkinin sınırlarının belirlenmesi ve hakikat kavramının subjektif bir olgu olarak tanımlanmasındaki ana sebeplerin açıklanmasıdır. Hakikat kavramı, doğası gereği içsel özelliktedir. Öznenin düşünme eylemi hakikatin aktarıcısıdır. Sanatçı, bu yol ile deneyime konu olan dış dünya nesnelere kavramakta ve anlamlandırmaktadır. Tümel olanın bilgisi gerçekliğin kendisidir; dış dünyaya yönelik ampirik bir yaklaşım ise tekil olanın bilgisini, hakikati ifade etmektedir. Araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanan araştırma makalesinde konu, Anselm Kiefer, Betty Goodwin ve Dieter Roth estetiği üzerinden üç farklı yaklaşım biçimi ile tartışılmakta ve bu bağlamda hakikat okuması yapılmaktadır. Konu kapsamında belirlenen sanatçılar, özgün anlatım dili, nesne ile kurulan diyalog ve sanatçı-nesne ilişkisi gözetilerek tercih edilmektedir. İçeriği oluşturan mevcut bilgiler, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak alanyazında yer alan ilgili kaynakların toplanması ve analiz edilmesi ile elde edilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Gerçeklik, Hakikat, Anselm Kiefer, Betty Goodwin, Dieter Roth, Nesne.

THE PROBLEM OF TRUTH IN 20th CENTURY ART: THREE DIFFERENT WAYS OF APPROACHING THE OBJECT

Abstract: The aim of this study titled "The Problem of Truth in 20th Century Art: Three Different Ways of Approaching The Object" is to determine the boundaries of the relationship between the notions of reality and truth in the research and to explain the main reasons for defining the concept of truth as a subjective phenomenon. The notion of truth is intrinsic in nature. The thinking act of the subject is the transmitter of truth. In this way, the artist grasps and makes sense of the objects of the external world that are subject to experience. Knowledge of the universal is reality itself, while an empirical approach to the external world expresses knowledge of the singular, that is truth. In the research article prepared in accordance with research and publication ethics, the subject is discussed with three different ways of approach through the aesthetics of Anselm Kiefer, Betty Goodwin and Dieter Roth, and a reading of truth is made in this context. The artists selected within the scope of the subject are preferred based on their unique language of expression, the dialogue established with the object and the artist-object relationship. The existing information constituting the content is obtained by collecting and analyzing the relevant sources in the literature using qualitative research methods.

Keywords: Art, Reality, Truth, Anselm Kiefer, Betty Goodwin, Dieter Roth, Object.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Giriş

Modernizm, özne merkezli bir bakış açısına sahiptir; öte yandan özne ve dış dünya arasında kurulan diyalogun soyutlanmasına, öznenin dış dünyayı kavrama biçiminin doğrudan edimsel bir nitelik taşımasına ve buna bağlı olarak deneyimin araçsallaştırılmasına sebep olmaktadır. Bu sınırı aşmak isteyen 20. Yüzyıl sanatçısı içsel olana, kendilik deneyimine yönelmektedir. Bu doğrultuda özne, dış dünya ve hakikat arasındaki ilişkinin mahiyeti metodolojik bir yaklaşım ile sanatçı dahilinde incelenmektedir. Araştırma içerisinde yer verilen sanatçıların geçmiş deneyimleri, dil ve materyal tercihleri yapıtların değerlendirilmesinde etkilidir. Sanat yapıtının anlamının bilinebilirliği ile onu gerçekleştiren sanatçının geçmiş deneyimlerinin bilinirliği paralellik göstermektedir. Bu sebep ile çalışmaya dahil edilen her biri farklı teknik arayışlar içerisinde öznel bir anlatıya sahip olan sanatçılar üzerine yeterli bilginin verilmesi hedeflenmektedir. Meselenin toplumsal perspektifi ise araştırmanın amacını ve sınırlarını aşması sebebi ile göz ardı edilmekte ve konuya metin içerisinde yer verilmemektedir.

Araştırmanın amacı, doğası gereği öznenin ayrı düşünülemez tekil özellikteki hakikat kavramı ile bilişsel süreçlerden bağımsız bir olgu olan gerçeklik arasındaki anlam farklılığı üzerinden yapıt okuması yapmaktır. Söz konusu okuma, sanatçı tarafından tasavvur edilen gerçekliğin yargı içeren bir yöntem ile pratiğe dönüştürülmesi sonucu mümkün olmaktadır. Gerçeklik, varlığın anlamı ve onun var olma durumunun ne olduğu üzerine bir kavram olan ontoloji ile ilişkili olarak ele alınmaktadır (Craig, 2005, s. 756). Gerçeklik kavramı mevcut tanım ekseninde varlık-bilim bağlamında değerlendirilmekte ve varlığın hakikati problemi üzerinden incelenmektedir. Sanat yapıtının anlamlandırılmasında önemli bir nokta, özne ve onu çevreleyen varlık alanı arasında kendi dinamikleri içerisinde biçim kazanan ilişkinin ifade edilme biçimidir. Bu doğrultuda incelenen konu üzerine çeşitli yazar ve düşünürlerin görüşlerine yer verilmektedir.

Araştırma, sanatçının yaratım süreci içerisinde temel bir kaynak olan nesnel gerçeklik ve kendisini çevreleyen dış dünya nesnelere pratik bakışı ile sanat yapıtında tezahür edilen hakikat anlatısı arasındaki ilişkiyi merkeze alan bir çalışmadır. Mevcut çalışmada dış dünya, anlamı özneyi çevreleyen alan ve doğa ile sınırlandırılarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda sanat yapıtında bir problem olarak hakikatin olanağı ve ereği meselesi; ilk olarak gerçeklik ve hakikat kavramları arasındaki anlam farklılığı üzerinden açıklanmakta ve dış dünyayı deneyimleyen özne ile deneyime konu olan nesne ilişkisi üzerinden okunmaktadır. Hakikat kavramı, kapsamı daraltılmış tekil bir problem olarak öne sürülmektedir.

Sanat Yapıtının Ereği: Hakikat

Başlangıçta ikiliğin giderilmesi amacı ile *gerçeklik* ve *hakikat* kavramlarının eş anlamlı kullanımından kaçınmak gerekmektedir. O halde gerçeklik ve hakikat arasındaki ayrım nerede başlamaktadır? “Belli bir zaman bağlantısı içinde yaşanmış olan, yaşantı ve deneylerde somut olarak karşılaşılan şeyler” olarak gerçeklik, Hançerlioğlu tarafından öznel olanın karşıtı ve insan bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan şekilde tanımlanmaktadır (Akarsu, 1984, s. 74; 1977, s. 220,221). Gerçeklik mutlak bir dış dünya mevcudiyetidir. Öte yandan hakikat ise gerçekliğin kendisini değil, onun zihindeki öznel yansısını ifade etmektedir (Hançerlioğlu, 1977, s. 276). Hakikat, gerçekliğin bir parçası olan dış dünya nesnelere subjektif bir bakış açısı ile yorumlanması edimidir ve bu sebep ile her bir öznedeki farklı bir anlamlandırma biçimine sahiptir. “Olgular yoktur ancak yorumlar vardır” (Nietzsche, 1980, s. 315, Akt.: Bahçi, 2021, s. 73). Bilen öznenin nesneye bakışı ile sanat yapıtında biçim kazanan ve bu sebep ile tekil özellikteki subjektif bir yansı fenomenini olan hakikat, yine özne tarafından gerçekliğin kendisinden türetilmektedir; öznenin sanat yapıtındaki hakikat önermesi gerçekliğin görsel olarak ifade edilmesi yöntemidir. Sanat yapıtında hakikat, varlık alanının yeniden anlamlandırılarak idealize edilmesi sonucu düşünce

yolu ile nesnel gerçeğin sınırlarını aşma pratiğidir ve özne tarafından dış dünya olgularının konfigüre edildiği bir perspektif önerisi olarak sunulmaktadır. Yalın bir ifade ile sanat yapıtında açığa çıkan hakikat, onu anlamlandıran özneye muhafaza edilmektedir. Hakikat fenomeni, öznenin dış dünya üzerine deneyim yolu ile sahip olduğu bilgiyi ifade etmektedir. Öznenin yöneldiği olgu ve durumlara yaklaşım biçimi olan deneyim ile edinilen bilginin kaynağı ise gerçekliktir. O halde ampirik nitelikteki hakikatin gerçeklikte mevcut olduğu çıkarımı yapılmaktadır.

Sanat yapıtında hakikatin ne olduğu meselesinin açık bir şekilde aktarılabilmesi amacı ile hakikat ve gerçeklik ayrımının yanı sıra hakikat ve doğruluk kavramları arasında söz konusu olan dolayısız ilişkiye de yer verilmelidir. “Bir önerme, inanç, düşünce ya da kanaatin, bazı temellere ya da ölçütlere göre veya bağlı olarak sahip olduğu doğru olma özelliği” olarak tanımlanan doğruluk, gerçeğin öznenin düşüncesinde ya da zihninde onaylanması ile ilgili bir kavramdır (Cevizci, 1999, s. 262; Timuçin, 2004, s. 230). Bu noktada hakikat ve doğruluk kavramları subjektif olma bağlamında eş bir anlama sahiptir.

Anlamı ve bilgisi özneye koşullu olan sanat yapıtı, doğrudan doğruya dış dünya nesnelere tasvir edildiği bir pratik değil, imgeler aracılığı ile söz konusu nesnelere içkin bir anlam kazandıran indirgenemez özellikteki bir anlatı alanıdır. Sanat yapıtında dış dünyaya ilişkin estetik bir yaklaşım sergileme edimi, mevcut gerçeğin yorumlanması ve imgeler aracılığı ile ifade edilmesi sonucu mümkün olmaktadır. Öte yandan gerçek olanın sanatçı tarafından anlamı daraltılarak kişiselleştirilmiş bir yansıması ve yorumu olan hakikat kavramı da içerisinde gerçeği muhafaza etmektedir. Burada hakikat gerçeği kapsayan bir niteliğe sahiptir; öyle ki yaşama ilişkin anlam arayışı doğrultusunda estetik edimlerinde mevcut gerçeğin sınırlarını aşan sanatçının beslendiği kaynak dış dünyanın diğer bir deyiş ile gerçeğin kendisidir. Hakikat gerçeklikten türetilmektedir. Sanatçı, yapıtını oluşturan imgelerin tümünü dış dünyadan edinmektedir, onun referansı gerçekliktir. Referans nesnesi olan varlığın özne dahilinde yeni ve içkin bir anlam kazanması ile yapıta aktarılan imge, gerçeği ve hakikati bir arada sunmaktadır. “Sanatta imge, *nesnel* ile *öznelin* organik bütünlüğünden doğar. İmgenin nesnelliği deyince, doğrudan doğruya gerçeklikten kaynaklanan her şeyi anlıyoruz; öznelde ise, sanatçının yaratıcı düşüncesinin imgeye kattığı şeyleri” (Ziss, 1984, s. 90).

Hakikat ve gerçeklik kavramları arasındaki ayrım hakikatin bir bilinç edimi, gerçeğin ise insan zihninin ötesinde harici bir ideler bütünü olmasıdır. Gerçeklik olgusu, öznenin varlık alanına yönelik düşünsel eylemlerinden bağımsız olarak mevcuttur; hakikat ise öznenin gerçeklik deneyimi aracılığı ile sanat yapıtında görünür kılınan bir kavramdır. Diğer bir deyiş ile sanat yapıtında ifade edilen dış dünyaya bakış biçimindeki subjektivizm, hakikatin kendisidir. Sanat yapıtı, hakikatin aktarılmasında görsel bir ifade biçimi olarak tercih edilmektedir. Sanat yapıtında muhafaza edilen hakikatin ikincil bir gerçeklik anlatısı sunması ile alımlayıcıya yeni ve özgün bir söylem önerilmektedir. Bu yol ile hakikat kavramına tekil bir anlam atfedilmesi kavramın anlam olanaklarını genişletmektedir. “... çarpıtmalar, yanlışlar ve yanılsamalar, “nesnel verilmişliği” izlerken öznenin yeterince edilgin davranmaması, biliş sürecine kendinden bir şeyler (gerek fiziksel ve fizyolojik nitelikte gerekse bilinç etkinliği niteliğinde bir şeyler) katması yüzünden meydana gelir” (Lektorsky, 1998, s. 165). Bilme etkinliğini gerçekleştiren özne için varlık, diğer bir deyiş ile özne tarafından kendisine yönelen ve algılanan şey, yalnızca algılanan salt bir olgu olmaktan öte özne ve dış dünya arasında kurulan ilişki çerçevesinde deneyim yordamı ile kişiselleştirilmiş bir anlama sahip olan nesnedir. Bu sebep ile sanat yapıtı bir hakikat savında bulunmaktadır.

Anselm Kiefer, Betty Goodwin ve Dieter Roth Estetiğinde Hakikat

Neo-Ekspresyonizm sanat akımının temsilcilerinden Anselm Kiefer'in (1945-) 1984 tarihli *Siyahlık / Nigredo* adlı yapıtı (Görsel 1), tarih ve mitoloji referansları ile çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Kiefer, savaş ve ardılları hakkındaki duygularını politik bir eleştiri unsuru olarak kullandığı yapıt üzerinde görünür kılmaktadır. Geniş uygulama alanına sahip bir tuval tercih etmesi ve resim dili ile yazı dilini bir arada kullanması, sanatçının içerisinde bulunduğu yoğun duygu durumlarını yansıtmaya yardımcı olmakta ve anlamı kuvvetlendirmektedir. Yapıt, boyar malzemenin yanı sıra saman gibi çeşitli nesnelere de kendisinde bulundurmaktadır. Saman, Kiefer pratiğinde yinelenen bir temadır. Soyut bir kompozisyona sahip yapıt, rölyef görünümüne benzer bir etki sağlayan dokusal özellikteki kalın boya tabakaları ve organik bir atık olan saman kullanımı ile dikkat çekmektedir. Saman, resim yüzeyinde yanarak küle dönüşen çorak bir arazi görünümü oluşturulmasında ana unsurdur. Yapıtta savaş sebebi ile yanarak hasar gören Alman topraklarının alegorik bir dil ile temalaştırılması, Kiefer için maddesel gerçekliğinin yanı sıra metaforik bir anlama da sahip olan samanın kullanılması ile mümkün olmaktadır.



Görsel 1. Anselm Kiefer, 1984, *Siyahlık / Nigredo*. Artchive. Erişim: 03.02.2024. <https://bit.ly/3HN3QI0>

Esir kampında kaldığı süreçte tarihe doğrudan tanıklık etmesi sebebi ile Paul Celan'ın (1920-1970) yalnızca şiirlerinden değil şiirlerine kaynaklık eden yaşam öyküsünden de etkilenen sanatçı, yapıtta Rumen şair tarafından kaleme alınan *Todesfuge (Ölüm Fügü)* isimli şiiri referans almaktadır. Şiirinde Goethe'nin *Faust* eserinde idealize edilmiş bir kadın olarak yer alan 'Margarete' karakterini tekrarlayan Celan, Alman ırkının bir metaforu olarak tercih ettiği Margarete'in saçları ile samanı özdeşleştirmektedir; öte yandan Tevrat'ta bir isim olan Shulamite'in siyaha boyanmış kül rengi saçları ile de soykırım sırasında yanarak hayatlarını kaybeden Yahudileri ilişkilendirmektedir (Rosenthal, 1987, s. 96; Ross, 2006, s. 28). Burada nesne, sanat yapıtının anlamlandırılmasında alegorik bir okumaya işaret etmektedir; kolay bir biçimde alev alabilme potansiyeline sahip saman, savaşın yıkıcı sonuçlarını ve Holokost'u işaret etmektedir.

Sanatçı mimetik temsili reddetmekte ve imgeler ile sembolik bir dil oluşturmaktadır. Sanatçı savaş ve ölüm konularını işleme sebebi ile Alman Romantizmi etkisi altında koyu değerlere sahip doygunluğu düşük bir renk

paletine sahiptir. Kasvetli ve Melankolik bir atmosfere sahip olan yapıt, yer yer karşıt renk kullanımı ile güçlü bir etkiye sahiptir. Ekspresif tavırda renk kullanımı, anlamın ve duyguların aktarılmasına aracılık eder. Üst üste konumlandırılarak tekrar eden boya katmanları ile yapıta boyut kazandırılır. Shulamite’in saçlarını ifade eden koyu renkli alanlar, resim yüzeyinde tamamlayıcı bir unsur olarak tercih edilen ve Margarete’in sarı saçlarını simgeleyen samanın rengini ortaya çıkarmaktadır. Bu kullanım iki kadın arketipi arasındaki ilişkiye ve tarihsel birlikteliğe işaret eder.

Sanatçı, derin perspektifin nesne ile birleştirilmesi sonucu yıkıma uğramış kırsal alan görünümüne sahip dokulu bir yüzey elde eder. Boyar malzeme üzerine kazıma ve yakma gibi çeşitli teknikler uygulanarak resim yüzeyinin deforme edilmesinin yanı sıra samanın yapıta dahil edilmesi ile de derin perspektife sahip öznel manzara görünümü desteklenir. Yapıt, kullanılan malzeme ve uygulanan teknik sebebi ile heterojen bir yüzeye sahiptir. Sanat yapıtında hakikatin inşası, dış dünya nesnelere özne merkezli bir anlatı unsuru olarak değerlendirilmesi ve idealize edilmesi ile başlar. Sanatçı, resim yüzeyinde nesne kullanımı ile gerçeklik ve hakikat unsurlarını bir arada kompoze eder. Kiefer’in sanat pratiğinde yalnızca nesnenin kendisinin değil beraberinde sanatçının mevcut nesne üzerine sahip olduğu duygu durumlarının da aktarılması, gerçeklik ile hakikat kavramlarının sanat yapıtındaki bir aradalığına işaret eder. Gerçeklik, yardımcı malzemeler ile tuvale sabitlenen ve doğası gereği dayanıksız bir materyal olan samandır. Kiefer’in sanatında nesnel gerçekliğin koşulsuz temsiliyetinden söz edilemez; öznenin düşünce etkinliklerinin bir çıktısı ile varlığın bilgisine sahip olması, beraberinde anlamı yine kendisinde bulması ve tüm süreci anti-natüralist bir tavır ile sanat yapıtına aktarması temelde bir hakikat edimidir. Sanatçı, plastik bir öge olarak değerlendirdiği saman gibi çeşitli materyalleri resim yüzeyinde salt bir nesne olarak konumlandırmaz. Gerçekliği parçalanmış ve soyutlanmış nesne, artık hakikat unsuru olan yapıtın bir parçasıdır. “Soyutlamadaki öznel bir form kendi gerçekliğini kaybeder” ve sanatçı tarafından dış dünya üzerine tikel yaklaşım biçimi ile anlamlandırılan nesnenin subjektif yorumunu içerir (Whitehead, 2021, s. 377).

Bir diğer isim olan Rumen asıllı Kanadalı sanatçı Betty Goodwin’in (1923-2008) yapıtlarında da hakikat okuması yapmak mümkündür. Goodwin estetiğinde öne çıkan bir motif olan ve sanatçı tarafından mevcut yapıtta stilize edilen yelek imgesi, varlık alanından izole edilerek asıl işlevinden yoksun bırakılmaktadır (Görsel 2). Sanatçı, yapıtı bakır plaka üzerine aside yedirme tekniği ile gerçekleştirmekte ve bu yol ile soyut bir mekanda boşlukta asılı halde duran yelek imgesine dokusal bir özellik ve boyut kazandırmaktadır. Dahası yeleğin katlı görünümünü bir kompozisyon unsuru olarak kullanmaktadır.

Yelek imgesi çok yönlü bir okumayı olanaklı kılmaktadır. Sanatçının Romanya’da terzilik eğitimi alan ve giyim üzerine fabrika sahibi olan babası, hafıza temasının işlendiği yapıta otobiyografik bir referans oluşturur. Bir başka perspektiften şapka ve yelek ile karakterize edilen sanatçı Joseph Beuys’tan ilham alan Goodwin, yalnızca bir figür olarak Beuys’un değil aynı zamanda genişletilmiş sanat tanımı, politikayı estetize eden tavrı ve söylemi ile sanatçının felsefesinin ve sanat pratiklerinin tümünün de bir temsili olan yelek ile öznenin varlığını nitelendirmektedir. Buradaki metafor aynı zamanda yeleğin insan bedeni ile ilişkilendirilmesidir; katlı, kırışık ve yıpranmış bir görünüme sahip olan yelek bedene atıfta bulunmaktadır. Aynı zamanda sosyo-politik bir eleştiri unsuru olarak emekçi sınıfının da bir temsili olan yelek, toplumsal gerçekçi bir perspektif sunmaktadır. Goodwin, emekçi bir topluluğa sanat yolu ile görünürlük kazandırmaktadır.



Görsel 2. Betty Goodwin, 1971, Yelek Yedi / Vest Seven. MutualArt. Erişim: 10.02.2024. <https://bit.ly/3SSU911>

Sanatçı, yapıt üzerinden gündelik yaşam nesnesi olan yelek ile özgür ve özgün bir diyalog kurmaktadır. Yapıtta tasvir edilen nesneye ilişkin anlamın sınırlandırılması bağlamında soyutlamacı bir tavır ve çizgisel bir anlayış ile gerçekleştirilen tek renkli gravür uygulaması, tekil bir olguya işaret eder: Sanatçı tarafından mutlak gerçeklik ile hakikatin sanat yapıtında sentezlenmesi. “İmgelerle tasarımlama sanatsal bir yaratı yöntemi değildir, tersine sanatta gerçeğin yansımasının özgül biçimidir” (Ziss, 1984, s. 231). Bir nesne olan yeleğin yapıtta bir kompozisyon unsuru olarak kullanılmamasına karşılık gerçekliğin yapıtta mevcut olduğu önermesinin sebebi nedir? Gerçeklik, mevcudiyetini sanat yapıtındaki hakikatte korumaktadır. Sanat yapıtında örtük halde yer alan hakikat, gerçekliğin içerisinde bulunan ikili durumları ve çatışmaları bir aktaran olarak yapıtta görünür kılmaktadır. “Hakikatin özü olarak çatışmanın kendisi sade ve sadece bu çatışmayla dünyayı ve toprağı, yeryüzünü, doğayı birbirinden ayırmaz; aynı zamanda ve aynı anlama gelmek üzere bu iki temel yapı çatışmayla, birbirine de çatılır, bir araya getirilir, birleştirilir” (Yıldız, 2017, s. 166). Hakikatin bir aktaran olarak buradaki işlevi, gerçeklik içerisindeki karşıtlık halinin sanatçının dış dünyayı kavrama biçimi ile yapıt üzerinde alımlayıcıya sunulmasıdır. Sanatçı, algıladığı nesneyi deneyimleri kapsamında içselleştirme yolu ile kendisinde yeniden anlamlı kılmaktadır. Nesnenin kendisi gerçeklik iken söz konusu ‘yeniden anlamlı kılma durumu’ hakikatin kendisini ifade etmektedir.



Görsel 3. Dieter Roth, 1969, Edebiyat Sosisi / Literaturwurst (Literature Sausage). Maura Mcgurk. Erişim: 14.02.2024. <https://bit.ly/3SN4drs>

İsviçreli sanatçı Dieter Roth'un (1930-1998) sanat pratiğinde kayıt alanı olarak kullanılan sanatçı kitapları yapıtlarının okunmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Kitaplarında boyar malzemeye eşlik eden çizgisel dilin yanı sıra yazı kullanımı da dikkat çeker. Roth, kitaplarını bir araç olarak değil başlı başına bir sanat yapıtı olarak ele almaktadır (Drucker, 1995, s. 75). Kitap, yapıtın oluşturulma sürecinde yenilikçi biçim ve içerik arayışı içerisinde olan Roth'a kaynaklık etmektedir. Sanatçının *Literaturwurst (Edebiyat Sosisi)* başlığını taşıyan serisinin her bir uygulamasında farklı bir kitap ya da dergi kullanılmaktadır. Söz konusu seriye dahil olan yapıtta Robert F. Kennedy tarafından kaleme alınan *To Seek a Newer World (Daha Yeni Bir Dünya Aramak İçin)* isimli kitabın Almanca baskısı, formunun değiştirilmesinin ardından uygulamaya dahil edilmektedir.

Sanatçı, malzeme kullanımı ile geleneksel sanat anlayışına meydan okumaktadır. Gündelik yaşam içerisinde bir nesne olan gıda ürününün Roth estetiğinde kullanılması ile birlikte uğradığı değişim, sanat yapıtında bir problem olarak endüstri toplumunda tüketim kültürü meselesinin bir aktarıcısı olmaktadır. Öncesinde imgesel bir temsil unsuru olarak yapıtta yer verilen gıda maddeleri, özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısında sanat uygulamalarında kullanılmak üzere alternatif bir materyal olarak değerlendirilir. Pratikte (Görsel 3) hayvan bağırsağından elde edilen ince bir kılıfın içerisine doldurulmuş tuz, jelatin, sarımsak, domuz yağı ve rezene gibi çeşitli malzemelerin yanı sıra geleneksel sosis yapımı tarifinde yer almayan bir malzemeye daha yer verilmektedir: kıyılmış ve öğütülmüş kitap. Roth geleneksel tarifte yer alan eti, sevmediği ya da kıskandığı yazarların kitaplarının parçalanmış sayfaları ile değiştirmektedir (The Museum of Modern Art, 2004). Yapıtta etin yerine yenilikçi bir yaklaşım olarak değerlendirdiği kitabı kullanan sanatçı, neo-dadacı bir üslup ile alımlayıcıya alternatif bir bilgi tüketim biçimi önermektedir. Uygulama üzerindeki etikette ismi yer alan ve karışımında da mevcut olan parçalanmış kitap, gıda ürünleri ile birlikte kullanılması sebebi ile Kiefer'in samanına benzer şekilde doğası gereği zaman içerisinde bozulma, küflenme ve çürüme gibi bir dizi organik değişime maruz kalmaktadır. Sürecin önemli bir kısmı, gıda ürünleri ile karıştırılan kitap parçaları üzerindeki değişimin zaman içerisinde sanatçıdan bağımsız bir şekilde gerçekleşmesi sebebi ile rastlantısallık üzerinedir.

Tüketim nesnesi, süreç içerisindeki değişkenler ve ele alınan nesnenin uzun ömürlü olmaması sebebi ile beden imgesine ve sonlu olan yaşam olgusuna işaret etmektedir. Başka bir açıdan dış dünyanın devingen olma durumu, yapıtta yaşamın süreklilik haline benzer şekilde gelişen tesadüfi süreçlerin bir aktarıcısı olarak tercih edilen gıda ürünleri ve beraberinde kullanılan kitap ile ifade edilmektedir. “Reel dünyada salt durağan bir olgu olan hiçbir şey yoktur” (Whitehead, 2021, s. 473). Dış dünya nesnelerindeki değişim ve eylemsellik, öznenin sahip olduğu bilginin kaynağı olan gerçekliktir. Bu devamlılık hali üzerine sanatçı tarafından yapıt aracılığı ile öne sürülen gerçeklik yorumu ise bir hakikattir.

Sonuç

Ele alınan konu kapsamında anlamı özneye içkin halde bulunan ve sanat yapıtında bir erek olarak değerlendirilen hakikatin tanımlanmasının yanı sıra metin içerisinde örnek verilen sanat yapıtlarında gerçeklik ve hakikat kavramlarının bir aradalığı üzerine üç farklı yaklaşım biçimi sunulmaktadır. Bunlardan ilki bir gerçeklik olan nesnenin; Anselm Kiefer pratiğinde iki boyutlu resim yüzeyine dahil edilmesi, bir diğeri Betty Goodwin’in baskı resminde imgesel olarak görünür kılınması, sonuncusu ise Dieter Roth’un süreç odaklı uygulamasında nesnenin kendisinin doğrudan kullanımınıdır. Bitki örtüsü yanmış, kurumuş ve tahrip edilmiş geniş bir alan tasviri ile samanın Kiefer estetiğinde ne anlama geldiği, yelek imgesinin Goodwin’in sanatındaki ifade olanakları ve Roth’un yapıtında gıda maddeleri ile kitap karışımından oluşan çıktının savı birer hakikat unsurudur. Sanat yapıtının hakikati özgünlüktedir; sanatçının edimi bu yol ile hakikate ulaşmaktadır.

İnsanı çevreleyen alan ve doğa her bir özneye ayrı bir anlamlandırılma biçimine sahiptir. Bu sebep ile bir problem olarak değerlendirilen hakikat mevcut koşullara göre değişkenlik göstermektedir. Öte yandan hakikate ilişkin bilginin dış dünyadan sağlanması, onu kaçınılmaz olarak gerçeklikten ayrı düşünülemez bir olguya dönüştürmektedir. Başka bir ifade ile hakikat ve gerçeklik kavramlarının bir aradalığının araştırma çerçevesinde tartışılmaz olduğu ve buna karşılık olarak ancak öznenin dış dünyayı kavrayış biçimi ile söz konusu kavramların anlamlarında bir değişim olmasının mümkün olduğu sonucuna varılmaktadır.

Kaynakça

- Akarsu, Bedia. (1984). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Savaş Yayınları.
- Bahçi, İbrahim. (2021). *Varlık ve Gerçeklik, Çağdaş Felsefede Yeni Realizm ve Anlam Alanları Ontolojisi*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Craig, Edward. (Ed.). (2005). *Ontology. The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy*, s. 756-757. New York: Routledge.
- Drucker, Johanna. (1995). *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Hançerlioğlu, Orhan. (1977). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 2). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lektorsky, Viktor. (1998). Yanılsamalar ve Gerçeklik. *Özne Nesne Biliş*, s. 165-172. (Ş. Alpagut, Çev.), İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Rosenthal, Mark. (1987). *Anselm Kiefer*. Philadelphia: Art Institute of Chicago.
- Ross, Bonnie. (2006). Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early "Margarete" and "Sulamith" Paintings. *Comparative Literature*, 58 (1), s. 24-43.
- Timuçin, Afşar. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Whitehead, Alfred North. (2021). *Süreç ve Gerçeklik, Kozmolojide Bir Deneme*. (K. Çelik, Çev.), Ankara: Fol Kitap.
- Yıldız, Erdal. (2017). *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ziss, Avner. (1984). *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, Estetik*. (Y. Şahan, Çev.), İstanbul: De Yayınevi.

İnternet Kaynakçası

The Museum of Modern Art. Erişim: 14.02.2024.

https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_129_300163670.pdf?_ga=2.13435703.100474495.1707853892-477060928.1707479482

YER VE GÖK ARASINDA ARAZİ SANATI¹

Dr. Öğr. Üyesi Ece AKAY ŞUMNU

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü

eceakay@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7204-3005

Öz: 1940 ve sonrasında Batı'da sanatçılar yapılı çevrenin tasarımına katkı sağlamış, bu anlamda kimi sanatçılar tasarımlarını rölyefe aktarmışlardır. 1960'larda doğanın kendisini şekillendiren sanatçılar ise yeryüzünü bir rölyef gibi yontmuşlardır. Arazi Sanatı adı verilen bu çalışmaları açıklayan geleneksel tarih okumalarında çok yer almayan unsurlardan ilki; uygarlığın Ay'a gidişyle birlikte sanatçının evren kavrayışındaki ne gibi değişim yaşandığı, görme biçiminin nasıl değişmiş olabileceğidir. Diğer bir unsur da, popüler bilime olan ilginin artışına paralel olarak antik uygarlıkların gökyüzü kavrayışının kavramsal anlamda Arazi Sanatı'na etki edip, etmediğidir. Buradan hareketle makalenin amacı, kendi geçmişini binlerce yıl öncesinde arayan sanatçıların, geleceği nasıl düşlediklerini anlamak ve modern sanatın formlarına katkısını araştırmaktır. Yöntem olarak tarih öncesi mimari ve sanat formlarıyla, Arazi Sanatı'na dair çalışmalar arasındaki bağlantılar incelenmiş, dönemin popüler bilimine dair okumalar yapılmıştır. Sonuç olarak binlerce yıl öncesinde yeryüzünden gökyüzüne bakışla türeyen inanç ve formlarla, geçtiğimiz yüzyılın ortasında gökyüzünden yeryüzüne bakabilen sanatçı arasında kurulabilecek olası ilişkiler sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Gerçeklik, Hakikat, Anselm Kiefer, Betty Goodwin, Dieter Roth, Nesne.

LAND ART BETWEEN EARTH AND SKY

Abstract: In 1940 and afterwards, artists in the West contributed to the design of the built environment, and in this sense, some artists transferred their designs to relief. In the 1960s, artists who shaped nature itself sculpted the earth like a relief. The first of the elements that are not included in the traditional readings of history that explain these works called Land Art is the change in the artist's understanding of the universe and how the way of seeing may have changed with the departure of civilisation to the Moon. Another element is whether the understanding of the sky of ancient civilisations has conceptually influenced Land Art in parallel with the increasing interest in popular science. From this point of view, the aim of the article is to understand how the artists, who searched for their past thousands of years ago, imagined the future and to investigate their contribution to the forms of modern art. As a method, the connections between prehistoric architecture and art forms and the works on Land Art were analysed, and readings were made on the popular science of the period. As a result, possible relationships between the beliefs and forms derived thousands of years ago by looking from the earth to the sky and the artist who can look from the sky to the earth in the middle of the last century are presented.

Keywords: Art, Reality, Truth, Anselm Kiefer, Betty Goodwin, Dieter Roth, Object.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Giriş

“Varlığın içine kapanıp kaldığınızda, kendinizi dışarı atmak gerekir. Varlıktan çıkar çıkmaz da oraya geri girmeniz.” (Bachelard, 1996, s.227). Yaşadığı andan kaçan zihin, anıları ve henüz gerçekleşmemiş geleceği arasında telaşla gezinir. Böylesi bir izlenimle ele alındığında, sanatçı her zaman çok uzak bir geçmiş ve çok uzak bir gelecek anlarını içinde yaşar.

1960’larda uzaya dair fotoğraf ve hareketli görüntülerin insanlık üzerinde yarattığı etki göz önünde alındığında sanatçının da yaşadığı gezegen üzerine kavrayışı değişir. Ay’a seyahatin gerçekleşmesi, 1900’lerin başındaki soyut sanatı oluşturan gerek bilimsel gelişmelerin zirvesidir. Uzay ile kurulan bağın ve Dünya’ya uzaktan bakabilmenin heyecanı 1960’ların Arazi sanatçıları galeri dışına iten bir olgu olarak görülebilir. Ay’da atılan bir adım ile, insanlığın çağlar boyu ilham aldığı gökyüzü ve onunla kurduğu ilişki yeniden, başka bir biçimde hatırlanmıştır. Bu bağlamda Arazi Sanatı, Modern sanatın ilkel geçmişe duyduğu hayranlık ve geleceğin yüksek medeniyetine dair kurduğu hayallerin bir devamı olarak ele alınabilir.



Görsel 1. ATS-1 ve spin-scan bulut örtüsü kamerasından Dünya’nın görüntüsü, Erişim: 25.01.2024, <https://rb.gy/s5hw12>

Kültürel bakımdan ilklerin yaşandığı 1960’larda, sanatçının görme biçimini değiştiren unsurların başına, uzay araştırmaları sayesinde, insanlığın gökyüzü ile ilgili hayallerini gerçekleştirebilmesini koyar. 1957’de Sovyet Rusya ve 1969’da Amerikalı bilim adamları tarafından Ay’dan çekilmiş ilk imajlar (Görsel1), oldukça sarsıcıdır ve küresel anlamda ses getirir. Garrard için uzaydan bakış, “Tanrı’nın gözünden bakabildiğimiz yanılığımıza düşerek birey veya tür olarak sahip olmadığımız ebedi bir güce sahipmişiz izlenimi yaratmıştır.” (2020, s.235). Bu güç duygusunun tersi, evrenin ve gezegenin sınırları karşısında insanın kendini önemsiz bir zerre olarak görmesi de mümkündür. Ancak kesin olan tek şey, artık insan evrenin merkezinde değil, onun bir parçasıdır.

Sanatçının varoluşuna etki eden ve görme biçimini değiştiren bu güçlü kırılmada sanatın aynı kalması beklenebilir. Dünya’yı uzaydan seyredebilen, avuç içine sığacak kadar uzaklaşabilmiş sanatçı için gezegen tam anlamıyla ele geçirilmiştir. Kendi vücudunun bütünlüğünü yeni kavrayan bir çocuğun şaşkınlığı ve merakına benzer biçimde, sanatçı da gezegenin sınırlarına vakıf oldukça, oradan kaçmak ve hayallerin sınırlarını genişletmek isteyecektir. Bu durumu en iyi özetleyen çalışmalardan biri Amerikalı Charles ve Ray Eames adlı mimar ve tasarımcı çiftin 1977’deki, Powers of Ten (10’nun Güçleri) adlı kısa filmidir. Erişim: 09.03.2023. <https://rb.gy/aatgum>. Kısa filmde yeryüzünden uzaya fırlatılmış kamera göz, uzayda ilerlerken, bir anda uzaydan Dünya’ya düşerek bedenden içeri doğru ilerlediği görülmektedir. Kamera ve uzay teknolojisindeki gelişmelerle, uzaklıklar arasındaki mesafe, mikro ve makro düzeyde gerçekleşebilmiştir. Böylesi bir teknoloji aynı zamanda bilim kurgu kültürü ve popüler bilime olan merakı da arttırmıştır. Görmeye dair bu ilham verici durum, heykelde tasarlanan sanat nesnesinin uzamına

dair yeni fikirlerin ortaya çıkmasına katkı sağlamış ve gerekirse Arazi Sanatı'nda olduğu gibi onu galeri dışına taşımıştır.

Makaleyi kuran diğer bir olgu ise, Arazi Sanatı formlarının geçmiş ve antik uygarlıklarla olası ilişkisini kavrama çabasıdır. İnsanlığın teknolojik başarıları sayesinde kendini medeniyetin en üst seviyesinde gördüğü bir zamanda, bilim kurgunun pompaladığı bir gelecek fikrine paralel olarak, sanatçının evrensel estetiğin kökenleri üzerine düşünmesi şaşırtıcıdır. Bilim kurgu ile hayali kurulan uzak gelecek, eş zamanlı, çok uzak bir geçmiş fikrini beraberinde getirir. Henüz yaşanmamış bir gelecekte insanlığın dönüşeceği varlığın nasıl olacağını belki de, en uzak akrabalarından yola çıkarak anlamak mümkündür. Çünkü binlerce yıl öncesinde farklı kültür ve coğrafyalarda yaşayan uygarlıkların ortaya koydukları sanat ve tapınma formlarındaki ortaklıklar, göstermiştir ki, hiç değişmeyen ve değişmeyecek evrensel bir biçim dili mümkündür. Bu evrensel düşünce ve duyusun Arazi Sanatı'nda görülebildiğini Rosalin Krauss, 1979'da Genişletilmiş Alanda Heykel (Sculpture in the Expanded Field) adlı makalesinde destekler. Araziye yayılmış çalışmaların soy kütüklerini "Stonehenge, Nazca Çizgileri, Toltec Balı Sahaları, Kızılderili Mezar Höyükleri'ne kadar götürür." (1979, s. 30). Krauss bu yorumuyla sanatçının çok uzak geçmişleriyle arasında köprü olur. Bu uzak geçmiş, sadece kronolojik bir zaman dilimini vurgulamak değil, aynı zamanda ilkel insanın toprak, hayvan ve gökyüzüyle olan ilişkisindeki pratik bilgi ve inançlarını yeniden kavrama ihtiyacıdır. İlkel insanın toprak ve doğa ile girdiği ilişkide doğa herşeyin kaynağıdır. Yeryüzüne böylesi bir duyguyla bağlı, onu malzemesi, atölyesi olarak gören Arazi Sanatı, bu anlamda geleneksel Batı sanatında daha önce görülmemiş biçimde doğayı sahiplenir.

20. yüzyılın ikinci yarısı, Ay'a gidişin yarattığı heyecan ve bilime karşı duyulan umutların artışına rağmen ve aynı zamanda artan biyolojik silahlar, atom bombası felaketi ve ekolojik sorunlar karşısında insanlığın çaresizliğe kapıldığı bir çağdır. Bu ikili gerilimin sanatçı üzerinde görünürlük kazandığı Arazi Sanatı, sanatçıyı da medeniyetten uzak duran, doğa merkezli yaşamı birebir deneyimleyen aktivist bir sanatçı profilini sunar.

GÖKYÜZÜNDEN YERYÜZÜNE BAKIŞ

Yüzyıllar öncesinde astronomi, bir gökyüzü gözlemi olmak dışında, içinde metaforları, inançları, efsane ve mitleri de barındırırdı. Gecenin derin karanlığına sahip eski çağların insanları bir ateş başında otururken, gökyüze bakıp birbirlerine hikayeler anlatabilirdi. Bu nedenle bir astronom aynı zamanda hikaye anlatıcısı olarak hayal etmek mümkündür.

1960'larda bakışını izleyici merkezli bir görme biçiminden kurtaran sanatçının tuval yüzeyi ya da kaide üzerindeki bir heykeli üretmek dışında başka amaçları vardır. Gökyüzünden bakışı temel alan sanatçı, aynı zamanda yaşadığı coğrafyayı, zamanın akışını ve bu döngünün içinde kendi yerini anlayabilmek ister. Sanat nesnesini, üzerindeki büyük boşluk altında dönüşüme açan sanatçı, izleyicinin de soluduğu atmosferi değiştirir. Sanatçının kuşbakışı görme konusundaki yetkinliği modern sanatın formlarını doğanın içine yerleştirmiş, Batı Sanatı'na kök salmış klasik perspektif ilkelerini yıkmıştır. Belki de bu nedenle aynı çağda mimarlık, salt geometrik düzen olmanın dışına taşımış, doğanın dönüştürücü gücünü araştırmaya koyulmuştur. Arazi Sanatı'nda, mimarlık ve heykel arasında birbirini fonksiyonel anlamda tamamlayan bağ ortadan kalkmış, yerine antik uygarlıkların bugüne bıraktıkları değerlere benzer şekilde kavramsal bir ilişki doğmuştur. Bu devrimsel sürecin arkasında Modernizmin soyut formlarını yaratan sanatçıları bulmak mümkündür.

1960'lardaki uzay yolculuğunun yarattığı heyecana benzer biçimde, geçişimiz yüzyılın başında Modernizmin öncüleri de-özellikle Rusya ve Orta Avrupa-, bilimden ilham almış ve soyut anlatımın gücüne inanmışlardır. Özellikle Rusya ekseninde gelişen siyasi değişimler, bilimsel-rasyonalist aklın gücüne inanan sanatçılara ses vermiş, bilim ve sanat arasındaki bağ ilişkisi güçlenmiştir. Lucie-Smith, Rusya'daki 1917 Ekim Devrimi sonrası için şunları belirtir.

Kasimir Malevich (1878-1935), "yeni fizik alanında mikro fiziksel dünyayı-atomların dünyasını- klasik matematiğin alanından çıkaran kuantum teorisinin yaratıcısı Max Plank'dan etkilenmiştir. Sonuç, daha önce katı, maddi, hemen doğrulanabilir nesnelere dönüşmüş gibi görünen bir dünyayı alıp onu tamamen kavramsal bir şeye, görünmez enerjilerle dolu bir boşluğa dönüştürmek oldu. ...Bu yüzden modern sanatçı bir bilim adamıdır... Sanatçı bilim adamı, faaliyetini oldukça bilinçli bir şekilde geliştirir ve sanatsal etkisini belirli bir plana göre yönlendirir; bir olgunun ve refleks eyleminin en iç güdülerini ortaya çıkarır: bir olgudan diğerine bilinçli ve plana uygun olarak geçmeye çalışır: sistemi, etkin gücünün nesnel ve meşru bir yoludur. (2002, s.215)

Sanat ve bilim arasındaki yakınlaşma, kavramsal ve inşa kelimelerini heykelin mekanla ilişkisini kurma konusunda onu mimarlığa daha yakınlaştırmıştır. Dönemin soyut sanatı içinde belirginlik kazanan mimar bakışı benimseyen Fernand Leger, "resimlerini mimarlığın tamamlayıcı bir ögesi olarak görmüş" (Lynton 1991, s.102), El Lissitzky ise De Stijl ve Konstrüktivistlerin ortaya koyduğu çalışmaları "resimle mimarlığın bir alış-veriş durağı olarak tanımlamıştır." (1991, s.113). Lissitzky'nin resimleri "hayali şehirlerin aksiyomatik olarak tasarlanmış görünüşleri, yüzen, yükselen kentsel durumlar, konut blokları, meydanlar ve sokaklar, tüm yeryüzü niteliklerinden yoksun dinamik diyagonal olarak etkileşen seviyelerdir." (Schneckenburger 2000, s.449). Mondrain, Kandinsky ve Malevich kompozisyonları perspektif derinliği aza indirgenmiş kompozisyonları sokakları, kavşakları olan bir şehir haritası gibi kuşbakışı tasarlandığı izlenimi verir. Moszynska, Mondrain'nin resimleri için "elemanların üst üste binmesi nedeniyle kompozisyonda sığ bir derinlik ima ediyor olsa da göz yüzeyde duramıyor ve onun da altına inmek zorunda kalır" (2001, s.29), şeklinde belirtir. Resim ve heykel mimariye öylesine yaklaşmıştır ki, "Gabo, 1924'e kadarki çalışmalarına atıfta bulunarak, heykelsi ve mimari unsurları birleştirme çabası bahsetmiştir." (Schneckenburger 2000, s.449).

Kuşbakışı tasarımın gerekliliğini ortaya koyan yukarıdaki örneklerden yola çıkılacak olursa, Arazi Sanatı'nın sınırlı geometrik biçimleri boşluğa yayma ve ölçeğini genişletme çabası anlaşılır hale gelir. Arazi Sanatı ve modernlik arasındaki diğer bir ilişki de geleceğe karşı bir misyonu kendinde taşımasıdır. Ancak gelecek fikri toplumsal değil, yeryüzü ölçeğindedir. Bu bağlamda Bruno Latour'un kozmos kelimesinin kökeniyle, modern ve tasarım arasında kurduğu ilişkiye deyinmekte yarar vardır.

...Yunancada "kozmos" düzen anlamına gelir; parçaları, maddeselliğin yanı sıra güzellik ve süsleme fikri doğrultusunda bir araya getirme şeklidir. Bugün gündelik yaşamda kullandığımız "kozmetik" sözcüğü de iyi düzenlenmiş bir kozmos düşüncesine eşlik eden değer yargısını barındırıyor. Kozmopolitikadan bahsetmek, tertip edilemsi gerekir- açığa çıkarılması, ele geçirilmesi, hükmedilmesi veya başka bir dünya uğruna, uzaydaki bir dünya uğruna, Pandora'nın gezegeni ya da öte bir dünya uğruna, manevi bir alem uğruna terk edilmesi değil. (2022, s.109)

Arazi Sanatı'nın tutunduğu yeryüzü gezegenin ekolojisi üzerine duyulan kaygının yansıması, artık bir doğa politikasına duyulan ihtiyaç olarak görülebilir. Modern için doğa, kimi zaman metafizik, felsefi, en fazla Henry David Thoreau'nun savunduğu gibi, doğadaki sade yaşam öğretilerini kapitalist toplum için bir gereklilik olarak görmüştür. Öyle ki fütürist düşünceler için doğa naiflik olarak bile düşünülebilir. Dolayısıyla heykelin doğayla birlikteliği modern sanatçılar için en fazla yeni yaşam alanları konusunda sanatı toplumsal hayatın içine sokma girişimi olarak kabul görebilir. Örneğin hayali mekânın iz düşümü ya da negatifini andıran Isamu Noguchi'nin 1941'de yaptığı, In search of Countering Playground (Tanımlanmış Bir Oyun Alanının Araştırılması) adlı rölyefi (Görsel 2)

“toprak modülasyonlarını kullanarak yapılması planlanmış ancak hiç inşa edilmemiş olup, hayali bir oyun alanı projesinin 1:1 ölçekte silüetidir”. Erişim: 09.03.2023 (<https://rb.gy/3wizpt>). Noguchi'nin rölyeflerindeki akışkanlık, zen bahçelerindeki kayaların ve taraklanmış toprak yüzeylerin minimal estetiğini hatırlatır. Sanatçı heykeli, “...bahçeleri heykel alanı olarak düşünmeyi seviyorum: bir başlangıç, başka bir heykel deneyimi ve kullanım düzeyine el yordamıyla geçiş” Erişim: 09.03.2023 (<https://rb.gy/3wizpt>) sözleriyle tanımlar.



Görsel 2. Isamu Noguchi,1941, Konturlu Oyun Alanı Modeli/Model for Contoured Playground. Erişim: 25.01.2023. <https://rb.gy/00xsg>.

Görsel 3. Alberto Giacometti, 1933, Artık Oynamıyoruz /On ne joue plus, Erişim:25.01.2024. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.72172.html>

Rosalin Krauss'un, “modern biçimlerin yerçekimi ile araziye yontuluşu” (1979, s. 30) sözlerini akla getiren modern ustaların rölyefleri arasında diğer bir örnek ise, Alberto Giacometti'nin 1931 yılında, Homme Femme et enfant (Adam, Kadın ve Çocuk), Circuit (Devre) ve 1933 yılında yaptığı, On ne joue plus (Artık Oynamıyoruz) (Görsel 3), izleyiciyi fiziksel bir çevrenin içine sokmayı hedefleyen, fiziksel çevre modelleridir. Giacometti bu çalışmalar için “-dünyada bir yerlerde- görmeyi istediğini fakat gerçekte kendisi üretmek istemediği projeksiyonlar” (Krauss, 2021, s.147) olarak ifade eder ve “...insanların heykelin üzerinde oturabilmesini, yürüyebilmesini, ona dayanabilmesini isterdim” (2021, s.147), şeklinde belirtir.

Elbette Batı'da kamusal hayatta yer eden, devasa bahçeler ehlileştirilmiş doğa parçasında vakit geçirme anlamında önemli bir kültürdür. Ancak Sanayi Devrimi sonrasında hızla yok olan doğanın korunması konusundaki acileyete cevap vermesi bakımından modern sanatın duyarlı olduğu söylenemez. Bu anlamda geleneksel sanat tarihinin öne sürdüğü gibi Modern'in bakışlarını geleceğe yönelttiği konusu, bugünün perspektifinden oldukça sıkıntılıdır. Latour bu konuda, “İleriye bakmış olsalardı, gelmekte olanı çok daha erken fark ederlerdi. İş kimin gerici kimin ilerici olduğunu ayırt etmeye geldiğinde modernleştiricilerin böylesine çuvallamalarının nedeni bu.” (2022, s115) şeklinde belirtir.



Görsel 4. Gonzalo Fonseca, 1965, Piazza. Erişim: 25.01.2024. <https://rb.gy/pbpo3c>

Modernizmin teknolojiye bel bağlayarak, sahip çıktığı makinalaşmış gelecekte, ilkel ve arkaik doğa adeta saplanıp kalmaktan korkulan bir yerdir. Oysaki böylesi bir doğa 1960'lara gelindiğinde Gonzalo Fonseca'nın rölyefinde görüldüğü gibi doğa minyatürlerine dönüşmüştür (Görsel 4). Fonseca, "jeolojiden arkeolojiye, insan uygarlığının bir indeksi olarak taş aşıklı, gezgin bir sanatçı, mimariden mite bir minyatür dünyaların kurucusuydu" Erişim: 09.03.2023. <https://rb.gy/zeq1oh>. Sanatçının zamansız çağlara ait medeniyetleri andıran bu çalışmasında kullandığı taşın rengi ve düşlediğini yaşamın coğrafyası, atmosferi ve düzeni konusunda da fikir veriyor.

Tüm bu örneklerden yola çıkıldığında heykelin mimariye ek veya süs olmak dışında, yeryüzü formları haline gelişinin sanatsal anlamda her bakımdan radikal bir fikir olduğu gerçektir. Sanatçıyı mimar gibi düşünmeye sevk eden, bütüncül bir bakışla heykeli mülkiyetin ötesinde ortak paylaşımaya açmayı arzulayan Noguchi ve Giacometti'nin rölyefleri, Arazi Sanatı'nın en yakın fikir babaları ya da ustaları olarak düşünülebilir. Modern ustaları sayesinde arazi sanatçıları yeryüzünü şekillendirebilme cesareti kazanmışlar ve bu yolla belirli bir coğrafya ile başa çıkma ve inşa bilgisi konularında kendilerini geliştirmişlerdir, denilebilir. Arazi Sanatı, 1960'ların Amerika'sının kapitalist düzeni ve süper güç olma arzusuyla yol açtığı ekolojik problemlere karşı bir tavır olarak, yeryüzünü sahiplenmeyi öngören yeni bir sanatçı profilidir. Bu deneyim, antik uygarlıkların gökyüzüyle kurdukları ilişkiye benzer şekilde, sanatçıyı doğa karşısındaki güçsüzlükleriyle yüzleştirmiş ve doğanın evrenin döngüsüyle bağını anlamasını sağlamıştır.

YERYÜZÜNDEN GÖKYÜZÜNE BAKIŞ

Modern'in yeryüzüne gökyüzünden bakışla öznellik kazandığını ve bu bakışın oluşmasına etki eden bilimin (uçanın keşfi, fotoğraf makinesinin icadı, röntgen gibi yeni görüntüleme teknikleri vb.) soyut sanatın doğayı geometrik biçimlere indirgemesindeki payı büyüktür. Modern düşüncenin evrensellik ve toplumsal kalkınma fikriyle tasarladığı gelecek fikrinin görünümleri antik çağların estetiğiyle derin bağlar kurmuştur.

Arazi Sanatı, yeryüzünden gökyüzüne bakışın ortaya koyduğu bir form dilinden çok, geçmişin maneviyatı ve içselleştirilen doğa insan arasındaki bağın keşfi olarak tanımlanabilir. Gökyüzüne bakış denildiğinde ilk akla gelen çok tanrılı dinlerin yaşandığı antik uygarlıkların sanatı ve inançlarıdır. Çünkü Batı resmi içinde yer alan kimi astronomik görünümler çoğunlukla Giotto di Bondone'nin (1305-6) Magi'nin Tapınması (Adoration of the Magi) adlı freskosunda olduğu gibi sembolik nedenlerle kullanılsa da, -resim aynı zamanda 1301 yılında geçen Halley Kuyruklu Yıldızı'nın her 75-76 yılda bir geçişinin hesaplanmasında bilim adamları için bir tür referans olduğu belir-

tilmiştir. Erişim: 02.02.2024 <https://scienceblogs.de/astrodicticum-simplex/2008/12/21/der-stern-von-bethlehem/>, anlam olarak yine ikonografiye hizmet etmektir. Batı sanatında ikel/antik hazzın uyanışı Modernizm'in başladığı 18.yüzyılda görünürlük kazanır. Schneckeburger bu konuda şunları belirtir;

Yeryüzündeki daireler ve spiraller, minimal sanatın devasa bir uzantısından çok daha fazlasıdır. Romantik atmosferin yansıtılması, kozmik yörüngelerle ilişkilendirme, mekânın mitik gücüne duyulan kült inanç, geniş panorama imgelerinde yayılma- tüm bunlar bir şekilde 18. ve 19. yüzyılların pitoresk manzara resmine dokunmaktadır. (2000, s. 543)

Modernite'nin ilk yılları, kozmolojik olayların imgeleri ve bu imgelerin insan üzerinde yarattığı uyanışın parçası olarak görülebilir. 1800'lü yılların ortalarında yapılmış, doğanın gözlemine dayanan, natüralist resimler, deneysel fotoğraf baskıları ve astronomik çizimler, gökyüzü ve evren teması, modern insanda ilkel bir dürtü olarak da yorumlanabilir. Başlıca örnekler arasında; Walter Synnot'un (Görsel 5) Comet view from Van Diemen's Field (1843), George Bunchanan Wollaston'nun Donati's Comet (1858), Etienne Lopold Trouvel'in Total Eclipse of the Sun (1878), Jose Maria Velasco'nun El comet a de (1882), Ludwing Becker'in Watercolour of a Meteor (1860) gibi resimler verilebilir.



Görsel 5. Walter Synnot, 1843, Comet view from Van Diemen's Field /Van Diemen'nin Toprakları Üzerinde Komet Yıldızı, Erişim:07.02.2024. <https://rb.gy/h7z6tu>

Arazi Sanatı'nın geldiği gelenek konusunda bu natüralist resimler kadar, Romantizm de oldukça önemli bir yere sahiptir. "Romantik hareketin Sanayi Devrimi'ne verdiği şiirsel tepkilerden bu yana pastoral, insanın doğayı inşa biçimini kesin olarak değiştirdi." (Garrard 2020, s.56). Tabiatın ele geçirilemez dinamizmi ve deviniminden ilham alan Kant, "büyük bir yapı, bir çöl, bir fırtınayla yüz yüze geldiğinde kişi, onların mutlak gücü önünde, bütün mutlaklar karşısında olduğu gibi, olup biteni yalnızca düşünebilir" (Kahraman, 2005, s.31) derken, Casper David Friedrich, William Turner ve John Constable gibi sanatçıların panoromalarındaki duyguyu belirtir gibidir. Örneğin, Constable'ın Sthonhenge adlı resmi (Görsel 6), doğanın mutlak gücü ve evrenin işleyişi karşısında ilkel bir varoluşu düşünmeye sevk eder. Sthonhenge, "M.Ö.3000 ile 2000 yılları arasında Doğu Akdeniz'den Kuzeybatı Avrupa'ya yayılan doğa anaya tapınma inancıyla inşa edilmiş" (Lommel 1966, s.67) olup, taş bloklar "Ay'ın ve Güneş'in belirli zamanlarına (ekinokslar) işaret edecek şekilde konumlanmıştır" (1966, s.67). Binlerce yıl öncesi insanını bu yapıyı inşa etmeye götüren durum, evrenin döngüsüyle uyumludur.



Görsel 6. John Constable, 1835, Stonhenge. Erişim: 25.01.2024. <https://artsandculture.google.com/asset/QwG39cxEne2qGQ>

19. yüzyıldan başlayan bu süreçler düşünüldüğünde, Arazi Sanatı'nın megalitik taş çemberleri, Hint güneş saatleri, Peru kıyı çöllерinin devasa piktogramları, Japon zen bahçelerinin tarih öncesi estetiğini andıran mekân seçimleri ve form dili anlaşılır hale gelir. Özellikle ilk dönem Arazi Sanatı çalışmalarında gözlemlenen bu eğilim, geleneksel heykelin simgesel ve anıtsal değerini dönüştürürken, doğanın yüce ana olduğu çağlardaki bilinci geri getirir. Garrard bu konuda şunları belirtir.

...Francis Bacon (1562-1626), Rene Descartes (1596- 1650) ve Isaac Newton (1642- 1727) gibi isimlerin evreni büyük bir makina olarak tanımlaması atalarımızın yaşadığı organik evrene büyük bir darbe vurmuştur. ...Paleolitik insan doğurgan bir Yüce ana figürüne ibadet ederken, bu figürü erken Yahudi-Hristiyan gök tanrısının tahakkümüyle başlayan yok oluş süreci, sözü edilen bilim insanları tarafından tamamlanmıştır. Doğa filozofları Dünya'nın besleyici bir anne yerine, parçalara ayrılacak insanın kuramsal olarak tamamını kavrayabileceği bir dizi kanuna uygun olarak işleyen düzenli kurallara bağlı bir bileşim olduğunu öne sürdüler. (2020, s. 94)

Zihnin doğa üzerinde sınırsız egemenliği ve Kapitalizm sonucu doğanın tüketim ürününe dönüştüğü bilinci, geçmişe göre daha kaygılı bir sanatçı profili ortaya koymuştur. Doğal yaşamın tahribatı karşısında sanatçının sorumluluk almaya ihtiyacı olarak yorumlanabilecek Arazi Sanatı, galeri, izleyici ve sanat üçgenini kırmakla kalmayıp, yaşanan tahribata dikkat çeken bir birey olarak aktivist hale gelmiştir. Bu duruşa en iyi örnek olarak Arazi Sanatı'nın önde gelen sanatçılarından Robert Smithson verilebilir. Sanatçının 1960'lardaki üretimleri ve onların dönüştürücü gücü konusunda şunlar belirtilmiştir.

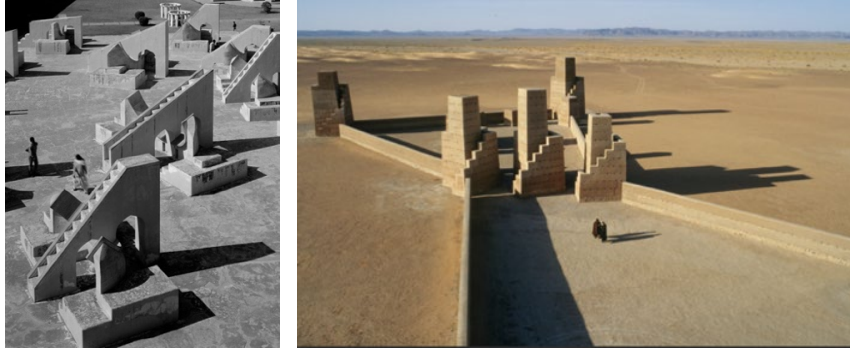
“Mahvedilmiş alanların kullanımı için pratik çözüm yolu, toprak ve suyun Arazi Sanatı yöntemleriyle yeniden kullanıma sokulması olacaktır...Sanat, çevre bilimciyle sanayici arasında aracılık yapan bir kaynak haline gelebilir. Ekoloji ve sanayinin yolları bir yerde kesişebilir. İkisi arasında ihtiyaç duyulan di-yalektiği, sanat sağlayabilir” (Berman, 2005, s. 453).

Çevreci bilinç, sanatçının sadece bulunduğu coğrafyayı değil, tüm yeryüzü ve onun geleceği için duyduğu endişe olarak yorumlanmalıdır. Rachel Carson, gelişmiş teknolojinin yol açtığı tahribatın etkileri konusunda 1962 yılında yazdığı, Sessiz Bahar adlı kitabında, “...bu yıllarda henüz, ‘çevre’ kelimesi kamu politikasının sözlüğüne bile girmemiştir.” (2021, s. xv) şeklinde belirtir. ABD’de çevre hareketine zemin hazırlamış bu kitap, gözlerin doğaya dönmesini sağlamış ve sanatçıların modern ustalarından devraldıkları gelecek fikrini, daha çok ekoloji üzerine kaygılanan bir noktaya taşımıştır.

Özellikle 1960'lar ve sonrasında ortaya konan pek çok yazılı veya görsel eserde geleceğe dair üretilmiş imgeler-yüzyıl başındaki Metropolis (1927) filminden farklı olarak, bütünüyle teknolojinin ve makine estetiğinin etkisinde değildir. Aksine, geleceğin görünümüleri, çeşitli felaketler sonrasında yıkılan uygarlıklar üzerine, onların kadim bilgi ve öğretileriyle inşa edilmeye çalışılan, çöl gezegenlerindeki ²insanlarla kurulur. Bu imgenin bilinçaltında, 1945'de Hiroşima'ya atılan atom bombası, tarihin giderek daha da kötüye gittiği travmasını canlandırmıştır.

Sanat nesnesini yersiz, yurtsuz, vatansızlaştıran mekanların çağrıştırdığı ilkel bir zihne geri dönüş yaşayan sanatçıları medeniyetten kaçışa sürüklemiştir. Yeryüzü ve gökyüzü arasında, yaşadığı çağın çok uzağında Garrard'ın da belirttiği gibi "medenileşmiş zihine karşıt, ilkel zihin kavramına yaslanır." (Garrard 2020, s. 93).

Bu sanatçılar arasında en dikkat çekici isimlerden biri Alman sanatçı Hannsjörg Voth'dır. Sanatçının Fas çöllerinde yaptığı Stairs to Heaven (Cennete Merdivenler) çalışmaları, Jai Singh'nin gözlemevi formlarını hatırlatır. "Hindistan'ın, Rajasthan bölgesindeki eski adı Amber'de 1688 yılında doğmuş Kral Jai Sing'in yaptırdığı" Erişim: 09.03.2023 <https://rb.gy/hcqakl> bu formlar (Görsel 7) aslında birer gözlem evidir. Gökyüzündeki kozmolojik hareket ve yapıları gözlemleyen bu formlar ve Voth'un çalışmaları arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekicidir. Ancak bu benzerlik tek başına formlarla ilgili değil, aynı zamanda gökyüzüyle kurduğu bağ ile ilgilidir. Yapımı 2003'de biten Stadt des Orion (Orion Şehri)'nde olduğu gibi Vorth'un çalışmaları antik dönemlerin gökyüzüyle olan bağlarından ilham almıştır (Görsel 8). Orion takım yıldızının yerdeki yansıması olan Voth'un çalışması da bu nedenle gökyüzüne bakıldığında görünen bir anlatının anıtı olmuştur.



Görsel 7. (sol) Jantar Mantar, 17. yüzyıl, Jai Mantar Gözlemevi/ Observatory, Hindistan, Fotoğraf Helene Binet, Erişim:25.01.2024. <https://rb.gy/wyneaq>

Görsel 8. (sağ) Hannsjörg Voth, 1998-2003, Orion Şehri/Stadt des Orion. Erişim:25.01.2024. <https://rb.gy/tcwuq>.

Kavramlarla belirlenen soyutluğu, kutsal olanı ve evrenin yapısını kozmoloji ile açıklarken yeryüzü ve gökyüzü arasında bir ayrılık yoktur. Gökyüzünün yere yansıdığı bu geometrik ifade arayışında yeryüzü ve insan evrenin birer parçalarıdır. Hasan Bülent Kahraman'ın Doğu sanatlarını açıklamak için yazdığı "Batı sistematüğinde olduğu gibi, mikrokozmosun makrokozmosu teslim almak istediği bir çabayla özdeşleşmez. Çünkü iki evren arasında

² "Çöl gezegeni kavramı, 1956 yapımı Yasak Gezegen filmi başlayarak, Frank Herbert'in 1965 tarihli romanı Dune ile beraber bilim kurguda ortak bir ortam haline geldi. Dune serisindeki çöl gezegeni Arrakis'in (Dune olarak da bilinir), Orta Doğu'dan, özellikle Arap Yarımadası, Basra Körfezi ve Meksika'dan ilham alınarak tasarlanılmıştır. Buna karşılık Dune, Tatooine, Geonosis ve Jakku gezegenleri de dahil olmak üzere Star Wars serisinde belirgin bir şekilde görünen çöl gezegenlerine ilham verdi" ([https://en.wikipedia.org/wiki/Desert_planet.](https://en.wikipedia.org/wiki/Desert_planet)).

Doğu'da bir çatışma yoktur. Bir süreklilik ve bütünleşme vardır" (2005, s.15) sözleri, Batı'da arazi sanatçılarının çalışmalarında görülen bir unsuru anlatır gibidir.

Robert Morris, astroloji, antik mimari ve gözlemevlerinden etkilenmiş başka bir arazi sanatçı olarak gökyüzü ile diyalog halindedir. Morris'in 1971'de The Observatory (Gözlemevi) adlı çalışması (Görsel 9), "1965'ten itibaren Neolitik çağın astronomik gözlemevleri üzerine dikkatini yoğunlaştıran sanatçının, araştırmalarını hayata geçirmesini sağlayan ilk yapısıdır" Erişim: 25.01.2024. <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>. Sanatçı yapının işlevi ve genel özellikleri şöyle açıklanmaktadır;

"Gözlemevi, üç V harfi biçiminde açıklık ve açıklığı kesen bir hendekle bölünmüş iki eş merkezli toprak höyükten (dış çapı 71 m olan) oluşur. İç daire, çim kaplı toprağı destekleyen ve biri giriş olmak üzere dört açıklık içeren ahşap bir yapı ile yapılmıştır. Üçgen biçimli bir tünelden girilerek doğu-batı ekseninden arazi-sanat eserinin tam ortasından dış daireye geçilmektedir. Merkez dairedeki diğer üç açıklık, yılın belirli zamanlarında güneşin doğuşunu çerçevelemek için yönlendirilmiştir. Ortadaki çelik siperlik ekinokslarda güneşin doğuşunu gösterir. Dairelerin kuzey ve güney taraflarında, 21 Haziran ve 21 Aralık gün doğumunun görülebildiği iki taş takoz vardır" (Erişim: 25.01.2024. <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>.)



Görsel 9. Robert Morris, 1971, Gözlemevi/The Observatory. Erişim: 25.01.2024. <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>

Morris' in kozmik döngüye dair deneyimi yaşatmayı hedefleyen çalışması, Hannsjörg Voth'ün çalışmasında olduğu gibi heykeli mimariyle de yakınlaştırır. 1969'da Super Studio adlı mimari ekip, The Continuous Monument (Sürekli Anıt) ütopyasını gündeme getirir. Süper Studio'nun amacı, "Kavramsal sanat olarak vizyoner bir mimari proje olan Sürekli Anıt (1969) ile, kapitalist şehrin metalden arındırıldığını ve doğayla barıştığını hayal etti." (Foster, 2013, s. 9). Aynı yıl Morris'in Continuous Project Altered Daily (Her Gün Değiştirilen Sürekli Bir Proje) adlı kitabı yayınlanır. 1960'larda karşılaşılan bu paralel yaklaşımlardan hareketle doğanın, mimari ve heykel için dönüşüm kavramının kurucu ögesi olduğu görünürlük kazanır.

Yüksek bütçeli, zamansız formlarıyla bir bilim kurgu film setini andıran Michael Heizer'in bütün kariyerini adadığı projesi (Görsel 10), yapımından elli yıl sonra biter. Sanatçının neredeyse yarım asıra yayılan, 2 km'lik alanda, antik sanat ve mimariden izler taşıyan City (Şehir) adlı çalışması boşluk ortasında yerleşke, anıt ya da tarihi bir eser gibi toprağa yontulmuş dev bir rölyeftir.



Görsel 10. Michael Heizer, 1970-2022, Şehir/Cirty. Erişim: 25.01.2024. <https://www.collateral.al/en/michael-heizer-city-desert-nevada-design/>

Heizer'in City adlı çalışması, işaretlenmiş saha, yere çizme (jeoglif) geleneğini akla getirir. Dünyanın farklı bölgelerinde keşfedilen, antik kalıntılar arasında belki de en gizemli olan biçimler jeogliflerdir. Çizgilerin oluşturduğu şekillerin ölçeği düşünülecek olursa, bütünlüğü kavramanın tek yolu gökyüzünden bakıştır. Bu şaşırtıcı duruma ek olarak, şekillerin son derece bilinçli ve düzgün çizilmeleri, sahip oldukları teknolojiye dair soruları beraberinde getirmektedir. Bilinen örnekler arasında en dikkat çekici olanı "Peru'nun güneyinde bulunan Nazca Çölü'ndeki M.S 1-700 arasında yapılmış olduğu düşünülen jeoglifleridir" Erişim: 09.03.2023 <https://rb.gy/zuhhqu>. Daniken, bu çizgilerin yapımını uzaylılara bağlar ve "uçan bir cismin aşağıya direktif vererek çizilmiş olabileceğini" (1993, s.85) belirtir.



Görsel 11. Richard Long, 1972, Peru'da Düz Bir Çizgide Yürümek/Walking a Line in Peru, Peru. Erişim Tarihi: 07.02.20224 <https://hellogoodland.com/blogs/news/walking-in-line>

Çağlar sonra yere bırakılan bu çizgilerden Arazi Sanatı ilham alırken amaç, gökyüzüyle iletişim veya tanrısal bir inanç değildi elbette. Richard Long'un erken dönem çalışmalarından 1967'de İngiltere'de, 1972 yılında Peru'da (Görsel 11) gerçekleştirdiği yürüme çizgileri iki mesafe arasındaki zamansal bir yolculuk olduğu kadar, düzlüğü sadece yukarıdan bakıldığında anlaşılabilen, mekanla ve içsel bir denge ile kurulan ölçek ilişkisi. Çizgi üzerinde yürüme deneyimi, sanatçıyı hep belli bir düzlemine ya da galeri içindeki mekânın perspektifine hapsedmek yerine ilk defa onu kendi çalışmasının uzamı içine yerleşmiştir. Benzer şekilde Robert Morris farklı yöntemlerle, çevrenin doğal yapısını kullanarak araziye çizgiler çizerken, geleneksel sanatın görme biçimini değiştiren Nazca çizgileri ve Batı sanatının görme biçimi arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar.

"Batı sanatı bir nesne sanatı olduğu kadar algı sanatıdır. Örneğin İzlenimcilik, diyelim ki Da Vinci'nin sfumato tekniğinden daha derin uzayı görme yeteneğine sahip değildi. Her ikisi de yakın mesafeden

görülen dikey düzlemde uzayı temsil etmekle ilgileniyordu. Yirminci yüzyıl sanatının tamamı, her görsel deneyimi izleyici ile dünya arasına yerleştirilmiş dikey bir düzlemle netleştirecek bir tür kartezyen (koordinat sistemine ilişkin) projeksiyon tarafından zorlanmış görünüyor. Nispeten yakın mesafede görüşünüzü engelleyecek nesnelere karşılaşmayı bekliyoruz. Görme doğrudan dışarı, duvara 90 derece veya duvardan asla uzak olmayan bir nesneye yönlendirilir. Yaygın mekânsal bağlam, dikey ve yatay arasında güçlü bir şekilde vurgulanan bölünmeler ve ardından çekül ve seviye yönelimlerine yapılan vurgu ile oda alanından biridir. Böyle bir vizyon bağlamında, düz ve üç boyutlu işaretleme ve yapma, resim ve heykel arasındaki görünüşte fenomenolojik ikilemi beslendi. Biran için Nazca çizgilerinin doğası ve bağlamları hatırlandığında, bu keskin ayrımlar yapılamaz” (1993, s.158).

Yeryüzü ile çalışan sanatçılar, izleyicinin obje ile arasındaki yatayda ve dikeyde engel haline gelmiş galeriyi bir sınır olmaktan çıkarmışlardır. Örneğin, Robert Smithson’un arazi çizgisi, (Görsel 12) Nazca gibi yere çizilmiş olup, basit bir geometriye sahiplerdir. Smithson’un en bilinen çalışmalarından Spiral Jetty (Spiral İskele), göl kıyısında, yere özgü taşların yığılmasıyla oluşturulmuş bir iskeledir. Bu bağlamda Arazi Sanatı’nın resim ve heykel olarak tanımlayamadığımız mekân, bakış sınırlaması ve geleneksel sanat mecralarının dayattığı kısıtlamaları yoktur. Osborne, Spiral Jetty’nin başarısını açıklarken, “...resmetmeme, heykel yapmama, mimari üretmemenin vs. özgül yollarının keşfedildiği, saha-olmayan-saha” (2021, s.166) şeklinde belirtir.



Görsel 12. Robert Smithson, 1970, Spiral İskele / Spiral Jetty. Erişim:25.01.2024. <https://rb.gy/jmqqt5>

Smithson’un Spiral İskele’sinde olduğu gibi süreci açığa çıkaran çalışmalar, Arazi Sanatı’nın doğanın dinamikleri ve zamanın akışıyla barışık anıtlardır. Geçicilik duygusu tam da bu dinamiklerin ele gelmez, muhafaza edilemezliğine vurgu yapar. Bu alçak gönüllü tavır, insanı evrenin merkezine koymayan, aksine acizliği ve kısa ömrünü hatırlatarak, atalarımızın doğa ve evrenle olan iletişime ne kadar aç olduğumuzu hatırlatır.

Sonuç

Dünya’nın farklı bölgelerinde ortaya çıkan, gökyüzü ile ilişkisi tartışmasız olan Stonehenge, Nazca çizgileri, Göbeklitepe gibi büyük ölçekli sadece barınma işlevi dışında, tapınma alanları olarak açıklanan yapıların etkisi, bugünün insanı için oldukça sarsıcıdır. Yapım teknolojileri konusunda hayrete düşülen bu yapıların zamana direnişi, yalınlıkları ve doğal malzemelerle yapılmış olmalarından kaynaklıdır. Ancak daha da önemlisi antik insanın bütün zamanlara ait ilksel bir varolma halini sonsuza kadar yaşatma arzusudur zamana meydan okuyan. Farklı coğrafyalarda benzer form ve inanç ilkeleri taşıyan arkeolojik buluntular karşısında izleyici olarak belli bir ülke, din veya kültüre ait hissetmek yerine, bir insanlık mirası olarak varoluşa dair ortak ve evrensel bir duyumsama yaşanır. Antik yapıların uyandırdıkları bu his, belki de son kertede modern heykel anlayışını devralmış Arazi Sanatı’nın çalışmalarında belirginleşmiştir.

Görsel ve plastik sanatların, bilim ile sürdürdüğü ilişki, bilimin yaşama kattığı düşünsel ve işlevsel dönüşümlerle birlikte kimi çağlarda yoğunluk kazanmıştır. Geçen yüzyılda insanlık, 1945'e kadar süren küresel savaşlar, sonrasında ekonomik sıkıntılar, Hiroşima felaketi (1945), Vietnamlı Savaşı (1955-1975), Soğuk Savaş (1947-1991) ve ölen binlerce insanın acılarına ve teknolojiye olan güvenin kırılmasına yolaçmıştır. Tüm bunlara ek olarak ekolojinin tehdit altında olduğuyla yüzleşen insan için gelecek korkutucu hale gelmiştir. Ancak insanın Ay'a ayak basmasıyla geçirdiği dönüşüm yeryüzü ile kurulan bağın güçlenmesi anlamında hem umut hem de ilham vericidir. Bu süreçte sanatçının doğa ve evrenle yeniden ilişkilmesini, evrenin mükemmelliğini farkına varmasını ve onu kendi iradesi ile dönüştürmek yerine ona uyum sağlaması Arazi Sanatı'nı oluşturan önemli etkilerdir.

İnsan için gökyüzünün, bir ayna olabileceği düşünülebilir. Bu ayna sayesinde kendini anlayan insan, sanatıyla da gökyüzüne ayna tutar. Çağımızda astroloji belki de gökyüzüne tutulan aynanın ve oradan türeyen hikayelerin en somut örneği olabilir. Sanatçının çalışmasını yukarıdan bakışla tasarlaması ve yeryüzünü bu anlayışla şekillendirme çabası, modern çağın sanatsal görme biçimini belirleyen en önemli unsurlardandır. Makale çerçevesinde ele alınan konu, modern sanatın soyut formları ve Minimalizm'in evrensel geometrik yaklaşımının, sanata ve yerleşik hayata dair, antik formlarla benzerliğini anlamaya odaklanır.

Yirminci yüzyılın başlarında kamusal hayatın yeniden inşası çalışmalarında söz sahibi olan sanatçılar, artık bir parka yerleştirmek üzere heykel tasarlamak kadar, parkın kendisini tasarlar hale gelmişti. Mimari ve heykel arasındaki ilişkiyi yeniden biçimleyen bu süreç, izleyiciyi de etkileşime itmiştir. Mimari nasıl ki bir proje ve maket üzerinden yaşam alanlarını kuruyorsa, sanatçı da çalışmasını aynı mantıkta çalışmıştır. Bu anlamda makalede örnek olarak verilen, Giagommetti ve Naguchi'nin parklar ve kamusal alanlar için tasarladıkları rölyefleri, soyut geometrik formların yeryüzüne yontulabileceği fikriyle bütünlüştür. Mimari gibi hem insanı içine alan, hem de işleve dönük bir heykel fikrini, 1960 sonrası Arazi Sanatı kolay kolay ulaşılamayacak bir doğa parçasının ortasına yerleştirir.

Bu süreçte insanlığın Ay'a gitme hayalinin gerçekleşmesiyle popülerleşen uzay bilimi; ufolar, dünya dışı yaşamlara merakı beslerken, erişilen uygarlığın doğa ve çevre üzerinde yarattığı hasar, gezegene dair distopyaların tohumları olur. Uygarlığın geleceği ve antik geçmişini bir araya getiren bilim kurgu estetiği, aynı zamanda doğanın yok oluşuna dair bir uyarı niteliğindedir. Gizlenen endişenin sanatçıyı teknolojiden uzak bir arazide çalışmaya ittiği söylenebilir. Arazi Sanatı'nın bu mistik romantizmi, 19. yüzyılın melenkolisinden farklıdır. Hatta bu o kadar keskin bir ayırmadır ki, arazi sanatçıları doğayı seyretmez, onunla konuşmak, iz bırakmak ve dönüştürmek ister. İnsanlığın doğa ve şehirle arasına koyduğu sınır keskinleştikçe, ilkel atalarının doğa ile kurduğu ilişki anlam kazanmış, mitler ve astroarkeoloji ilham veren konular haline gelmiştir.

Sonuç olarak, makale araştırma süreci göstermiştir ki, 1960'lı yılların yükselen uzay araştırmaları evrene dair bilgiyi arttırırken, doğanın hızla yok oluşuna dair endişeleri de beraberinde getirmiştir. Sanatçı antik çağlarda yaşamış insanlar gibi yerden gökyüzünü anlamaya çalışırken, bir yandan da gökyüzünden yere bakabiliyor olmanın yarattığı heyecan ve ilhamla yaşadığı Dünya'yı anlamlandırmaya çalışır. Yeryüzünü bir rölyef gibi dönüştürme süreci, sanatçıyı çalışmasına yukarıdan bakabildiği bir mesafeye ulaşmasını sağlarken, izleyiciyi içine alan, işlevi belli olmayan, yarı mimari özellikleriyle doğayı sınırsız bir doğanın içine taşır. Artık sadece fotoğraflarına erişilen bu yapılar, doğanın ritmiyle yok olmaya mecbur, geleceğin antik sanatı olacaklardır.

Kaynakça

- Bachelard, G. (1996). Mekânın Poetikası. (Çev. A. Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Berman, M. (2005). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. (Çev.Ü. Altuğ- B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carson, R. (2021). Sessiz Bahar. (Çev. Ç. Güler). İstanbul: Palme Yayınevi.
- Daniken, V. E. (1993). Tanrıların Arabaları. (Çev. Z. Okar). İstanbul: Cep Yayınları.
- Garrard, G. (2020). Ekoeleştirir. (Çev. E. Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Foster, H. (2013). The Art-Architecture Complex. London, New York: Verso.
- Kahraman, H. B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in Expanded Field. October. V. 8. P. 30-44. USA: The MIT Press.
- Krauss, R. E. (2021). Modern Heykel Dehlizleri. (Çev. S. Erduman). İstanbul: Everest Yayınları.
- Latour, B. (2022). Doğa Politikaları: Doğu ve Batı Perspektifleri. Eda Sezgin (ed.). Sanat ve Ekoloji, Sanat-Yaşam-Üretim, s105-115. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lommel A. (1966). Landmarks of the World's Art, Prehistoric and Primitive Man. London: Paul Hamlyn.
- Lucie-Smith, E. (2002). Art Tomorrow. Paris: Terrail.
- Lynton N. (1991). Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitapevi
- Moszynska A. (2001). Abstract Art. London: Thames & Hudson
- Morris, R. (1993). Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. London: The MIT Press.
- Osborne, P. (2021). Kavramdan Sonra, Çağdaş Sanatın Felsefesi. (Çev. N. Bingöl). İstanbul: Tellekt Yayınları.
- Roloff B., See Blen G. (1995). Ütopik Sinema, Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi. (Çev. V. Atayman). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Schneckenburger M., Ruhrberg K., Fricke C., Honnef K. (2000). Art of the 20th Century. (Ed: Ingo F. Walther). Spain: Taschen

İnternet Kaynakçası

- Eames Office (1977) Powers of Ten. Erişim: 09.03.2023.
<https://www.youtube.com/watch?v=OfKBhvDjuy0&t=527s>

The Isamu Noguchi Foundation. In Search of Contoured Playground Exhibition. Erişim: 09.03.2023.
<https://www.noguchi.org/museum/exhibitions/view/in-search-of-contoured-playground/>

Stone-Ideas. (2017). Stone Objects by Gonzalo Fonseca at the Noguchi Museum in NewYork City untill March11, 2018. Erişim: 09.03.2023. <https://rb.gy/zeq1oh>.

Wikipedia. (2022). Erişim:09.03.2023. https://en.wikipedia.org/wiki/Desert_planet.

D. (2016). “A Monument to Outlast Humanity”. Erişim: 09.03.2023 <https://rb.gy/hcqakl>.

Fabrizi M. (2014). The Obsevatory by Robert Morris. Erişim: 09.03.2023. <https://rb.gy/ml3f2i>.

Golomb J. “Why the Nasca Lines are Among Peru’s Greatest Mysteries”. National Geographic. Erişim: 09.03.2023 <https://rb.gy/zuhhqu>.

Freistetter V. F. (2008). Der Stern von Bethlehem. Erişim: 02.02.2024 <https://scienceblogs.de/astrodicticum-simplex/2008/12/21/der-stern-von-bethlehem/>

The Art Story. Artist/ Robert Smithson”. Erişim: 09.03.2023 <https://www.theartstory.org/artist/smithson-robert/>.

21. YÜZYIL MİMARLIĞININ “YENİ” SÖYLEMİ NE? MİMARLIKTA “BİÇİM İŞLEVİ İZLER.”DEN “BİÇİM VE İŞLEV İKLİMİ İZLER.” SÖYLEMİNE¹

Doç. Dr. Gülşah GÜLEÇ

Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

gulsahgulec@gazi.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8041-2018

Öz: Bu yazıda, mimarlıktaki biçim ve işlev ilişkisi tartışılmıştır. Tartışma kapsamında söylem analizi yöntemine başvurulmaktadır. Bu yöntem, biçim ve işlev arasında kurulan ilişkinin ya da ilişkisizliğin mimarlığın söylem alanını değiştirdiğini ortaya koymaktadır. Yazıda bu değişim “Biçim işlevi izler.,” “Biçim biçimi izler.,” “Biçim süreci izler.” ve “Biçim ve işlev iklimi izler.” söylemleriyle sınırlandırılmıştır. Mimarlık alanında “Biçim ... izler.” şeklinde başka birçok söylem olsa da yazıda geçen söylemler biçim ve işlev arasında kurulmuş olan belirlenimci ilişkinin sorgulanmasını, kopmasını ve iklim değişimi gibi güncel problemlerin aşılabilmesi için bunlar arasında yeni bir ilişkinin kurulmasını sağladığı gerekçesiyle ele alınmıştır. Böylece Sullivan’ın 19. yüzyılda ortaya attığı “Biçim işlevi izler.” olarak bilinen modern söyleminin yerini 20. ve 21. yüzyıllarda Tschumi’nin “Biçim biçimi izler.,” Kolarevic’in “Biçim süreci izler.” ve Rahm’ın “Biçim ve işlev iklimi izler.” gibi postmodern söylemlerinin aldığı tartışılmıştır. Tartışmanın amacı, mimarlıkta biçim ve işlev arasındaki birinin diğerini belirlediği ilişkinin değiştiğini ortaya koymaktır. Bu değişim, biçim ve işlev arasında dinamik bir ilişki olduğunu kanıtlamıştır. Son yıllarda ise bunlar arasında biçimin ve işlevin iklimsel koşullara göre değiştiği yeni bir ilişki kurulmaktadır. Mimarlığın söylem alanı, biçim ve işlevin yeniden ilişkilendiği; başka deyişle, iklimi izlediği söylemiyle birlikte önemli bir değişime uğramaktadır.

Anahtar Sözcükler: Mimari Söylem, Mimari Tasarım, Biçim, İşlev, Biçim-İşlev İlişkisi.

WHAT IS THE NEW DISCOURSE OF THE ARCHITECTURE OF THE 21ST CENTURY? A DISCURSIVE SHIFT FROM “FORM FOLLOWS FUNCTION.” TO “FORM AND FUNCTION FOLLOWS CLIMATE.” IN ARCHITECTURE

Abstract: This paper discusses the relationship of form and function in architecture. The method of discourse analysis is used to enhance the discussion. By using this method, the paper reveals that the changing relationship of form and function leads the discourses to change in architecture. These changes are discussed through the mainstream discourses of “Form follows function”, “Form follows form.,” “Form follows process.” and “Form and function follows climate.” in the paper. There are actually many other discourses of “Form follows ...” in mainstream architecture. But the architectural discourses here are discussed due to the fact that they establish the ground for the static and deterministic relationships of form and function to be criticized, disjuncted and eventually developed in a new way in architecture. Hence, it is underlined in the paper that the modern discourse of “Form follows function.” by Sullivan in the 19th century is replaced with the postmodern discourses of “Form follows form.” by Tschumi, “Form follows process.” by Kolarevic and “Form and function follows climate.” by Rahm in the 20th and 21st century. The aim of this discussion is to emphasize that the deterministic relationship of form and function is changed in recent architecture. This change shows us that there is a dynamic relationship between form and function. So, a new relationship is developed between them according to the changes in the climate conditions. The architectural discourse thus goes under a dramatic change in such a way that form and function follow climate in the recent years.

Keywords: Architectural Discourse, Architectural Design, Form, Function, Form-Function Relationship.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

Giriş

Bu yazıda, mimarlıkta çok uzun zamandır tartışılmakta olan biçim ve işlev ilişkisi ele alınmaktadır. Biçim ve işlev arasındaki değişken ilişkinin mimarlığın söylem alanını değiştirdiği ortaya koyulmaktadır. Bunun için söylem analizi (discourse analysis) yöntemi kullanılmaktadır. Bu yöntem, mimarlıkta biçim ve işlev ilişkisini ele alan söylemlerin birlikte tartışılmasını; biçim ve işlev ilişkisinin ya da ilişkisizliğinin mimarlığın söylem alanında yol açtığı değişimin ortaya koyulmasını sağlamıştır. Söz konusu değişim yazıda “Biçim işlevi izler.” (“Form follows function.”), “Biçim biçimi izler.” (“Form follows form.”), “Biçim süreci izler.” (“Form follows process.”) ve “Biçim ve işlev iklimi izler.” (“Form and function follow climate.”) söylemleriyle sınırlandırılmıştır. Mimarlıkta “Biçim ... izler.” şeklinde başka birçok söylem vardır. “Biçim doğayı izler.” (“Form follows nature.”), “Biçim kurguyu izler.” (“Form follows fiction.”), “Biçim fetişi izler.” (“Form follows fetish.”), “Biçim cepheyi izler.” (“Form follows facade.”) bunlardan bazılarıdır (Bkz. Mumford, 1989; Rabeneck, 1969; Schwartz, 1998; Freschi, 2004). Ancak bu yazı kapsamında tartışılan söylemler, mimarlıkta biçim ve işlev arasındaki ilişkinin sorgulanmasını, kopmasını ve iklim değişimi gibi güncel problemlerin aşılabilmesi için yeniden kurulmasını sağlamıştır. Bu söylemler, biçim ve işlev ilişkisi çok çeşitli sorgulamalara maruz kalmış olsa da işlevin biçimlendirme sürecinde belirleyici olduğunu ortaya koyduğu için birlikte ele alınmıştır. Öyle ki, biçim ve işlev arasındaki ilişkinin koptuğu durumda bile biçim işlevsiz ya da çok işlevli bir oluşum olarak, yani işlevle ilişkisi kurularak tasarlanmıştır. Biçimin yerden, işlevden ve her türlü belirleyici ilişkiden bağımsız olarak oluşturulduğu bilgisayar destekli tasarım sürecinde ise biçimin işlevselleştirildiği anlaşılmaktadır. Biçim ve işlev arasındaki işlevin biçimi belirlediği ilişki yerini biçimsel özelliklerin işlevin önüne geçtiği ve biçimin işlevselleştirildiği yeni bir ilişkiye bırakmıştır.

Dolayısıyla yazıda ele alınan söylemler, mimarlıkta biçim ve işlev koptuğunda ya da biçim işlevden bağımsız olarak oluşturulduğunda bunların hala ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Kopma ve bağımsızlaşma, biçim ve işlev arasında kurulan yeni bir ilişki olarak yorumlanmıştır. Son yıllarda bu ilişkiler biçim ve işlevin iklimi izlediği yeni bir mimarlık söyleminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu söyleme göre, biçim ve işlev arasında iklimsel koşullarla birlikte değişen bir ilişkiler sistemi tasarlanmalıdır. Bu yüzden, yazının amacı Sullivan’ın 19. yüzyılda ortaya attığı “Biçim işlevi izler.” olarak bilinen modern söyleminin yerini 20. ve 21. yüzyıllarda Tschumi’nin “Biçim biçimi izler.”, Kolarevic’in “Biçim süreci izler.” ve Rahm’in “Biçim ve işlev iklimi izler.” gibi postmodern söylemlerinin aldığı, yani mimarlığın söylem alanının değişime uğradığını tartışmaktır. Söylemsel değişim son yıllarda iklim değişimi, enerji krizi ve koronavirüs pandemisi gibi tüm dünyayı etkilemiş; ekonomi, sosyoloji, meteoroloji ve başka birçok alanda olduğu gibi mimarlığın da gündemine yerleşmiş olan küresel problemler nedeniyle yaşanmıştır.

Ancak mimarlıkta birbirini var eden olgular olsalar da biçim ve işlev arasındaki ilişki ilk kez 19. yüzyılın sonunda Sullivan’ın “Biçim her zaman işlevi izler.” (Form ever follows function.) söylemiyle tartışılmaya başlamıştır (Yaşar, Kaymak-Heinz, 2021). Sullivan, yüzyılın yeni bina tipleri olarak ortaya çıkan yüksek ofis binalarını biçimsel ve işlevsel özellikleri açısından çözülmesi gereken bir problem olarak ele almıştır. Bu problemi çözebilme içinse biçimin işlevi izlemesi gerektiği söylemini ortaya atmıştır. Sullivan’a göre, doğada bulunan biçimler işlevine göre oluşmaktadır. Bu bir doğa kanunudur. Doğayla doğrudan ilişkili olan mimarlıkta da benzer bir kanunun geçerli olması gerekir. Mimari biçim, bu kanuna göre, işlevini izlemelidir (Sullivan, 2011, s.1-12). 20. yüzyılın ilk yarısında Le Corbusier, Mies ve Wright gibi modern mimarların “Biçim işlevi izler.” (Form follows function.) olarak benimsedikleri bu söylem, küp ve dikdörtgenler prizması gibi belirli temel geometrik biçimlere ve bunların tanımladığı evrensel mimarlık diline karşılık gelince tartışmalara yol açmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında Rossi, Venturi ve Krier gibi postmodern mimarlar tarafından ortaya koyulan bu tartışmalarda biçim ve işlev arasındaki işlevin biçimi belirlediği indirgemeci ilişki sorgulanmaya başlamıştır. Bu, aynı zamanda, bir öncelik ilişkisidir;

çünkü “Biçim işlevi izler.” söylemi işlevi öncelikli hale getirmiş; biçim, işlevin tahakkümü altına girmiştir (Çil ve Güner, 2011, s.112-120).

Biçim ve işlev arasında kurulmuş olan belirlenimci ve indirgemeci ilişki, modern mimarların işlevi “fonksiyon” olarak ele almış olmasından kaynaklanır. 20. yüzyılın başında modern mimarların işlevi ifade etmek için başvurdukları fonksiyon sözcüğü, biyoloji ve bilgisayar teknolojileri gibi birçok alanda kullanılmakla birlikte matematik alanında da sıklıkla kullanılan bir sözcüktür. Matematik alanında fonksiyon, sayısal bir ifadenin kartezyen koordinat düzleminde çizime dönüştürülmesidir. Bu nedenle belirli bir çizimi (ya da biçimi) tanımlayan belirli bir sayısal ifadenin olduğu söylenebilir. Matematikteki bu ilişki, doğru bir tasarım dili oluşturmak isteyen modern mimarlar tarafından mimarlığın tasarım alanına uyarlanmıştır. Ancak mimari tasarımda mutlak bir doğruluğa ulaşmak mümkün olmamaktadır. Böylece belirli bir işlevin belirli bir biçime karşılık gelemeyeceği ortaya çıkmıştır. Mimarlıkta biçim ve işlev arasında statik değil dinamik bir ilişki olduğu için bu ilişkinin sayısal ifadelerle ya da formüllere indirgenemeyeceği anlaşılmıştır (Tanyeli, 2011, s.122-130).

Biçim ve işlev arasındaki dinamik ilişki, biçimin ve işlevin birbirine bağlı olmadığını ortaya koymaktadır. Biçim yere, kültüre ya da çevreye de bağlı olmak zorunda değildir. Biçimin bağımsızlığı, özerklik tartışmalarını yeniden mimarlığın gündemine taşımıştır. Özerk biçim işlevden, yerden, kültürden ve çevreden bağımsız olduğu için özerktir. İşlevi ya da başka herhangi bir şeyi değil kendisini izlemekte ve temsil etmektedir. Mimarlıkta biçim ve işlev arasında kurulmuş olan ilişkilerin sorgulanmasını sağlayan özerklik tartışmaları, Tschumi’nin işlevi “program” olarak ele almasıyla birlikte yeni bir yönde ilerlemiştir. İşlevin geçici ve çok çeşitli eylemlerden oluşan bir program olarak ele alınması ve Tschumi tarafından yeniden yorumlanması, biçimden bağımsız olarak ortaya çıkmasını, yani özerk olmasını sağlamıştır. Biçim ve işlev arasındaki özerklik ilişkisi, biçimin işlevsiz ya da çok işlevli bir oluşum olarak tasarlanmasına yol açmıştır. Ancak, Tschumi’ye göre, 20. yüzyılın sonunda mimarlar artık işlevden çok biçime odaklanmakta; tekrarlı ve aynı biçimlerin tasarlanması mimarlıkta biçimin işlevi değil biçimin biçimi izlediği yeni bir tasarım anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Tschumi, 1996, s.21-52).

21. yüzyılın başında mimarlıkta biçim daha çok bilgisayar destekli bir ortamda tasarlandığı için işleve ya da yere değil bu ortamın tasarım araçlarına göre oluşmaya başlamıştır. Bilgisayar teknolojisinin belirleyici olduğu tasarım sürecinde Kolarevic ve Chu gibi mimarlar biçimi işlev yerine süreci izleyen bir oluşum olarak ele almıştır (Kolarevic, 2003, s.1-13; Chu, 2003, s.82-83). 21. yüzyılın bilgisayar teknolojisi mimarlığın tasarım alanı üzerindeki yönlendirici ve belirleyici etkisini arttırmış olsa da mimarlığın en temel tasarımı olan mekanı ve mekansal ilişkileri teknoloji yerine iklim değişimine göre ele alan Rahm ise biçim ve işlevin iklimi izlemesi gerektiğini savunmaktadır. Rahm’ın ortaya koyduğu gibi, mekanın biçiminin ve işlevinin iklim koşullarına göre değişmesi, yani biçim ve işlevin iklimi izlemesi o mekanı ısıtmak ve soğutmak için harcanan enerjiyi azaltmaktadır (Rahm, 2021, s.44-52). Böylece biçimin işlevi izlediği söylemi yerini biçim ve işlevin iklimi izlediği söylemine bırakmıştır. Mimarlıkta biçim ve işlev arasındaki ilişki ve bu ilişkiyi ele alan mimarlık söylemleri yüzyıllar içerisinde sürekli olarak değişime uğramıştır. Yazıda, bu söylemler aracılığıyla, biçim ve işlev arasında statik ve deterministik değil dinamik bir ilişkinin olduğu vurgulanmaktadır. Öyle ki, bu dinamik ilişki yüzyılın gerçeklerine ve değişkenlerine göre yeniden tanımlanır.

“Biçim İşlevi İzler.” Söylemi Üzerine

Biçimin işlevi izlediği gibi iddialı ve tartışmalı bir söylemi anlamak için öncelikle işlevin ne anlama geldiğine bakmak gerekir. Çünkü bu söylem, işlevi öncelikli ve belirleyici hale getirmiştir. Mimarlıkta zaman zaman bu söyleme karşı çıkmışsa da işlev çoğunlukla biçimi belirleyen başlıca etkenlerden biri olarak değerlendirilmiştir. İşlev, mimarlıkta bildiğimiz anlamıyla, yani kullanılabilirlik ve işe yararlılık anlamında ilk kez 19. yüzyılda kullanılmıştır. Forty'nin ortaya koyduğu gibi, daha önce işlev bir binanın kullanım biçiminden çok tektoniğine, başka deyişle yapılaş biçimine karşılık gelmiştir (Forty, 2012, s.33-39). Tanyeli de benzer şekilde mimarlıkta işlevin 19. yüzyılın öncesine gitmeyen görece yeni bir kavram olduğunu belirtir. Antik dönemde Vitruvius'un güzellik (venustas), sağlamlık (firmitas) ve kullanılabilirlik (utilitas) olarak bilinen üçlemesindeki kullanılabilirliğin işlevden farklı bir kavram olduğuna değinir. Bunun nedeni, Vitruvius'un bu kavramı işe yararlılıktan farklı olarak bir şeyin oluş biçimine gönderme yapacak şekilde kullanmış olmasıdır (Tanyeli, 2011, s.122-130).

19. yüzyılın sonunda Sullivan'ın “Biçim işlevi izler.” söylemiyle ise işlev, sanıldığı aksine, kullanılabilirlik ya da işe yararlılık anlamına gelmek yerine öze yönelik ve organik bir düşünce olarak karşımıza çıkmıştır. Bu düşünceye göre işlev biçimin özünde bulunmakta ve biçimin oluşmasını sağlamaktadır. Yani, işlevin ve dolayısıyla biçimin organik bir anlamı vardır (Forty, 2012, s.33-39). Ancak her ne kadar Sullivan'ın söylemi üzerine kurulu olsa da modern mimarlıkta işlev daha çok kullanılabilirlik anlamına gelecek şekilde ele alınmıştır. Oysa çoğu kuramcı ve eleştirmene göre Sullivan, 20. yüzyılın başındaki modern mimarlardan farklı olarak, biçimin işlevi izlediği söylemiyle bu ikisi arasında belirlemci bir ilişki olduğunu kastetmemiştir. Bunun yerine doğada gözlemlendiği, biçim ve işlev arasındaki birbirini değiştirme potansiyeli bulunan, bu sayede yaratıcı olduğu anlaşılan organik bir ilişkiye işaret etmiştir. Benzer bir organik ilişkinin mimarlıkta da olması gerektiğini belirtmiştir (Hendrix, 2012, s.9-28).

Yine de 20. yüzyılın ilk yarısında işlev modern mimarlar tarafından biçimi belirleyen, biçimin kullanılabilirliğini ve işe yararlılığını ifade eden bir kavram olarak ele alınmıştır. Modern mimarlar, evrensel bir mimarlık anlayışını savundukları için biçimin de evrensel olması gerektiğine inanmışlardır. Modern mimarların biçimin evrensel olması ve dahası belirli bir formüle göre oluşması için Sullivan'ın “Biçim işlevi izler.” söylemini bir öğreti olarak benimsedikleri anlaşılmaktadır (Moussavi, 2009, s.14-26). 20. yüzyılın ikinci yarısında ise evrensellik ve işlevsellik gibi kavramlarla tanımlanan modern mimarlığa karşı çıkan postmodern mimarlıkta biçim ve işlev arasında kurulmuş olan belirlemci ilişki sorgulanmaya başlamıştır. Postmodern mimarlar, bu ilişkiyi en çok da işlevin biçimi aynılaştırdığı gerekçesiyle sorgulamışlardır. Aynılık ve evrensellik yerine farklılık ve çeşitlilik anlayışını savunmuşlardır. Ayrıca Sullivan'ın ifade ettiği gibi doğada biçimin her zaman işlevi izlemediği, bunun bir doğa kanunu olarak kabul edilemeyeceğini ortaya koymuşlardır. Başka deyişle, postmodern mimarlara göre, Sullivan'ın “Biçim işlevi izler.” ifadesi değişmez bir öğreti değil biçim ve işlev arasındaki karşılıklı ilişkiyi anlamamızı sağlayan bir mimarlık söylemi olarak ele alınmalıdır (Mumford, 1989, s.26-37).

Yukarıda da değinildiği gibi, bu söylem 19. yüzyılda ilk defa Sullivan tarafından ortaya atıldığında biçim ve işlevin belirlemci değil birbiriyle etkileşimli bir ilişkisi olduğunu ifade etmiştir. Ancak 20. yüzyılda modern mimarlığın indirgemeci söylemlerinden biri haline gelmiştir (Moussavi, 2009, s.14-26). Özellikle yüzyılın başında modern mimarlar biçimin kendileri için bir amaç değil araç olduğunu savunmuş olsa da biçimcilikle suçlanmışlardır. Diğer yandan, modern mimarların gerçek amacı biçimi değil işlevi tasarımın önceliği haline getirmektir. Bu açıdan bakıldığında biçimci olmaktan çok işlevci bir mimarlık anlayışına sahip oldukları söylenebilir (Forty, 2012, s.33-39). Bu anlayışın 19. yüzyılın Kantçı olarak tanımlanan, estetiğin yani biçimsel özelliklerin işlevle ilişkisi olmadığını

ortaya koyan bakış açısıyla ters düşmesi dikkat çekicidir. Kant'ın bakış açısına göre, biçim işlevden bağımsız olarak ortaya çıkmakta ve estetik bir değer kazanmaktadır. Bu felsefi bakış yalnızca biçim ve işlev arasındaki ilişkiyi koparmakla kalmamış aynı zamanda biçimin estetik ve sanat değerinin yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Böylece bir sanat nesnesinin estetik bir biçiminin olabilmesi için belirli bir işlevinin olmaması gerektiği düşüncesi yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Kant, 2007, s.1-7).

20. yüzyılın felsefesi gibi sanatını da etkisi altına alan bu düşüncenin aynı yüzyılın modern mimarlığıyla ters düştüğü anlaşılır. Modern mimarlar işlevselliği ön planda tutmuş olsalar da biçimselliği, yani biçimin estetik özelliklerini yok saymamışlardır. Bununla birlikte biçimin geometrik bir şekle, görünüşe ya da bina kütesinin kendisine karşılık geldiğini savunmuşlardır. Çünkü modern mimarlar biçimin bir temsil aracı, sembolik bir ifade ya da gösterge olmaması gerektiğine inanmaktadır. Oysa biçim her dönemde temsil aracı olmayı sürdürmüştür; modern dönemde de biçimin genellikle işlevi izlediği ve temsil ettiği görülmüştür. Ancak modern biçim her zaman işlevsel gerekliliklerle açıklanamamaktadır. Bu nedenle, modern mimarların belirlemeci bir ilişkisi olduğunu savunduğu biçim ve işlev arasında, Hendrix'e göre, çelişkili bir ilişki bulunmaktadır. Hendrix, mimarlıkta biçimsel özelliklerle işlevsel özelliklerin uyum sağlamak zorunda olmadığını anlatır. Hatta bu özellikler birbiriyle çelişkili de olabilmektedir. Buna dayanarak, Hendrix mimarlığın "Biçim, işlevi izler." söyleminin ötesine geçmesi gerektiği belirtir. Yine de mimarlıkta biçim ve işlev arasında kurulabilecek olan yeni ilişkiler göz ardı edilmemelidir (Hendrix, 2012, s.9-28).

Mimarlıkta biçim ve işlev ilişkisi biri diğerini belirleyen tek yönlü bir ilişki değildir. Bu ilişki, dinamik bir ilişki olarak görülmelidir. Yani, işlev de biçim de değişebilir. Tanyeli'ye göre, mimar işlevi yeniden tanımlama iktidarına sahiptir. Örneğin, Mies Farnsworth Evi'nin tasarımında tüm işlevleri banyo ve tuvalet hariç tek bir mekanda bir araya getirmiş ve mekanı bütünüyle camla çerçevelemiştir (Görsel 1). Dolayısıyla bu tasarımın bilindik ev kavramını ve yaşantısını değiştirdiği söylenebilir. Ne duvarın ne mahremiyetin ne de yaşama biçiminin eski tanımları bu tasarımda geçerli değildir. Biçim, işlevi yepyeni bir şekle sokmuştur. Ayrıca mimarlıkta biçim, işlevinden çok daha uzun ömürlüdür. Aksi halde bir biçim, işlevi ortadan kalktıktan sonra başka bir işlevle kullanılamaz. Biçimin yeniden işlevlendirilebilmesi, biçim ve işlev arasındaki ilişkinin dinamik olduğunu ortaya koyan başka bir örnektir (Tanyeli, 2011, s.122-130).



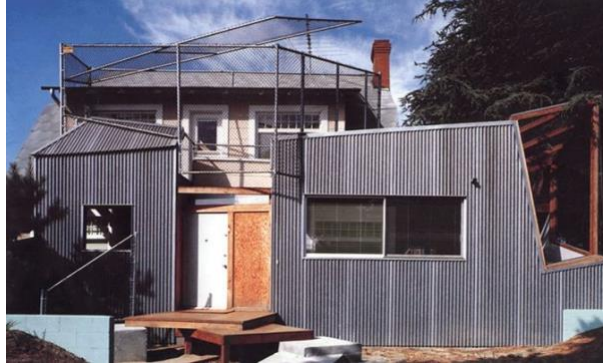
Görsel 1. Mies van der Rohe, 1945, Farnsworth Evi / Farnsworth House.
Arkitektüel. Erişim: 17.12.2023. <https://www.arkitektuel.com/farnsworth-evi/>

Ancak Hendrix, bu dinamik ilişkinin çoğu zaman çelişkiye yol açtığını belirtmektedir. Çelişkinin hem biçimin işlevi izlememesi hem de biçimi oluşturan elemanların işlevsizliği nedeniyle ortaya çıktığına değinir. Örneğin, Eisenman'ın bir seri olarak ürettiği ev tasarımlarında kiriş ve kolon gibi görünen elemanlar strüktürel değildir;

yani, bunların işlevi yük taşımak değildir. Kiriş ve kolon bildiğimiz anlamda işlevsel olmadığı için yeni bir anlam ve beraberinde yeni bir işlev edinmiştir. Bu elemanlar artık kütle, hacmi ve cepheyi karakterize etmektedir (Görsel 2). Burada hacim derken mekan ve mekansal ilişkiler kastedilmektedir. Yine bir ev örneği olan Gehry'nin tasarımında ise mekansal ve işlevsel ilişkilerden çok estetik özellikler önemsenmiştir. Evin estetiği, Gehry'nin savunucusu olduğu dekonstrüktivist mimarlık dilinin ve ideolojisinin dışavurumu gibidir (Görsel 3).



Görsel 2. Peter Eisenman, 1972, Ev IV / House IV.
Arkitektüel. Erişim: 17.12.2023. <https://www.arkitektuel.com/house-vi/>



Görsel 3. Frank Gehry, 1978, Gehry Evi / Gehry House.
Archdaily. Erişim: 17.12.2023. <https://www.archdaily.com/67321/gehry-residence-frank-gehry>

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren rekonstrüktivist ve dekonstrüktivist gibi biri mimarlık tarihinin ve geleneğinin canlandırılmasını, diğeri ise tarihteki her türlü tasarım ve yapım geleneğinin bozulmasını savunan çeşitli akımlar ve yaklaşımlar öne çıkmıştır. Bu yaklaşımlar modern sonrası, yani postmodern olarak adlandırılan ve yüzyılın ikinci yarısını kapsayan dönemde biçimin genellikle işlevle çeliştiği tasarımların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Batty, 2022). Gehry'nin bu dönemde tasarladığı Guggenheim Müzesi, Walt Disney Konser Salonu ve Popüler Kültür Müzesi gibi biçim ve işlev arasındaki çelişkili ilişkiyi örnekleyen birçok binası bulunmaktadır. Bu binaların işlevsel gereklilikleri sağlamaktan çok dalgalı titanyum cepheleri ve tasarım diliyle benzer bir estetik ve stilistik etki yarattıkları anlaşılmaktadır (Görsel 4, 5, 6).



Görsel 4. Frank Gehry, 1997, Guggenheim Müzesi / Guggenheim Museum.
Insapedia. Erişim: 17.12.2023. <https://insapedia.com/bilbao-etkisi-nedir-marka-mimarilerin-kentlere-etkisi/>



Görsel 5. Frank Gehry, 2003, Walt Disney Konser Salonu / Walt Disney Concert Hall.
Mimarobot. Erişim: 17.12.2023. <https://mimarobot.com/haber/wiki/walt-disney-konser-salonu/>



Görsel 6. Frank Gehry, 2007, Popüler Kültür Müzesi / Museum of Pop Culture
Arkitektüel. Erişim: 17.12.2023. <https://www.arkitektuel.com/mopop/>

Hendrix, mimarlıkta biçim ve işlev arasındaki çelişkili ilişkinin mimari biçimi estetik bir sanat nesnesine dönüştürdüğünü anlatır. Hendrix'e göre, biçimin işlevsel gerekliliklerden bağımsız olarak tasarlanmış olması Kant'ın estetik üzerine geliştirdiği felsefeyi hatırlatmakta ve o biçimi sanat nesnesi olmaya yaklaştırmaktadır (Hendrix, 2012, s.9-28). Başka deyişle, işlevsel olmaya ya da işlevle doğrudan bir ilişki kurmaya değil de estetik ve stilistik olmaya çalışması mimari biçimin sanatsal yönünü ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, postmodern dönemde ortaya çıkan biçimci yaklaşımlar kente ve kültüre katkıları olmadığı gerekçesiyle eleştiriye maruz kalmıştır. Bunlar keyfi ve biçimci yaklaşımlar olarak ele alınmıştır. Örneğin, Eisenman'ın Castelli Evi tasarımının biçimci yaklaşımı nedeniyle ne işleviyle ne de yeriyle ilişkisinin bulunmadığı ortaya atılmıştır (Görsel 7). Bu açıdan Castelli Evi, Sol LeWitt'in üç boyutlu gridleri ve küplerine, yani biçimci

heykellerine benzetilmiştir (Görsel 8). Diğer yandan, mimarlıkta biçimin işleve ya da yere bağlı olarak ortaya çıkması ve anlamlı olması gerektiği vurgulanmaktadır (Kaji- O’Grady, 2012, s.42-61). Mimarlığın anlam arayışı, anlamlı bir biçim üretme ihtiyacıyla, biçim ve işlev arasında yeni ilişkilerin kurulmasını sağlamıştır (Cheng, 2024, s.1-16).



Görsel 7. Peter Eisenman, 1980, Castelli Evi / Castelli House. Canadian Centre for Architecture. Erişim: 17.12.2023.
<https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/346885>



Görsel 8. Sol LeWitt, 1966, Seri Proje I / Serial Project I. Museum of Modern Art. Erişim: 17.12.2023.
https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/08/08/sol-lewitts-colorful-cubes/

Böylece 20. yüzyılın başında modern mimarlıkla birlikte aynılaştığı ve anlamsızlaştığı iddia edilen biçimin yüzyıl boyunca yeniden anlamlandırılmasına çalışılmıştır. 20. yüzyılın postmodern olarak adlandırılan ikinci yarısında ise anlam arayışının mimarlık tarihindeki tipolojilere ve tipolojik biçimlerin yeniden üretilmesine karşılık gelmesi tartışmalara yol açmıştır. Postmodern mimarların anlam arayışı, biçim ve tip arasındaki sınırların belirsizleşmesini; dahası Rossi ve Krier gibi “anlamlı” biçimlerin sadece mimarlığın kendi tarihinde ve geleneğinde bulunabileceğini savunan postmodernler nedeniyle biçim ve tip kavramlarının birbirinin yerine geçmesini sağlamıştır. Biçim tartışması, mimarlık tarihindeki tipolojik biçimlerin yeniden üretilmesi olarak ele alınmıştır. Böylece, postmodern mimarlara göre, modernler nedeniyle anlamını kaybetmiş olan biçim yeniden anlam kazanmıştır (Forty, 2012, s.33-39).

Ancak Eisenman, modernlerin belirttiği gibi biçim ve işlev arasında bir ilişki olmadığını, ayrıca postmodernlerin iddia ettiği gibi biçim ve anlam arasında da bir ilişki bulunmadığını ortaya koymaktadır. Eisenman, mimarlığın yüzyıllardır taşıdığı anlam kaygısından kurtulması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu kaygı klasik mimarlıkta olduğu gibi modern ve postmodern mimarlıkta da vardır. Mimari biçim, anlamlı olma kaygısıyla ya kendisinden önceki mimarlık geleneğini (postmodern) ya da yeni bir anlam arayışıyla işlevi ve teknolojiyi (modern) temsil etmeye

çalışmıştır. Eisenman ise “anlamsız” bir mimarlık anlayışının geliştirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu sayede mimari biçim bir temsil aracı olmaktan uzaklaşacak ve özgürlüğüne kavuşacaktır (Eisenman, 1984, s.154-173).

20. yüzyılın sonunda mimarlıkta özgürlük arayışı, Tschumi’nin biçimin ve işlevin birbirinden tamamen koptuğu söylemiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Tschumi’ye göre, biçim ve işlev arasındaki kopma mimarlara bambaşka bir özgürlük alanı açmıştır. Mimarlıkta artık biçime anlam yüklenmeyecek, işlev ise sadece fonksiyon olarak değerlendirilmeyecektir. Tschumi için işlev, “fonksiyon”dan çok “program” anlamına gelen bir kavramdır ve mekan içindeki beden hareketlerini, yani insanların eylemlerini ve etkinliklerini karşılamaktadır. Böylece Tschumi, işlevin geleneksel anlamını değiştirmiş; işlevi program kavramıyla ele alıp bu kavramın biçim ve işlev arasındaki diyalektik ilişkiyi ortadan kaldıracak şekilde harekete ve eyleme karşılık gelmesi gerektiğini belirtmiştir. Böylece, Tschumi’nin de ortaya koyduğu gibi, biçim ve işlev bağımsızlaşmıştır (Tschumi, 1996, s.21-52). Biçim ve işlevin birbirinden bağımsız olması, başka deyişle biçimin işleve ya da başka herhangi bir belirleyiciye göre ortaya çıkmaması mimarlıkta özerklik tartışmasını yeniden gündeme taşımıştır. Modern mimarların biçimin mimarlık tarihinden ve yerden bağımsız olması, postmodern mimarların ise mimarlık tarihiyle ve yerle ilişki kurması üzerinden tartıştığı özerklik kavramı yeni bir anlam kazanmıştır. Özerklik artık biçim ve işlev ilişkisinin kopmuş olması üzerinden tartışılmaktadır. Bu kopma, yüzyılın sonunda, biçimin işlevi değil biçimin biçimi izlediği yeni bir mimarlık söyleminin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

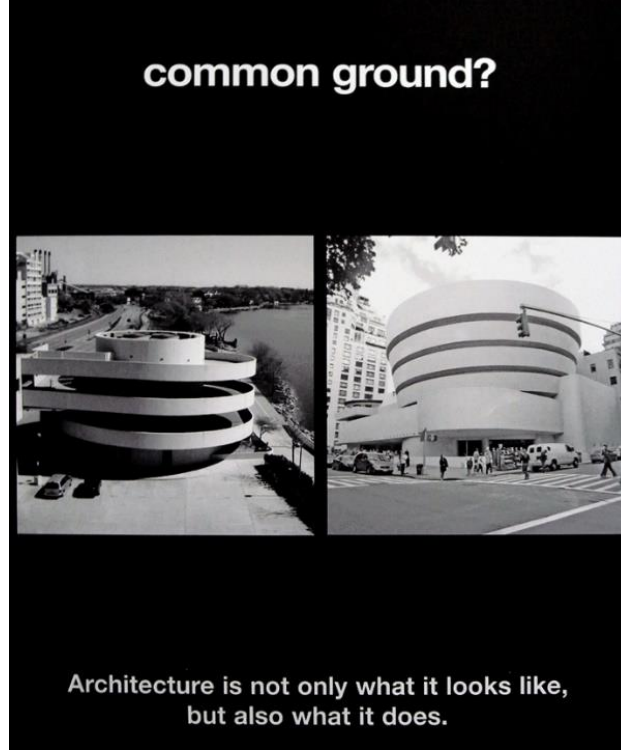
“Biçim Biçimi İzler.” Söylemi Üzerine

20. yüzyılın son yıllarından bu yana mimari biçimin yer ya da işlev gibi belirleyicilerden kurtulduğu ve özerk bir statüye kavuştuğu tartışılmaktadır. Tschumi, mimarlıkta özerkliği biçimin yerden, işlevden, müşteriden, bütçeden ya da mekansal gereksinimlerden kopması olarak açıklamaktadır. Kopma, mimari biçimi özerkleştirdiği gibi aynı zamanda yersizleştirmekte ve işlevsizleştirmektedir. Tschumi’ye göre, tarihten ve mimarlığın kendi geleneğinden koptuğu iddia edilen modern mimarlık da tarihsel ve geleneksel mimarlık anlayışını savunan postmodern mimarlık da aynı oranda biçimcidir. Her iki anlayışta da biçim biçimi izlemektedir ama biçimin anlam ve referans çerçevesi değişmiştir. Yine de ikisi de mimarlığı biçime indirgemıştır. Bu nedenle Tschumi, mimarlıkta “Biçim işlevi izler.”in (Form follows function.) yerine “Biçim biçimi izler.” (Form follows form) söyleminin geçtiğini belirtir. Modern mimarların işlevselciliği önemini yitirmiştir. Postmodern mimarlar ise biçimi temsil edecek ve gerekçelendirecek yeni arayışlara girmiştir. Bu aynı zamanda mimari biçimin yeni bir anlam edinmesi demektir. Dolayısıyla modern mimarlar tarafından kurulan, biçim ve işlev arasında birinin diğerini temsil etmesini ya da gerekçelendirmesini zorunlu kılan ilişkinin geçerliliği tartışılmalı hale gelmiştir (Tschumi, 1996, s.21-52).

Postmodern olarak adlandırılan ve mimarlıkta biçim ve işlev ilişkisi üzerine çok çeşitli söylemlerin ortaya çıkmasına yol açan dönemde Tschumi’nin ortaya attığı kopma (disjunction) kavramı, mimarlıkta kopmanın en başta biçim ve işlev arasında yaşandığı varsayımına dayanır (Tschumi, 1996, s.21-52). Mimarlıkta biçim ve işlevi birlikte ele alan Mcleod ise işlevin biçimi biçimin de işlevi dönüştürme potansiyelini vurgulamaktadır. Ancak mimarlar genellikle işlevin aynı ya da sıradan olduğu gerekçesiyle biçimi tasarlamaktadır. Oysa, Mcleod’a göre, mimarlıkta önemli olan işlevin dönüşümsel bir tasarım aracı olduğunun farkına varmaktır (Mcleod, 2003, s.33-41).

Tschumi, işlevin biçimi ya da biçimin kendisini olmasa bile algısını, anlamını ve değerini dönüştürme potansiyelini Wright’ın tasarladığı Guggenheim Müzesi üzerinden ortaya koymaktadır. Guggenheim Müzesi’nin biçimi her yerde olabilecek herhangi bir otopark binasına benzemektedir. Ancak binanın işlevi, biçiminin farklı ve sıra dışı olarak algılanmasına neden olmaktadır. Bu binada sanat eserlerinin devasa bir boşluğa tutunan bir rampa

boyunca sergilenmesi, yani binanın biçimi sergileme işlevine oldukça uygundur. Diğer yandan, neredeyse aynı biçimlenişin genellikle sıradan ve alelade bulunan otopark binalarında da olması dikkat çekicidir (Görsel 9). Tschumi, Advertisements for Architecture adını verdiği çalışmalarının birinde bu biçimsel benzerliği gözler önüne sermiş; benzer biçimlere sahip olan binaların müze ve otopark gibi çok farklı işlevleri olabileceğini belirtmiştir (Tschumi, 2012, s. 115-117).



Görsel 9. Bernard Tschumi, 1977, Mimarlık Reklamları / Advertisements for Architecture. Bagtazo Collection. Erişim: 17.12.2023. <https://www.bagtazocollection.com/blog/2015/8/26/design-study-bernard-tschumis-advertising-for-architecture>

Mimarlıkta işlevin biçimle olan ilişkisinin tamamen koptuğunu ortaya koyan örnek ise Tschumi'nin Parc De La Villette projesidir (Görsel 10). Tschumi, bu projede bilinçli olarak işlevlendirmede; başka deyişle, belirli bir işleve karşılık gelecek şekilde biçimlendirmede kütleleri park alanına insanların yürüyüş yollarını, kesişmelerini ve karşılaşmalarını gözeterek yerleştirmiştir. Kütlelerin yerleşimi ve sinematik promenad (cinematic promenade) olarak tasarlanan yürüyüş düzeni dışında bu alanda mimar tarafından belirlenmiş bir işlev ya da kullanım biçimi olmadığı için Tschumi, bu kütleleri "çılgınlık" anlamına da gelen "folie" olarak isimlendirmiştir (Tschumi, 1996, s.21-52).



Görsel 10. Bernard Tschumi, 1998, La Villette Parkı / Parc De La Villette. Arkitektüel. Erişim: 17.12.2023.
<https://www.arkitektuel.com/parc-de-la-villette/>

Yukarıdaki projede de görüldüğü gibi, biçim artık işlevle ilişkilendirilmemektedir. Ancak, Hendrix'e göre, sanatta ya da diğer tasarım alanlarında değil ama söz konusu mimarlık olduğunda biçim yine de işlevle ilişkilenecek şekilde tasarlanmalıdır. Dahası biçim ve işlev arasında yeni bir ilişki kurulmalıdır. Bu ilişki ya biçimin işleve karşılık gelmesiyle ya da ona karşı bir tavır sergilemesiyle kurulabilir. Yani, biçim ve işlev arasındaki çelişki de bir ilişki kurma biçimidir. Aksi halde herhangi bir düşünsel derinliği, işlevsel ya da çevresel ilişkisi olmayan içi boş bir biçim (an empty form) ortaya çıkmış olur (Hendrix, 2012, s.9-28).

20. yüzyılın son yıllarında, bilgisayar teknolojisinde yaşanan gelişmelerin de katkısıyla, mimarlıkta boş bir biçimcilik anlayışının yaygınlaştığı görülmektedir. Tschumi'nin 20. yüzyılın modern ve postmodern mimarlığının biçimciliğini tartışırken ortaya attığı "Biçim biçimi izler." (Form follows form) söylemi en çok da yüzyılın sonundaki modern ya da postmodern olarak adlandırılması zor olan mimarlık anlayışını ifade etmektedir. Öyle ki, Tschumi'ye göre, 1990lı yıllardan bu yana mimarlıkta artık tam anlamıyla biçim biçimi izlemektedir (Tschumi, 1996, s.21-52). Bunun başlıca nedenlerinden biri, mimari biçimin çoğunlukla bilgisayar ortamında katlama (folding), bükme (bending) ve eğme (curving) gibi komutlarla, yani benzer yollarla tasarlanması ve üretilmesidir.

Bilgisayar teknolojisi, mimarlıkta hem biçimin hem de biçimlendirme yöntemlerinin değişmesini sağlamıştır. Bu değişim, biçim ve işlev arasında yaşanan kopmayı desteklemekle birlikte biçimin daha önce hiç olmadığı kadar öncelikli hale gelmesine yol açmıştır. Biçim artık bilgisayar destekli bir tasarım sürecinde mimarın niyetlerinden çok sezgilerine ve bilgisayar programlarını kullanma becerisine göre ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla 2000li yılların mimarlığında her ne kadar benzer biçimsel özelliklere sahip olsalar da biçimin biçimden çok süreci izlediği anlaşılmaktadır.

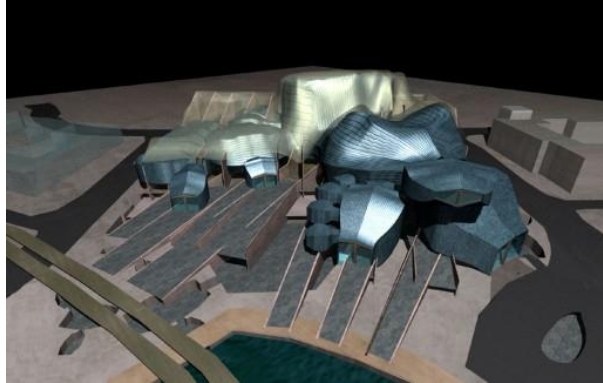
"Biçim Süreci İzler." Söylemi Üzerine

2000li yıllardan bu yana mimarlıkta sonuçtan çok sürecin tartışılmasını sağlayan bilgisayar teknolojisi, tasarım sürecinde belirsizliği ve öngörülemezliği olduğu kadar rastlantısallığı ve keyfiliği de destekleyerek yeni, farklı ve ilginç olarak nitelendirilen biçimlerin oluşmasını sağlamaktadır. İşlevin ya da başka herhangi bir etkenin değil bilgisayar teknolojisinin yönlendirici ve belirleyici olduğu bu süreç genellikle bir biçim bulma süreci (form finding process) olarak ilerlemektedir. Bu yüzden 21. yüzyılın başında mimarlıkta "Biçim süreci izler" (Form follows process) söylemi gündeme gelmiştir. Buna göre, biçim modern ya da postmodern gibi mimarlık üslupları yerine

sürece göre ve süreç içinde oluşmaktadır. Böylece, Kolarevic’in ortaya koyduğu üzere, biçim (form) yerini biçimlenmeye (formation), biçim oluşturma (making of form) ise yerini biçim bulmaya (finding of form) bırakmıştır (Kolarevic, 2003, s.1-13).

Chu ise mimari biçimin artık işleve göre değil bilgisayar destekli bir ortamda insan ve araç yoğunluğundan gün ışığının yönüne kadar çok çeşitli verilerin ve parametrelerin işlenmesiyle oluştuğunu savunmaktadır (Chu, 2003, s.82-83). Ancak son dönemde mimarlıkta biçimin oluşum sürecinde tasarım verilerinden çok tasarımcının sezgileri belirleyici olmaktadır. Buna bağlı olarak, tasarım sürecinin sonunda ortaya çıkan biçim oluş biçim (emergent form) olarak adlandırılmaktadır. Çünkü biçim, bilgisayar destekli bir tasarım sürecinde neredeyse kendiliğinden oluşmaktadır. Schumacher, bu oluşumu mimarlığın kendi kendini oluşturması (the autopoiesis of architecture) olarak açıklamaktadır. Biçimin işlevsel, sosyal ya da çevresel özelliklerle ilişki kurmayı bilgisayar parametreleriyle kendi kendine oluşması aynı zamanda özerk biçim (autonomous form) olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Mimarlıkta yüzyıllardır devam eden özerklik tartışmasının 21. yüzyılda yerini bulduğu; bilgisayar teknolojisinin biçimi yerden, işlevden ve her türlü belirleyici özellikten bağımsız olan parametrik bir ortamda oluşturduğu ortaya koyulmaktadır. Bu yüzden işlevsel özellikler artık biçimi tanımlayamamaktadır. Bilgisayar destekli biçimin yere ya da işleve göre oluşmadığı için gerçek anlamda özerk olduğu savunulmaktadır (Schumacher, 2011, s.113-121).

Ayrıca bilgisayar teknolojisi mimarlıkta biçimin yerini biçimsizlik kavramının almasını sağlamıştır. Biçimsizlik genellikle kare, dikdörtgen, elips ya da daire gibi bilinen geometrik biçimlerin dışına çıkmak ve herhangi bir geometriyle tanımlanamayan biçimler ortaya koymak olarak yorumlanmıştır. 21. yüzyılda ise mimarlıkta “biçimsiz” biçimler üretme ve bunları bilgisayar teknolojisini kullanarak gerekçelendirme anlayışı yaygınlık kazanmıştır (Kaji - O’Grady, 2012, s.42-61). Mimarlığın “biçimsiz” biçimlerinin sadece işlevle değil yerle de görünür bir ilişkisi bulunmamaktadır. Lynn’in Cardiff Operası tasarımı biçimin işlevle ya da yerle ilişkisi olmadığını ortaya koyan örnekler arasındadır (Görsel 11). Mimarlıkta biçim ve işlev arasındaki bu çelişki, son dönemde, mimarlık gündemine yerleşen tartışma konularından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgisayar destekli mimarlık anlayışının bu çelişkiyi çok daha belirgin hale getirdiği anlaşılır (Hendrix, 201, s.9-28).



Görsel 91. Greg Lynn, 1994, Cardiff Operası / Cardiff Opera. Greg Lynn Form. Erişim: 17.12.2023.
<http://glform.com/buildings/cardiff-bay-opera-house/>

Mcleod’a göre, mimarlıkta ortaya çıkan çelişki biçim ve işlevi yeni bir bakış açısına göre yeniden ilişkilendirmeyi gerektirmiştir. Çünkü mimarın asli görevi işleve biçim vermektir. Mimar bunu yaparken işlevi yorumlar, onu değiştirir ve geliştirir. Bununla birlikte, son dönemin bilgisayar destekli mimarlık anlayışı biçim ve işlevi

birbirinden koparma eğilimindedir. Ancak biçimi aynı ve tekrarlı hale getirmiş olan bu mimarlık anlayışının sorgulanması gerekmektedir. Bilgisayar destekli mimarlık üretimi, damla (blob) ve bulut (cloud) gibi doğa esinli ve mimarların “biçimsiz” olarak nitelendirdiği biçimlerin ortaya çıkmasını sağlamış olsa da bunların zamanla tekrarlı bir biçimsel repertuar oluşturmasına yol açmıştır. Mecleod’un neo-avangart olarak nitelendirdiği bu üretim biçimi, modern ve postmodern mimarlıklarda olduğu gibi, biçimciliğe indirgenmeye başlamıştır (Mecleod, 2011, s.33-41). Dolayısıyla son yıllarda mimarlıkta biçim ve işlev arasında yeni ilişkilerin kurulması ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu ilişkiler ekonomi ve enerji krizi, nüfus artışı, mülteci akını, çevre kirliliği, iklim değişimi ve pandemi gibi bugünün dünyasının mücadele ettiği güncel problemlere bağlı olarak yeniden kurulmakta; biçim ve işlev daha önceki gibi belirlenimci bir ilişkiyle değil de özellikle enerji krizi ve iklim değişimiyle birlikte ele alınarak yeniden mimarlığın konusu olmaktadır.

“Biçim ve İşlev İklimi İzler.” Söylemi Üzerine

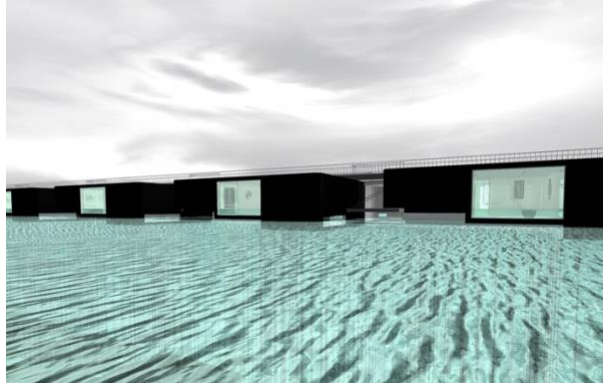
21. yüzyılda mimarlıkta ne “Biçim işlevi izler.” gibi belirli bir formülasyondan ne de modern ya da postmodern gibi belirli bir üsluptan söz etmek mümkün değildir. Bu yüzyılda çok çeşitli mimarlık söylemlerinin ve mimarlık gibi başka birçok alanı etkisi altına alıp değişmeye zorlayan küresel problemlerin olduğu görülmektedir. Bunların arasında ekonomi ve enerji krizi, nüfus artışı, mülteci akını, çevre kirliliği, iklim değişimi ve pandemi öne çıksa da mimarlıkta biçim ve işlev arasında yeni bir ilişkinin kurulmasını sağlayan problemlerin daha çok enerji krizi ve iklim değişimi olduğu söylenebilir. Özellikle iklim değişimi ve buna bağlı olarak oluşan küresel ısınma problemi, mimarlıkta enerji etkin ya da sürdürülebilir olarak bildiğimiz tasarımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak enerji krizini aşmanın ve sürdürülebilirliği sağlamanın yolu çatıların yeşil örtülerle kaplanması ve kat bahçelerinin oluşturulması gibi doğanın bina ölçeğindeki yapay taklitlerine indirgenince mimarlar bu problemlere yönelik olarak başka çözümler aramaya başlamıştır.

21. yüzyılın söylemleri ve problemleri gibi bu çözümlerin de çok çeşitli olduğu anlaşılmaktadır. Yine de bunlar arasında Rahm’ın “Biçim ve işlev iklimi izler.” söylemi öne çıkmaktadır. Bu söylem, Rahm tarafından, enerji krizi ve iklim değişimi gibi küresel problemleri çözmekten çok bu problemlere göre mekanı yeniden düzenlemek amacıyla ortaya atılmıştır. Rahm’a göre, mekanın biçimi ve işlevi değişken iklim koşullarına göre yeniden düzenlenebilir olmalıdır. Rahm, özellikle işlevin iklim koşullarıyla birlikte değişebileceğini ve yeniden düzenlenebileceğini savunmaktadır. Bugünün dünyasında ve mimarlığında biçim belirli bir işleve karşılık gelebileceği gibi işlev de belirli bir kullanım biçimiyle sınırlandırılmayacak kadar karmaşıktır. Biçim çoğunlukla durağan iken işlev değişken olabilmektedir. Dolayısıyla mimarlıkta biçim ve işlev arasında kurulmuş olan ilişkilerin yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir (Rahm, 2021, s.44-52).

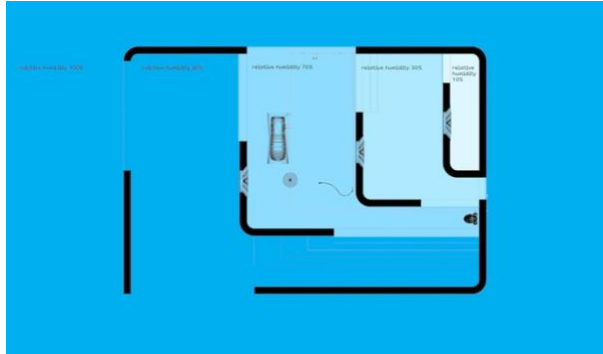
Bu bağlamda, Rahm işlevin değişken olduğunu vurgulamaktadır. İşlev gibi biçimi de değişken bir ilişkiler sistemi olarak ele alır. Tasarımlarında mimari mekanın biçimine ya da işlevine değil mekan içindeki değişken ilişkilerle odaklanır. Bunlar genellikle mekan içerisinde sürekli değişmekte olan ısı, ışık ve nem ilişkileridir. Değişken ısı, ışık ve nem, mekanın kullanımının ve sınırlarının değişmesini sağlamaktadır. Bu sayede aynı mekan değişken iklimsel koşullara göre yaşama, uyuma, çalışma, eğlenme gibi farklı eylemlerin ve etkinliklerin gerçekleştirebildiği ortamlara dönüşebilmektedir. Yani, Rahm biçimin ve işlevin iklimsel koşullara göre değiştiği ve dönüştüğü bir mimarlığı desteklemektedir (Rahm ve Magliozzi, 2022, s.1-16). Böylece iklim değişimini, küresel ısınma problemini ve enerji krizini tek başına mimarlık aracılığıyla çözüme kavuşturmak mümkün olmasa da enerji etkin mimarlık anlayışıyla benzerlikler taşıyan, ancak bu anlayışın yeşil çatı gibi yapay ve çoğu zaman yaratıcılıktan uzak olan uygulamalarının ötesine geçmeye çalışan yeni bir mimarlık anlayışı ortaya koymaktadır. Bu anlayışı ise biçim,

işlev ve iklim arasındaki ilişkiler sistemini yeniden düzenlediği meteorolojik mimarlık diliyle açıklamaktadır. Meteorolojik mimarlık dili, biçimin ve işlevin iklimi izlemesi gerektiği anlayışına dayanır.

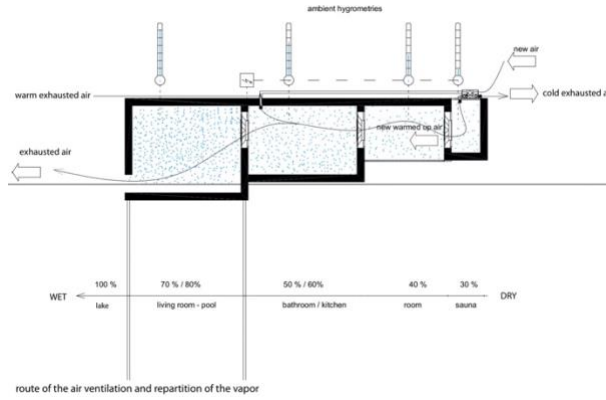
Rahm'ın Mollier diyagramındaki değişkenlerden esinlenerek tasarladığı Mollier Evi, mekanın ve işlevin evin değişken nem koşullarına göre yer değiştirebildiği bir meteorolojik mimarlık örneği olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 12, 13, 14). Bu tasarımda ne biçim ne de işlev durağan değil değişkendir ve birbiriyle dinamik bir ilişki içindedir. Burada biçim ile mekanın kendisi, işlev ile mekanın kullanım biçimi ve diğer mekanlarla olan ilişkisi kastedilmektedir. Evin içerisindeki nem oranının değişmesinde ise mutfak ve banyo gibi mekanlardan ortama yayılan su buharı kadar mekanlar arasında dolaşan insan bedenlerinin yaydığı ısı ve dış mekandaki iklim koşulları da etkilidir. Değişken nem oranına ve dağılımına göre biçimsel ve işlevsel ilişkilerin değiştiği tasarımda bu ilişkileri iklim koşulları belirlemektedir. Böylece mekanı ısıtmak ve soğutmak için daha az enerji harcanabilmektedir. Başka deyişle biçim ve işlev, Rahm'ın belirttiği gibi, iklimi izlemektedir (Rahm, 2007, s.2-11).



Görsel 102. Philippe Rahm, 2005, Mollier Evi / Mollier House. Philippe Rahm Architects. Erişim: 17.12.2023.
<http://www.philipperahm.com/data/projects/mollierhouses/>



Görsel 113. Philippe Rahm, 2005, Mollier Evi / Mollier House. Philippe Rahm Architects. Erişim: 17.12.2023.
<http://www.philipperahm.com/data/projects/mollierhouses/>



Görsel 124. Philippe Rahm, 2005, Mollier Evi / Mollier House. Philippe Rahm Architects. Erişim: 17.12.2023. <http://www.philipperahm.com/data/projects/mollierhouses/>

Mimarlıkta 19. yüzyılın sonunda ortaya atılmış ve 21. yüzyılın mimarlık gündemini de meşgul edecek şekilde yüzyıllar boyunca tartışılmış olan “Biçim işlevi izler.” söyleminin yerini zamanla “Biçim biçimi izler.” ve “Biçim süreci izler” gibi yeni söylemler almıştır. Son yıllarda ise “Biçim işlevi izler.” söyleminin 21. yüzyılın küresel problemleriyle mücadele edecek şekilde “Biçim ve işlev iklimi izler.” söylemi olarak güncellendiği anlaşılmaktadır. Bugün yeni problemlerle karşı karşıya kalmış, bilgisayar teknolojisi sayesinde kavramları, araçları ve tasarım ortamı değişmiş olan bu yüzyılın mimarlığı geçtiğimiz yüzyılların söylemleriyle tartışılmamaktadır. Ne de olsa mimarlıkta artık biçimin işlevi izlediği bir tasarım anlayışının olmadığı açıkta ortadadır. “Yeni” yüzyılın mimarlığını tartışabilmek ve tasarlayabilmek için “yeni” söylemlere ihtiyaç duyulmaktadır.

Sonuç

21. yüzyılın mimarlığında biçim ve işlevin belirlenimci bir ilişkisi bulunmamaktadır. Geçtiğimiz boyunca biçim ve işlev arasındaki ilişki sorgulanmış ve sürekli olarak değişime uğramıştır. 20. yüzyılın sonunda biçim ve işlevin birbirinden kopmuş olması; yani bu ikisi arasında kopma ilişkisinin kurulması ise mimarlıkta işlevine göre belirlenmemiş ya da biçimlenmemiş olan tasarımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Mimari tasarımın biçimi, işlevi ve bunların ilişkisi her zaman mimarlar için önemli bir tartışma konusu olmuştur. Bu ilişki yalnızca tasarımın biçimlendirilmesini değil aynı zamanda gerekçelendirilmesini sağlamıştır. Ayrıca mimari tasarım, biçim ve işlev arasında kurulmuş olan ilişkiye göre anlam kazanmıştır. Son yıllarda ise bilgisayar teknolojisi, tasarımın biçimsel ve işlevsel özellikleri gibi anlamsal ilişkisinin de bilgisayar destekli bir ortamda yeniden oluşturulmasına neden olmaktadır. Bu ortamda biçimin işlevden, yerden ve her türlü belirleyici etkenden bağımsız olarak tasarlanabiliyor ve anlamlandırılabilir olması tasarımın tam anlamıyla özerk bir oluşum olarak görülmesini sağlamıştır. Bilgisayar destekli tasarım sürecinde biçimsel özellikler genellikle biçimin işlevinden bağımsız olarak oluşturulmaktadır.

Dolayısıyla 21. yüzyılın mimarlığında hala biçim ve işlev tartışılıyor olsa da bilgisayar teknolojisi biçim ve işlevi bağımsızlaştırmıştır. Mimarların bilgisayar destekli tasarım sürecinde işlevsel gereklilikleri sağlamak ya da işlevi yeniden yorumlamak yerine daha çok “yeni bir biçim” oluşturmak gibi bir kaygısı vardır. İklim değişimi, enerji krizi ve korona virüs pandemisi gibi mimarlığı doğrudan etkilemiş olan küresel problemlerin bile çoğu zaman bu kaygının önüne geçemediği anlaşılmaktadır. Yine de son dönemde tüm dünyanın mücadele ettiği iklim değişimi ve küresel ısınma problemi, mimarlıkta biçimin işlevi değil biçim ve işlevin iklimi izlediği gibi yeni söylemlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Böylece biçim ve işlev arasında birinin diğerini belirlediği ilişki yerini biçimin ve işlevin iklimsel koşullara göre değiştiği yeni bir ilişkiye bırakmıştır. Biçimin işlevi, biçimin biçimi ve biçimin süreci izlediği söylemleri biçim ve işlev arasındaki ilişkinin belirlenimci bir ilişki olduğunu ortaya koymaktadır. Mimarlıkta biçim ve işlev arasında kopmanın gerçekleştiği ve biçimin artık işlevi değil biçimin biçimi izlediği savunulduğunda da işlevin hala biçimi belirlediği ve gerekçelendirdiği anlaşılmaktadır. Öyle ki, biçim işlevsiz ya da çok işlevli olma özelliğiyle açıklanmaktadır. Bilgisayar destekli tasarım sürecinde oluşturulan biçim ise sürecin belirlediği bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte biçimin kendisi işlevselleştirilmiş; biçim ve işlev arasındaki ilişkiyi (daha doğrusu ilişkisizliği) keyfi ve biçimci olduğu gerekçesiyle eleştirilen tasarım sürecinin işleyişi belirlemiştir. Ancak biçim ve işlevin iklimi izlediği söylemi, mimarlıktaki biçim ve işlev ilişkisinin yeniden kurulmasını sağlamıştır. Böylece biçim ve işlev arasında daha önce kurulmuş olan belirlenimci ilişki ortadan kalkmıştır.

Bu söylem, mimari mekanın biçimsel ve işlevsel değil iklimsel bir oluşum olarak görülmesine yol açmıştır. Biçim ve işlevin iklim koşullarının; yani, mekan içerisindeki ısı, ışık ve nem oranının değişmesiyle birlikte değişiyor olması biçim ve işlev arasında değişken bir ilişkinin kurulmasını sağlamıştır. Bu sayede, mimarlıkta biçim ve işlev arasında çoğunlukla statik ve deterministik bir ilişkinin olmasına yol açan söylemler yerini bu ikisi arasında dinamik bir ilişkinin kurulmasına neden olan yeni bir söyleme bırakmıştır. Bu söylemle birlikte biçim ve işlevin birbirini belirlemesi değil iklime göre değişim göstermesi gerektiği ortaya koyulmaktadır. Böylece mimarlığın biçim ve işlev ilişkisinin ele alındığı söylem alanının değiştiği anlaşılmaktadır. Bugünün iklim değişimi ve enerji krizi gibi problemlerini tek başına çözebilecek yeterlilikte olmasa bile mimarlığın bu problemlere göre tasarım ve söylem alanlarının değişmiş olması önemlidir. Özellikle söylem alanının değişmesi, mimarlığın biçimci bir tasarım alanı olmaya indirgenemeyeceğini, biçim ve işlev ilişkisinin ise belirlenimci bir ilişki olarak değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. Bu yazıda tartışıldığı üzere, son dönemde, mimarlığın söylem alanı biçim ve işlevin yeniden ilişkilenebileceği; başka deyişle, biçim ve işlevin iklimi izlemesi gerektiği söylemiyle birlikte değişmiştir. Mimarlıkta her zaman yeni söylemler olmuştur. Ancak yazıda mimarlığın söylem ve tasarım alanının bugünün dünyasının mücadele ettiği problemleri iyi bilerek geliştirilen ve bunlara yönelik çözüm üretmeyi deneyen yeni söylemlerle değişebileceği ortaya koyulmuştur.

Kaynakça

- Batty, Michael. (2022). The Conundrum of 'Form Follows Function'. *Environment and Planning B: Urban Analytics and City Science*, 49, 1815-1819.
- Cheng, Fangyu. (2024). Aesthetics in Architecture: Unity of Form, Function and Meaning. *Trans/Form/Ação: Unesp Journal of Philosophy*, 47, 1-16.
- Chu, Karl. (2003). Toward Genetic Architecture. Bernard Tschumi, Irene Cheng, (Ed.). *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, s. 82-83. New York: The Monacelli Press.
- Çil, E., Güner, D. (2011). Biçim İşlevi İzler Mitosunun İnşası ve Çözülüşü. Hakan Anay, Ülkü Özten, (Ed.). *Biçim ve İşlev: Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?* s. 112-120. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Eisenman, Peter. (1984). The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End. *Perspecta*, 21, s. 154-173.

- Forty, Adrian. (2012). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames & Hudson.
- Freschi, Federico. (2004). Form Follows Façade: The Architecture of W. H. Grant, 1920-1932. *Design Issues*, 20, 4-17.
- Hendrix, John. (2012). Theorizing a Contradiction Between Form and Function in Architecture. *SAJAH*, 1, s. 9-28.
- Kant, Immanuel. (2007). *Critique of Judgement*. New York: Oxford University Press.
- Kaji- O’Grady, Sandra. (2012). Formalism and Forms of Practice. C. Greig Crysler, Stephen Cairns, Hilde Heynen, (Ed.). *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, s. 42-61. New York: SAGE Publications.
- Kolarevic, Branko. (2003). Digital Morphogenesis. Branko Kolarevic, (Ed.). *Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing*, s. 1-13. London: Taylor & Francis.
- Schumacher, Patrik. (2011). *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*. Chichester: Wiley Publications.
- McLeod, Mary. (2011). Günümüzde Biçim ve İşlev. Hakan Anay, Ülkü Özten, (Ed.). *Biçim ve İşlev: Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?* s. 33-41. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Moussavi, Farshid. (2009). *The Function of Form*. Barselona: Actar Publications.
- Mumford, Mark. (1989). Form Follows Nature: The Origins of American Organic Architecture. *Journal of Architectural Education*, 3, s. 26-37.
- Rabeneck, Andrew. (1969). Form Follows Fiction. *Design Quarterly*, 73, 21-31.
- Rahm, Philippe. (2007). Form and Function Follow Climate. *AA Files*, 55, s. 2-11.
- Rahm, Philippe. (2021). Natural History of Architecture: How Climate, Epidemics and Energy Have Shaped Our Cities and Buildings. Hashim Sarkis, (Ed.). *17th Venice Architecture Biennale Exhibition*, s. 44-52. Venice: Venice Architecture Biennale.
- Schwartz, Frederic J. (1998). Form Follows Fetish: Adolf Behne and the Problem of "Sachlichkeit". *Oxford Art Journal*, 21, 45-77.
- Sullivan, Louis. (2011). Sanatsal Açıdan Yüksek Ofis Binası. Hakan Anay, Ülkü Özten, (Ed.). *Biçim ve İşlev: Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?* s. 1-12. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Tanyeli, Uğur. (2011). Biçim İşlevi İzler mi? Hakan Anay, Ülkü Özten, (Ed.). *Biçim ve İşlev: Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?* s. 122-130. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Tschumi, Bernard. (1996). *Architecture and Disjunction*. London: The MIT Press.

Tschumi, Bernard. (2012). *Advertisements for Architecture*. Venice: 13th Venice Architecture Biennale.

Yaşar, Diler, Kaymak-Heinz, Gamze. (2021). *İşlevin Çok Boyutlu Yapısı ve Biçime Yansımaları*. Mimarlık ve Kent Araştırmaları Konferansı. İstanbul: Dakam Yayınları.

İnternet Kaynakçası

Rahm, Philippe, Magliozzi, Antonello. (2022). Philippe Rahm Describes Meteorological Architecture as a Harmonization of Culture and Nature. World Architecture News, Erişim: 17.12.2023.

<https://worldarchitecture.org/architecture-news/emene/philippe-rahm-describes-meteorological-architecture-as-a-harmonization-of-culture-and-nature.html>

ALGI VE ANLAM İLİŞKİLERİ ÜZERİNDEN MİMARİ MEKÂNI OKUMAK: VİLLA MALAPARTE¹

Dr. Öğr. Üyesi **PINAR ŞAHİN**

Bahçeşehir Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü

pinar.sahin@bau.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-3956-9440

Öz: Mekân salt form-işlev ilişkilerinin ötesinde, bedenle etkileşim halinde olan sosyal bir araçtır. Mekâna dair pek çok nitelik, algılananın bedende uyandırdığı etkiyle anlam kazanır. Bu çalışmada, algı anlam ilişkileri üzerinden, modern mimarlığın ikonik yapılarından biri olan Villa Malaparte'ye dair mekânsal bir okuma yapılması amaçlanmıştır. Araştırmada, yapının tasarım yaklaşımına dair literatürde öne çıkan kavramları belirlemek amacıyla meta-sentez yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen kavramlar, Villa Malaparte özelinde yeniden ele alınmış ve yapının genel tasarım dilini oluşturan yer, düşünsel arka plan, merdiven, açıklıklar-pencereler- ve iç mekân gibi unsurlarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Çalışmaya dair sonuçlar, yapının özgün mekânsal diyalektiğini, anlam zenginliğini ve deneyime açık tasarım kurgusunu belirgin bir şekilde vurgulamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Algı, Anlam, Mekân, Deneyim, Villa Malaparte.

READING ARCHITECTURAL SPACE THROUGH PERCEPTION AND MEANING RELATIONSHIP: VILLA MALAPARTE

Abstract: Beyond mere form-function relations, space is a social tool that interacts with the body. Many qualities of space gain meaning through the effect of what is perceived on the body. In this study, it is aimed to make a spatial reading of Villa Malaparte, one of the iconic buildings of modern architecture, through the relations of perception and meaning. In the research, the meta-synthesis method was used to determine the concepts that come to the fore in the literature regarding the design of the building. The concepts obtained were reconsidered in the specific case of Villa Malaparte and interpreted in relation to elements such as place, ideational background, staircase, openings -windows- and interior that make up the general design language of the building. The results of the study clearly emphasize the building's unique spatial dialectic, richness of meaning and design approach open to experience.

Keywords: Perception, Meaning, Space, Experience, Villa Malaparte.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Giriş

Senin kırmızıyı nasıl gördüğünü bilemem, sen de benim kırmızıyı nasıl gördüğümü bilemezsin.

Maurice Merleau-Ponty, The Primacy of Perception

Mimarlık, bedeninin çevreyle etkileşiminin plastik duygular aracılığıyla ifade edildiği bir araç olmanın ötesinde, insanın varlığını dünya üzerinde metafizik ve varoluşsal bakış açısıyla yorumlayan bir disiplindir. Pierre von Meiss'e göre, mimarlık yalnızca bir çizimde ya da fotoğrafta imgedir. İnşa edilir edilmez, bir sahne ve bazen de geliş gidişlerin, jestlerin, hatta bir dizi duyumun senaryosu haline gelir (2006, s. 15). Her ne kadar mimarlık yaygın olarak öncelikle görsel bir sanat formu olarak değerlendirilse de çevresi ile tüm varoluş duygusu aracılığıyla karşılaşılır. Algılar, bir deneyim oluşturmak için hafıza ve hayal gücü ile etkileşime girer (Pallasmaa, 2018, s. 9). Madde, mekân ve zaman kaynaşarak deneyime dönüşür. Rasmussen'e göre, mimariyi anlamak, bir binanın tarzını belirli dış özelliklere göre belirleyebilmekle aynı şey değildir. Mimariyi görmek yeterli değildir; deneyimlenmesi gerekir. Rasmussen, mekânda hareketin, dokusal niteliklerin, görsel öğelerin ilişkisinin, sesin, yankının etkisinin farkında olmanın önemli olduğunu savunur (1964, s. 33). Dolayısı ile, bir mekân birbirinden farklı görsel imgeler bütünü olarak değil, maddeselliğin duyularla birleştiği, deneysel bir olgu olarak kavranır. Mimarlık ise, mekânda hem fiziksel hem de zihinsel yapıları bir araya getirerek bütünlüştürür. Mekânın tektonik dili, duyularla etkileşime girer ve bu etkileşim, mekânın sınırlarının ötesinde, aşkın bir dünyaya bağlanır. Özne dünyadaki varlığı ile ilgili metafizik ve varoluşsal bir gerçeğe ulaşır. Böylelikle görünenin dışında, algılayıcının zihninin yönlendirdiği farklı dünyalar elde edilir.

Çalışma çerçevesinde ele alınan Villa Malaparte, gerek mimari karakteri gerek imgesel zenginliği ile modernizmin ikonik yapılarından biri olarak kabul edilir. Dışarıdan sergilediği kütleli tavrı, oranları, renk ve malzeme seçimleri ile çevresine uyum sağlayan yapı, topoğrafya ile kurduğu ilişki bakımından da dikkat çekicidir. Denizden otuz iki metre yüksekteki kayalıkların üzerinde, dağın yamacına yerleştirilen ve adeta yamacın bir uzantısı gibi görünen -ya da yamaçtan türeyen, doğan- bu yapı, çatıyı oluşturan ve terasa ulaşan merdivenleri ile manzarayla açık bir diyalog kurar. Öte yandan, çatıdaki bu sonsuz görünümün aksine, cepheye düzensiz bir şekilde dağılmış gibi gözükken ve iç mekânda mevcut manzaradan farklı parçalar sunan pencereler, yapının en karakteristik özelliklerindedir. Malaparte'nin kendi içinde zıtlıkları birleştirdiği ve bilinçli olarak somut dünyanın ötesinde imgeler üretmeyi amaçlayan bu tavrı, yapıyı deneyime açık bir mekânsal kurgusalığa ulaştırmıştır. Villa Malaparte'nin bu özgün mekânsal diyalaktığı, çalışma çerçevesinde dikkat çekici bulunmuş, bu bağlamda, yapının tasarımında etkili olan kavramların belirlenmesi ve bu kavramlar aracılığı ile algı anlam ilişkileri üzerinden mekânsal bir okuma yapılması amaçlanmıştır. Çalışmada kavramların belirlenmesine yönelik olarak meta-sentez yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda, öncelikle literatürdeki yapıya dair çalışmalar irdelenmiş, daha sonra elde edilen kavramlar, yer, düşünsel arka plan, merdiven, açıklıklar -pencereler- ve iç mekân gibi unsurlarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

Literatürde Villa Malaparte'yi inceleyen ve farklı yönleri ile ele alan çalışmalara rastlamak mümkündür. Talamona (2004), "Malaparte Evi" adlı kitabında Curzio Malaparte'nin araziye satın almasından başlayarak Adalberto Libera'yla olan ilişkilerini, süreç içindeki kopuşlarını, binanın tasarım ve inşaa hikâyesini anlatır. Kitapta tasarım ve inşaa sürecinin yanı sıra, orijinal yazışmalara, teknik çizimlere, eskizlere ve arşiv fotoğraflarına da yer verilir. Ferrari (2010), "Adalberto Libera Casa Malaparte in Capri 1938-1942" adlı çalışmasında Libera'nın projesini ve

uygulanan nihai projeyi teknik çizimler üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alır. Talamona vd. (1989), yapının üretim sürecinden, projesinden, yerle kurduğu ilişkiden ve iç mekân detaylarından söz eder. Spina (2016), “The Good, the Bad and the Malaparte” adlı çalışmasında yapıyı yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, Malaparte'nin çalkantılı yaşamı, politik tavrı ve bireysel çalışmaları üzerinden yorumlar. Sels ve Pint (2015) ise, Casa Malaparte'yi modernizmin tarihle olan karmaşık ilişkisine dair bir vaka çalışması olarak ele almaktadır. Bu çalışmaların genel olarak yapının mekân kurgusuna, hikayesine ve Curzio Malaparte'nin çalkantılı yaşamına yönelik bir anlatıya sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Villa Malaparte'nin kavramsal arka planına odaklanan bu çalışmanın, yapıya farklı bir perspektiften yaklaştığı söylenebilir.

Literatür Araştırması

Literatür araştırmasını oluşturan bu bölüm kendi içinde üç alt başlıkta kurgulanmıştır. İlk bölümde, duyumlar ve gözün hegemonyası, görme duyusunun baskın kabulü ve diğer duyuların algıdaki rolü üzerinde durulmuştur. İkinci kısımda algı-anlam ilişkilerinden bahsedilmiş ve Heidegger, Merleau-Ponty ve Pallasmaa gibi düşünürlerin söylem ve görüşlerine yer verilmiştir. Literatür araştırmasının son kısmında ise mimarlıkta mekân deneyimi üzerinde durulmuş, algı ve anlam ilişkilerini gerek teorik gerek mekânsal bağlamda ele alan çalışmalar irdelenmiştir.

Duyumlar ve Gözün Hegemonyası

Duyumlar, algı ve anlamlandırma süreçlerinin temel bileşenleridir. Birey yaşamı boyunca farklı uyaranların etkisi altında kalır ve çoğu zaman bunları duyuları aracılığıyla istem dışı olarak algılar. Çevreyle olan bu etkileşim bireyin bilinçli farkındalığı olmadan gerçekleşir. Grütter (2020), çevreyi verici, insanı ise alıcı olarak değerlendirir. Alıcı, gönderenin mesajlarını farklı kanallar, yani farklı duyu organları aracılığıyla algılar ve sinyaller beyinde daha ileri düzeyde işlenir. Aristoteles'in ifade ettiği gibi dünyanın görme, duyma, dokunma, koklama ve tat alma ile algılandığı söylene de, son dönemde duyuların sayısı ve çeşitliliği üzerine tartışmalar bulunmaktadır. Bu tartışma, insan algısının sadece beş duyuyla sınırlı olmadığı, diğer duyuların varlığının veya önemli etkileşimlerin göz ardı edildiği düşüncelerini içermektedir. Duyuların çeşitliliği üzerine yapılan tüm bu değerlendirmeler, insan algısının daha zengin ve karmaşık bir gerçeklikle şekillendiği fikrini desteklemektedir.

Her ne kadar dünya farklı duyu organları aracılığı ile algılsa da görme duyusu her dönemde kutsanmış, görmenin hegemonyası tüm duyulardan baskın olarak hissedilmiştir. Batı kültüründe görme, duyuların en önemlisi ve soylusu olarak kabul edilmiştir. Klasik Yunan felsefesinin önde gelen isimlerinden Herakleitos, fragmanlarından birinde “gözler kulaklardan daha doğru tanıklardır” sözleri ile gözün birincil bilgi kaynağı olduğuna vurgu yapmıştır (Pallasmaa, 2011, s.19). Leonardo da Vinci, görme duyusu olmayan birinin canlı olarak mezara gömülmüş gibi olduğunu, çünkü dünyadaki bütün güzelliklerin sadece görme aracılığıyla algılanabileceğini ifade etmiştir (Tutkun, 2019, s. 16). Berger ise (2013) “Görme Biçimleri” kitabında görmeyi farklı bir biçimde ele almış ve düşüncelerin, inançların bireylerin nesnelere görüşünü etkilediğini ifade etmiştir. Dolayısı ile, bir nesnenin farklı zamanlardaki bireyler tarafından görüşünün ya da aynı dönemde farklı bireylerin bir nesneyi görüşünün birbirinden ayrıştığını belirtmiştir. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgenin algılanışı kişinin görme biçimine bağlıdır. Berger, kitabın kapak resmini de oluşturan, ressam Magritte'nin “Düşlerin Anahtarı” adlı eseri üzerinden kelimeler ile nesnelere arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır (Görsel 1).



Görsel 1. René Magritte, 1935, Düşlerin Anahtarı / La Clef des songes. Moma. Erişim: 07.01.2024. <http://tinyurl.com/4yhy8ad6>

Öte yandan, son dönemde dünyayı tanımanın, dünya ile ilişki kurmanın salt görme edimine bağlı olmadığı, ya da görme eyleminin tek başına yeterli olmadığı konusunda pek çok söylem mevcuttur. Pallasmaa, görmenin diğer duyular üzerindeki egemenliğinin *-hegemonyasının-* birçok filozof tarafından gözlemlendiğini ifade eder (2011, s. 21). Pallasmaa, görme de dahil olmak üzere tüm duyuların dokunma duyusunun uzantıları olduğunu savunur. Duyuların ten dokusunun özelleşmiş halleri olduğunu ve tüm duyuusal deneyimlerin dokunma ile bağlantılı olarak meydana geldiğini belirtir (2011, s. 53). Pierre von Meiss, evrenin estetik olarak deneyimlenmesinin tüm duyuları ilgilendiren bir konu olduğunu ifade eder. Hatta işitme, koku ve dokunma duyusunun görmeden daha önemli olduğu durumlar da vardır ve olağanüstü bir yoğunlukla deneyimlenirler (2006, s.15). Bunların yanı sıra, beden hareketi de, beş duyudan biri olmasa da nesnelere ve mekân için bir ölçü verir. İçinden geçmek, ziyaret etmek, dans etmek gibi eylemler saklı olanı keşfetmeyi sağlar. Yaklaşmak, uzaklaşmak, dönmek, yukarı çıkmak, inmek gibi hareketler de bizi belirli bir ortamda duymak, görmek, koklamak, hissetmek ve dokunmak istediklerimizi kendimiz için düzenlemeye teşvik eden eylemlerdir (Von Meiss, 2006, s. 15).

Duyular geçmişle bağ kurmaya yarayan, tanıdık anları, tatları, kokuları, imgeleri, mekanları hatırlatan araçlardır. Geçmişin duyuusal deneyimleri, mevcut deneyimleri bağlamsallaştırmada kritik referans noktaları olarak hizmet eder. Duyum anında beyin bu duyularla bağlantılı anıları ve deneyimleri hatırlamak üzere harekete geçer. Proust'un "Kayıp Zamanın İzinde" adlı eserinde, içine madlen atılmış çaydan bir kaşık alan Marcel'in koku ve tatla birlikte gelen mutluluğu şu sözlerle yansıtmıştır: "Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı. Bir anda hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısıllığını boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldürmüştü..." Duyumun yarattığı algı, zamanı bağlamından koparır. Bu zaman simyası duyuları ve anıları hem geçmişin hem de şimdinin dışında duran bir zaman kristalinde birleştirir (Han, 2020, s. 54). Italo Calvino'nun "Görünmez Kentler" eserinde de her okuyucu geçmiş duyuusal deneyimlerinin de etkisi ile kendi fantastik dünyasına ulaşır. Kitapta Marco Polo, Moğol İmparatoru Kubilay Han'a her biri kendine özgü karakterleri ve çekiciliği olan farklı kentler tasvir eder. Okuyucu

kendi deneyimlerinden, algılarından ve iç dünyasından yola çıkarak anlatıları zihninde birleştirir. Bu kurgusal kentler her okuyucuda farklı zihinsel imgeler oluşturur.

Algı ve Anlam Üzerine

Algı ve anlam, insanların dünyayı tanıma ve yorumlama süreçlerinde merkezi rol oynayan ve bu bağlamda felsefe, psikoloji, sanat ve mimarlık gibi pek çok disipline konu olmuş kavramlardır. Algı ve anlamı tanımlamak ve aralarındaki ilişkiyi açıklamak oldukça karmaşıktır. Ancak, anlama ulaşmak ve yorumlamak için öncelikle algıyı ifade etmek gerekir. Algı, en basit tanımı ile, insanların bilinçli deneyimlerinin temelini oluşturan ve davranışlarını etkileyen süreç olarak ifade edilebilir. Algı kelimesi Latince *perceptio*, *percipio* kelimelerinden gelir ve alma, toplama, sahip olma eylemi ve zihin veya duyuyla kavrama şeklinde de tanımlanır (Qiong, 2017, s. 18). Atkinson vd. (2012) algıyı, çevredeki uyaran örüntülerinin organizasyonu ve yorumlanması süreci şeklinde tanımlamıştır. Hançerlioğlu (1985) ise, dış dünyanın duyuyla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımı olarak yorumlar.

Bireyin dış dünyadaki somut ve soyut nesnelere etkileşime geçmesi, bunlara dair yargılarda bulunması ve nesnelere ilişkin bir davranış geliştirmesi, bu nesnelere algılaması aracılığı ile başlar (İnceoğlu, 2011, s. 68). Bu süreç, bireyin düşünsel ve duygusal yanıtlarını şekillendirir, bu da onun çevresiyle etkileşimini yönlendirir. Algı dünyayı tanıma sürecidir, anlam ise bu sürecin sonucudur. Algıdan çıkartılan anlam, bireysel inançlar, duygular, kültürel izler ve geçmiş deneyimler tarafından şekillendirilir. Dolayısı ile anlam, subjektiftir ve bağlamla ilişkilidir; bu sebeple değişebilir, dönüşebilir. Farklı bireyler aynı duyu bilgisi algılayabilir; ancak her bireyin kendi benzersiz varoluşu algılanana farklı anlamlar yükler.

Heidegger, dışarıdaki dünyayı ve nesnelere algılamının dünyanın içinde olmak anlamına geldiğini belirtir ve bu durumu varoluş kavramı ile açıklar. Heidegger'e göre varoluş, aslında bir dünya içinde olma, ya da dünya ile karşılaşmadır. Heidegger insan kelimesi yerine, *burada olan* anlamına gelen *Dasein* kelimesini kullanır. İnsanın mı dünyayı, dünyanın mı insanı var ettiğini belirlemek ise mümkün değildir. Çünkü ikisi her zaman birlikte var olurlar (Seamon, 2000). Mekân ise saf yapı değil, bir deneyim ve etkileşim yeridir. Heidegger, "Building, Dwelling, Thinking" adlı çalışmasında insan-mekân ilişkisinden bahseder. Ona göre insan, kendisini kaçınılmaz olarak düşünce ve yerin yinelenen birlikteliğiyle bağdaşmış bulur (Sharr, 2003). Locke, duyu bilgisi, birincil ve ikincil nitelikler olmak üzere iki kısımda ele alır. Büyüklük, sayı, şekil, durum, nüfuz edilemezlik, hareket gibi matematiksel ve zaman-mekânla ilişkili olmalarından ötürü fiziksel sayılan birincil nitelikler nesneye ait olup gerçeğin yansılardır. Renk, koku, ses, tat, sıcaklık soğukluk, sertlik yumuşaklık gibi özneye ait olanlar ise rastlantısaldır. Çünkü, bunlar, algılayandırlar ve algılayanın anlığı ile ilişkilidirler (Öktem, 2003, s. 138). Erwin Straus ise, algı ve duyumun arasında temel bir ayırım yapar. Algı, duyum ya da duyu deneyiminin birincil, rasyonel olmayan boyutunun ikincil bir rasyonel organizasyonudur. Birincil duyu, hayvanlarla paylaştığımız duyu; etkin olmayan ve içgüdüsel bir duyu. Duyum, duyu bilgisi ile ilgilenir ve algı da bu bedenselliğin düşünselleştirilmesidir (Perez de Vega, 2010, s. 388).

Algı, Merleau Ponty'nin felsefesinin de çıkış noktasıdır. Ona göre algı, yalnızca duyu aracılığıyla bilgi alma meselesi değil, dünyayı aktif olarak keşfetmenin ve anlamının da bir yoludur. Dolayısıyla, dünyayla etkileşime girme ve onu anlamlandırmaya yönelik aktif bir süreçtir. Merleau Ponty'e göre, kalp nasıl organizmadaysa, bedenimiz de öyle dünyadadır. Görünür görüntüyü daima hayatta tutar, ona hayat nefesi verir, onu içeriden destekler ve onunla birlikte sistem oluşturur (Pallasmaa, 2011, s. 50). Burada bütünleşme kavramı öne çıkar ve bedene ilişkin

algı ile dünyaya ilişkin imge bütünleşir. Merleau-Ponty, Cézanne'ın Sainte-Victoire dağının resmini yapmak için gittiği Le Tholonet'de yazdığı "Göz ve Tin" adlı eserinde, resmi ve görmeyi sorunsallaştırır. Kitap, J.Gasquet'in aktardığı bir Cézanne sözü ile başlar: "Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır" (Merleau-Ponty, 2006, s. 25). Ponty, görme ile şeylerin vücuttaki resminin onları ruha nasıl hissettirebildiğiyle ilgilenir. Cezanne'ın resimlerinde dünyanın bize nasıl dokunduğunu görünür kılmaya çalıştığını ifade eder (Pallasmaa, 2011, s.58).



Görsel 2. Paul Cezanne, 1902-04, Sainte-Victoire Dağı /Montagne Sainte-Victoire
Paul Cezanne Org. Erişim: 07.01.2024. <http://tinyurl.com/48ekdyku>

Mimarlıkta Mekân Deneyimi ve Algı

Mekânın en önemli özelliklerinden biri kuşkusuz deneyimlenebilir olmasıdır. Deneyim alanındaki tüm bileşenler bedende yarattıkları etki ile anlam kazanır. Anlam, etkileşimin sistem ve gözlemci arasındaki bir üretimidir. İçerik devamlı akıcıdır ve sonsuz değişir ve dönüşür. Algısal ve düşünsel birikimi harekete geçiren çevresel uyarıcıyla sağlanan diyalog, "farkındalık" ile imgenin derinliklerindeki anlam katmanlarını açığa çıkarır (Alemdar ve Aydın, 2011, s. 90). Deneyimsel olarak yerler, yapıları itibarıyla çok anlamlı ve dinamikleri açısından karmaşıktır. Bir mekân farklı insanlar için, çok çeşitli destekleyici, nötr veya zayıflatıcı eylem, deneyim, durum ve anlamları çağrıştırabilir (Seamon, 2018). Zihinde bir modelin oluşması ilk olarak onu ortaya çıkaran ve diğerlerinden ayrı, biricik olan bireysel bir zihnin etkinliğidir. Zihin, içinde bulunduğu kültürel ve fiziksel çevrenin izlerini yeniden canlandırarak, yani anımsayarak ve kendine özgü imgelemi içinde yeniden yorumlayarak bir model oluşturur (Yazıcıoğlu-Öge, 2004, s. 136).

Mimarlık pratiğinde geleneksel olarak görme duyusu hâkim olsa da son yıllarda mimar ve tasarımcılar dokunma, koku, ses ve hatta nadiren tat alma gibi diğer duyuları da dikkate almaya başlamışlardır (Spence, 2020, s. 1). Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımını mimarlık ve mekân üzerinden yorumlayan Juhani Pallasmaa, çalışmalarında duyular, algı, anlam ve deneyim üzerinde durur. Pallasmaa'ya göre bir mekânın veya yerin niteliği, genelde varsayıldığı gibi sadece görsel bir algısal nitelik değildir. Çevresel karaktere ilişkin yargı, genel bir atmosfer, ambiyans, his veya ruh hali olarak hemen ve sentetik olarak kavranan sayısız etkenin karmaşık çoklu-duyulu bir birleşimdir (2014, s. 230). Pallasmaa her derin mimari eserin işitsel, dokunsal, kokusal ve tatsal nitelikleri olduğunu savunur. Bu nitelikler, Claude Monet, Pierre Bonnard veya Henry Matisse'in bir tablosunun tam bir yaşanmış gerçeklik hissi uyandırması gibi, görsel algıya da doluluk ve yaşam hissi verir (2017, s. 23).

Steven Holl de mimarlık anlayışında Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik felsefesinden yola çıkar. Holl, Alberto Pérez-Gómez ve Juhani Pallasmaa ile birlikte kaleme aldığı "Questions of Perception: Phenomenology of Architecture" kitabında insan algısı ve fenomenolojik deneyimin mimarideki karşılıkları üzerinde durur. Bu bağlamda çalışmada, fiziksel deneyim türlerine atıfta bulunarak nesne ve alanın birleşmesi, perspektifsel alan, renk, ışık-gölge, gecenin mekânsallığı, zamansallık, su, ses, detay-dokunsal alan, oran-ölçek, yerin durumu kavramlarına yer verir. Holl, fenomenoloji odaklı mimari yaklaşımında çoklu perspektifler üzerinden bir deneyim inşa etmeye odaklanır (Wong, 2012). Holl'un bu tavrını, tasarımını Merleau Ponty'nin *kesişme (chiasme)* ve *iç içelik (entelacs)* kavramlarından yola çıkarak tasarladığı Helsinki'deki Kiasma Çağdaş Sanat Müzesi'nde görmek de mümkündür. Mimar, yapıda doğa ve kültür, nesne ve mekân, hareket ve durağanlık ve ışık ve malzeme arasındaki çeşitli düzeylerde iç içe geçme temasını keşfetme yoluna gitmiştir (Drake, 2005, s. 53). *Ankraj (anchoring)*, Steven Holl'un tasarım yaklaşımında öne çıkan bir diğer kavramdır. Holl'e göre bir binanın inşa edileceği yer, binanın konseptindeki basit bir bileşenden daha fazlasıdır. Onun fiziksel ve metafiziksel temelidir (Holl, 1991, s. 9).

Mekânsal deneyim ve tektonik ilişkiler Peter Zumthor'un eserlerinde de ön plana çıkar. İhsan Bilgin, Zumthor'un mimari yaklaşımında madde ve durum üzerine odaklandığını ifade eder. Çalışmalarında, bileşen, mafsalsız, öge, form, detay değil –ya da olarak- madde; program, yer, davranış, işlev değil –ya da olarak- durum ön plandadır (2016, s. 48). Zumthor'un İsviçre'nin Graubünden kentindeki Therme Vals yapısı çoklu deneyimin mekânsal bir örneğidir. Yapıda taş ve beton hem içeride hem de dışarıda duvar ve zemin yüzeylerinin çoğunu oluşturmaktadır. Su, tesis içindeki doğal sıcak su kaynaklarından ulaşmaktadır ve banyo için havuzlar meydana getirmenin yanı sıra koku, ses ve tat deneyimleri oluşturmak için kullanılmaktadır. Her ne kadar genellikle su bir yapı elemanı olarak düşünülmeseyse de bu yapıda mimari karakterin ana unsurlarındandır (Murray, 2007, s. 364). Bunun yanı sıra, Zumthor geçmiş deneyimlerin de mekânsal üretimde etkili olduğuna inanır. "A Way of Looking at Things (Şeylere Bakmanın Bir Yolu)" adlı yazısında çocukluk anılarından bahseder ve mimarisindeki etkilerini anlatır: "Anılar bildiğim en derin mimari deneyimi içerir. Bir mimar olarak çalışmalarımda keşfettiğim mimari atmosferlerin ve görüntülerin depoları bunlar." (2006, s. 10). Peter Zumthor "Atmospheres" kitabında ise mekânı tasarlarlarken dokuz kriteri ele aldığını belirtir. Bunları örnekler üzerinden mimari beden, malzeme uyumluluğu, mekânın sesi, mekânın ısı, kuşatan nesnelere, sakinlik ve cazibe arasındaki ilişki, iç ve dış arasındaki gerilim, samimiyet seviyeleri ve nesnelere sahip olduğu ışık olarak sıralar (Zumthor, 2010).

Mimarlıkta deneyim, beden ve yapı çevre arasındaki etkileşimle yakından bağlantılıdır ve ölçek, oran, doku, ışık ve ses gibi faktörlerle şekillenir. Tadao Ando, mimarisini hem fiziksel hem çevresel hem de anlamsal olarak bağlamı oluşturan her şeyle olan ilişkisiyle şekillendirir. Bu ilişki, mekânın hem bulunduğu yerle hem de o alana

giren insanlarla manevi bir bağ yaratmasını sağlar (Erzen, 2004, s. 69). Ando'nun en etkili yapılarından biri kuşkusuz Osaka'daki Işık Kilisesi'dir. Geleneksel kilise yapılarından oldukça farklı bir yaklaşıma sahip olan yapıda dolu-boş ilişkisi, ışıkla birlikte tanımlanmıştır. Cephedeki haç şeklindeki yarık ve bu yarıktan süzülen doğal ışık dramatik bir iç mekân yaratmaktan öte varoluşsal bir derinlik de içerir. Jørn Utzon, ise 40'lı yıllarda Tobias Faber ile yazdığı bir makalede, mimarının varoluş için bir ortam oluşturduğunu belirtir. Utzon ve Faber, Utzon'un çalışmalarının paradigması haline gelen doğal kıvrımlı ve katlanmış formuyla mimarının bir kabuğun içinde yer alıyormuş gibi hissedilmesini ve içinde yaşanmasını savunur. Kabuk, sadece yaşam alanı değil, iyi yaşamak için bir ortam olarak mimari yapıya ihtiyaç duyan insan varoluşunun hem maddi bir tezahürü hem de görsel bir temsilidir (Holst, 2014, s. 58). Sophia Psarra ise, "Architecture and Narrative (Mimarlık ve Anlatı)" adlı kitabında, Bernard Tschumi'nin şu sözlerine yer verir: "Bir yanda tipolojik ve morfolojik çeşitlilikleriyle maddikten arındırılmış ya da kavramsal bir disiplin olan zihinle ilgili bir şey olarak mimarlık, diğer yanda duylulara, mekân deneyimine odaklanan ampirik bir olay olarak mimarlık." (2009, s. 3).

Mekânsal Bir Okuma: Villa Malaparte

Çalışma çerçevesinde ele alınan, İtalyan mimar Adalberto Libera'nın yazar ve gazeteci Curzio Malaparte için Kapri Adası'nda tasarladığı Villa Malaparte, modern mimarının ikonik örneklerinden biri olarak kabul edilir (Görsel 3). Yapının genel tasarım yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda, barındırdığı anlamsal zenginlik ve deneyime açık mekân kurgusu ile ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Villa Malaparte, iç mekân ve dış mekân arasındaki gerilimler, geçişler, akışlar ve yerle kurulan diyalogla şekillenen karmaşık bir tasarım anlayışına sahiptir. Bu durum, yapının sadece fiziksel boyutlarıyla değil, aynı zamanda metafizik ve kavramsal boyutlarıyla da incelenmesinin gerekliliğini doğurur.



Görsel 3. Villa Malaparte, İtalya Kapri Adası.

Wills, Matthew. (2020). Casa Malaparte is a Strangely Awesome House. *JStor*, Erişim: 07.01.2024. <http://tinyurl.com/2p9n6zhv>

Yöntem

Çalışmada Villa Malaparte'nin algı-anlam ilişkileri üzerinden mekânsal okumasını yapmak amacı ile meta-sentez yöntemi kullanılmıştır. Meta-sentez araştırmaları, belirli bir alandaki çalışmaların nitel bulgularının yorumlanması, değerlendirilmesi ve benzer ve farklı yönlerinin ortaya konulmasını ve bu temelde yeni perspektiflerin oluşturulmasını hedefleyen çalışmalardır (Polat ve Ay, 2016, s. 52).

Analiz çalışmasında öncelikle Villa Malaparte'ye dair bir literatür araştırması yapılmış ve yapının mimarına, tasarım ve inşaa sürecine ve düşünsel arka planına dair öne çıkan kavramlar irdelenmiştir. Daha sonra bu kavramlar, yapının tasarımını yönlendiren -ya da tasarımını var eden- bileşenler üzerinden yeniden yapılandırılarak gruplandırılmıştır. Bu bileşenler, yer, düşünsel arka plan, merdivenler, açıklıklar-pencereler ve iç mekân ana başlıkları ile ifade edilmiştir. Yapıya dair bu inceleme, bölüm sonunda yer alan Görsel 7'de tablo olarak bir araya getirilmiştir.

Kavramsal Çözümleme

Düşünsel arka plan: Villa Malaparte'nin geleneksel mimari normların dışına çıkan cürekâr yaklaşımı, salt işlevselliğin ötesinde, bir meydan okuma ve bireysellik duygusu barındırır. Curzio Malaparte'nin evi kendisi ile özdeşleştirdiği ve yapının mekânsal karakterini de bu şekilde tanımladığı söylenir. Yalıtılmış, ussal, yabancı ve büyülü bu yapıyı Malaparte “Casa come me (benim gibi bir ev)” olarak adlandırmış, “ritratto di pietra (taştan portrem)” ifadesini kullanmıştır (Talamona, 2004, s. 20). Evin yer seçimi dahi bunu kanıtlar niteliktedir. Bu bağlamda, evin kendi imgesi, kendi poetikasının somutlaşmış hali olduğunu söylemek mümkündür (Talamona, 2004, s. 60). Yaşamından referanslar vererek ifade ettiği bu ev, bir anlamda Malaparte'nin geçmişinin imgesel karşılığıdır: “Bugün bir adada yaşıyorum... Hapishanenin hayaleti, gizli imgesi olan bir evde. Geçmişe duyduğum özlemin imgesi olan bir evde.” (Talamona, 2004, s. 60).

Yapının mimarı Adalberto Libera olarak bilirse de tasarım sürecinde Malaparte'nin Libera ile çatışmalar yaşadığı, en sonunda binayı kendi isteklerine göre, yerel taş ustası Adolfo Amitrano ile tamamladığı bilinmektedir. Libera'nın 14 Mart 1938 tarihli inşaat ruhsatı için yaptığı ilk plan ile nihai sonuç arasındaki büyük fark ve mimarın Nisan 1938'den sonra şantiyede bulunmaması da bunu destekler niteliktedir (Ferrari, 2010, s. 53). Malaparte'nin tasarım sürecindeki bu yaklaşımı, mimarlık alanındaki bilinen hiyerarşiyi de sorgular. Davide Spina, Villa Malaparte'nin herhangi bir tarza tam olarak uymadığını ifade eder. Yapının sürrealist mi, rasyonalist mi, yerel mi, modern mi, postmodern mi yoksa tamamen başka bir şey mi olduğu konusunda bir fikir birliği yoktur (2016, s.4). Spina, Curzio Malaparte takma adıyla tanınan yazar Kurt Erich Suckert'i hem edebi olarak hem de kişilik olarak analiz etmenin de aynı derecede zor olduğunu ifade etmiştir. DeGrand ise, Malaparte'nin faşist, anti-faşist, şair, yazar ve bazen de politikacı olan kariyerinin, çağın kafa karışıklığını yansıttığını, tüm bu sürecin uzun ve tutarsızlıklarla dolu olduğunu belirtmiştir (1972, s. 73). Malaparte kendisini her şeyden önce bir yazar ve entelektüel olarak görse de villasının anlamının anahtarı maceralı ve çalkantılı yaşamında ve bunu dramatize etme biçiminde yatmaktadır (Talamona ve diğ.,1989, s. 9).

Yer: Mimaride algı anlam ilişkilerindeki en temel konulardan biri kuşkusuz yerdir. Villa Malaparte'nin bulunduğu yer ile kurduğu ilişkiyi yorumlamak ise oldukça karmaşıktır. Yapı ters bir piramidi andıran merdivenleriyle Salerno Körfezi'nde 32 metre yüksekliğindeki bir kayanın üstüne oturur. Bir yandan yamacın adeta bir uzantısı gibi görünen bu yapı, bir yandan topoğrafyaya uyum sağlayarak bulunduğu yerle bütünleşir. Malaparte'nin şu sözleri

de bu yaklaşımı doğrular niteliktedir: “Kapri'nin bu en uzak köşesindeki balkonda duvarcılar aylarca durmadan çalıştılar, sonunda ev bütünleşmiş olduğu kayadan yavaş yavaş yükselip ortaya çıkmaya başladı.” (Talamona, 2004, s. 48). Bu durum yapıya ulaşmayı da güçleştirmekte ve yapıya dar ve dolambaçlı bir patika boyunca dört kilometrelik bir yürüyüşle ya da denizden kayalara oyulmuş dik bir merdivenle ulaşılabilir. Bu deneyim, doğal ve yapaylık, yönelim ve yönelimsizlik, cazibe ve iticilik arasında son derece dramatik bir yüzleşmedir (Talamona ve diğ., 1989, s. 9). Davide Spina, yapının oldukça izole olması sebebi ile sıradan bir ziyaret esnasında tesadüfen rastlamanın mümkün olmadığını, onu gerçekten görmeyi istemek gerektiğini ifade etmiştir (2016, s. 4).

Villa Malaparte'nin yer ile kurduğu diyalogda, kütle, form, ölçek gibi araçların mevcut bağlamla kurduğu ilişki de önem kazanır. Malaparte bu ilişkiyi şu sözlerle ifade eder: “Uzun bir ev yaptım... Yalıyarın dağ ile kavuştuğu, kayanın aşağı doğru daldığı, açıldığı ve ince bir boyun oluşturduğu noktaya, terasın en tepesinden hançer gibi düşen bir merdiven koydum.” (Talamona, 2004). Bu bağlamda, yapının çevresiyle harmonik bir ilişki kurarken kendi benzersiz karakterini de vurguladığını söylemek mümkündür. Holl (1991), Malaparte evinin, mekân, ışık ve zaman düzeninin gizemli bir örneği olduğunu ifade eder. Sade duvarların kayalık ve uçurumlarla birleştiğini ve yapının kendini güneşe sunan garip bir platform gibi yükseldiğini belirtir. Yapı, bu tavrıyla adeta doğa üzerindeki hakimiyetini ortaya koyan anıtsal bir karakter sergilerken, bir taraftan da ölçeği, malzemesi ve renk seçimleri ile çevresiyle uyumlu bir ilişki kurmaktadır. Malaparte bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

Daha en başından beri açıkça anladığım şey, yalnız evin ana çizgileri, mimarlığı değil, inşaat malzemesinin de bu yabancı ve nazik peyzaja uyması gerektiğiydi. Tuğladan olmayacaktı, betondan olmayacaktı ama çevrede rastlanılan türden, dağın, yalıyarın da yapılmış olduğu türden taştan, yalnız taştan olmalıydı (Talamona, 2004, s. 43).

Merdivenler: Villa Malaparte'nin en karakteristik yapısal özelliklerinden biri de çatı terasına çıkan geniş merdivenlerdir. İç mekâna bağlanmayan, sadece dışarıdan ulaşılan merdivenler, evin yerleştirdiği manzaradan çıkmış gibi algılanmasını sağlar ve sonunda çevredeki sonsuz manzaraya açılan terasta son bulur. Bina, yerle bütünleşerek fiziksel ve işlevsel gereksinimlerin ötesine geçer. Mimarlık manzaraya müdahale etmez, onu açıklamaya hizmet eder (Holl, 1991, s. 9). Bu merdivenler aynı zamanda, Malaparte'nin 1934 yılında hapsedildiği adada, önünde fotoğrafının olduğu Lipari'deki Annunziata Kilisesi'nin basamaklarının gerçek anlamda bir bütünleşmesi olarak da yorumlanır (Görsel 4). Evin yapım sürecinde burada çalışan işçiler ve tasarım sürecinde Malaparte ile ilişki halinde bulunan tanıklar da merdivenlerin çıkış noktasının bu fotoğraf olduğunu doğrular (Talamona, 2004, s. 45).



Görsel 4. Malaparte, Lipari'de Annunziata Kilisesi merdivenleri önünde, 1934. Domus. Erişim: 07.01.2024. <http://tinyurl.com/y8xbdhvy>

Malaparte gündelik kullanıma dair öğelere kayıtsız kalmayı ve işleve ilişkin her türlü göstergenin yok olması gerektiğine inanmıştır. Bu bağlamda, terası çevreleyen ince korkuluk da kaldırılmıştır. Villanın merdivenleri, peyzajın sonunda ziyaretçiye bitiş noktasına gelme ritüeli olarak sunulur. Bunun yanı sıra, merdivenlerin, peyzajı da işlevine entegre eden mimari bir form olan Yunan amfi tiyatrosu şeklini tekrarladığı belirtilmektedir (Sels ve Pint, 2015, s.126). Her ne kadar Malaparte, doğaya uyumlu ve bütünleşik bir tasarımdan bahsetse de burada yapının anıtsal kimliğinin ve imgesinin yarattığı güçlü mekân duygusunun ortaya çıktığı da bir gerçektir. Sels ve Pint, Malaparte'nin burada yaptığı şeyin, piramidal bir hiyerarşi öneren anıtsal merdiven düşüncesini ters yüz etmek olduğunu ve bu sebeple, merdivenin ufkun sonsuzluğuna doğru açılan bir şekilde tasarlandığını ileri sürer. Bunun yanı sıra, Malaparte çatıya yapının kırmızı rengi ve keskin formuyla tezat oluşturan, yelken şeklinde kavisli beyaz bir duvar da eklemiştir. Sels ve Pint, burada Malaparte'nin su ve rüzgârın etrafında döndüğü, uçurumda karaya oturmuş bir yelkenlinin kırılğan imgesini seçmiş olduğu fikrini ortaya koymuştur (2015, s. 127).

Açıklıklar- pencereler: Villa Malaparte'de açıklıklar ve pencereler, şekilleri, boyutları, oranları, konumları, birbirleriyle ve çevreyle olan ilişkileriyle tasarımı tanımlayan ve anlamlandıran en temel unsurlardandır. Yapının körfeze bakan geniş bir cephesi olmasına karşın pencerelerin sınırlı açıklıklarla tasarlanması her ne kadar ilk başta şaşırtıcı gibi gözükse de, pencerelerin iç mekânda yarattığı etki bunu cevaplar niteliktedir. Dışarıdan ulaşılan merdivenli terasın sunduğu sonsuz manzaranın aksine, cephedeki boşluklar -ya da pencereler- aracılığı ile iç mekânda yaratılmak istenen görsel daha sınırlıdır. Yapının cephesinde yer alan pencerelerin her biri, farklı bir manzaraya yönelmiş ve bu manzaralar iç mekânda kalın pervazlarla çerçevelenmiştir. Bu kalın pervazlar pencereleri birer resim çerçevesi, *çerçevelenen manzaraları* ise *canlı resimlere* dönüştürmüştür (Sels ve Pint, 2015, s. 127). Bu bağlamda, pencerelerin konumlandırılmasında, yapının kabuğundan çok iç mekânda yaratılmak istenen algının ön planda olduğu söylenebilir. Burada yönelinen, manzaradan seçilen parçalardır ve bu parçalar birer tasarım elemanı olarak mekâna dahil olur. Malaparte'nin bir konuşmasında "sahneyi ben tasarladım" demesi de bunu doğrular niteliktedir (Kiaer, 2010, s. 167). Merleau-Ponty'nin resim üzerinden yaptığı yorumda

olduğu gibi, Villa Malaparte’de de her bir pencere sunduğu imajda kendi içinde bir anlam yaratır. Juhanni Palasmaa, “Tenin Gözleri” kitabında sanat eseri ile karşılaşmanın bedensel bir etkileşim içerdiğini öne sürer ve şu cümlelere yer verir: “Sanat deneyiminde kendine özgü bir alışveriş gerçekleşir; ben duyularımı ve çağrışımlarımı mekâna ödünç veririm, mekân da bana algılarımı ve düşüncelerimi ayartan özgürleştiren aurasını ödünç verir.” (2011, s. 14). Villa Malaparte’de de benzer bir etkileşim söz konusudur. Pencereleler manzarayı betimlemenin yanı sıra, manzara metaforundan yola çıkılarak bireysel algıya etki eder. Algı, özünde oldukça yaratıcı bir süreçtir. Aynı gerçeklikle ilgili olsa da bir mekânın anlamı her birey için değişkenlik gösterir. Villa Malaparte’nin pencereleri doğayı betimlemekten öte, zihinde imgeler üreten bir iletişim katmanı olarak yer alır. Malaparte’nin manzarayı ve bağlamı içselleştirdiği yaklaşım bu bağlamda dikkat çekicidir (Görsel 5).



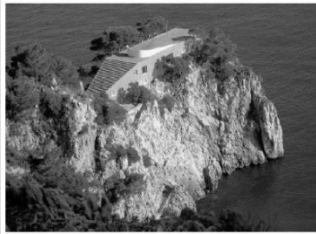
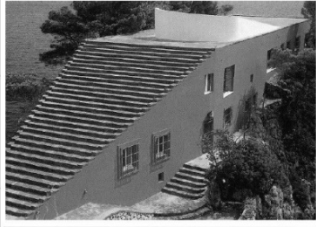



Görsel 5. Kalın pervazlı pencereler ve çerçevelenmiş manzaralar.
Architecture History Org. Erişim: 07.01.2024. <http://tinyurl.com/4nrwfbps>

İç mekân: Villa Malaparte, yapı ve içerdiği nesnelere tarafından biçim ve içerik verilen, metafizik boşluğunu kolonileştiren bir düşünce müzesi olarak tanımlanabilir. Her birinin kendi hikayesi vardır ve başka bir zaman ve mekâna gönderme yapar (Talamona ve diğ., 1989). Yapı genel olarak üç kattan oluşur. Zemin katta giriş, mutfak mekânı, misafir odaları ve banyolar bulunur. Birinci katta, geniş bir yaşam alanı, iki yatak odası, banyolar ve çalışma odası yer alır. Bodrum katta ise servis alanları konumlanmıştır. 1941 yazında yazarın evinin zemin katına taşındığı ve bazı sanatçıların yardımıyla iç mekanları tamamlamaya başladığı bilinmektedir. İç mekânda çeşitli klasik biçim ve öğeler bir arada kullanılmıştır. Salon mekânı birkaç oturma elemanı ve bir şömine ile tanımlanmıştır (Görsel 6). Yapının bütünsel mimarisi ince absürt jestlerle doludur ve bu bireysel tuhafıkların özellikle geçmişe yapılan birçok göndermede bulunması tesadüf değildir. En net örnek, yivli sütun tamburlarının devasa ağaç gövdeleri kesitlerini desteklediği masalar ve banklardır (Sels ve Pint, 2015, s. 126). Bunun yanı sıra, Malaparte Alberto Savinio’dan ev için bir resim almış ve Savinio da kendisine tasarıma dair öneriler vermiştir (Ferrari, 2010). Savinio’nun zemin için seramik karolar tasarladığı da bilinmektedir.



Görsel 6. Yaşam alanı.

Domus. Erişim: 07.01.2024. <http://tinyurl.com/52kja9ee>

TASARIM BİLEŞENLERİ	KAVRAMLAR	YAKLAŞIM	TEMSİL
YER	bütünleşme	Kapri'nin bu en uzak köşesindeki balkonda duvarcılar aylarca durmadan çalıştılar, sonunda ev <i>bütünleşmiş</i> olduğu kayadan yavaş yavaş yükselip ortaya çıkmaya başladı...(Talamona, 2004, s. 48).	
	malzeme	Ev tuğladan olmayacaktı, betondan olmayacaktı ama çevrede rastlanılan türden, dağın, yalyarın da yapılmış olduğu türden <i>taştan, yalnız taştan</i> olmalıydı (Talamona, 2004, s. 43).	
	kütlesel ilişki	Uzun bir ev yaptım. 10 metre uzunluğunda, 54 metre genişliğinde. Yalyarın dağ ile kavuştuğu, kayanın aşağı doğru daldığı, açıldığı ve ince bir boyun oluşturduğu noktaya, terasın en tepesinden hançer gibi düşen bir merdiven koydum (Talamona, 2004).	
	platform	Malaparte evi, mekân, ışık ve zaman düzeninin gizemli bir örneğidir. Sade duvarları kayalık ve uçurumlarla birleşiyor ve kendini güneşe sunan garip bir <i>platform</i> gibi yükseliyor (Holl, 1991, s. 10).	
DÜŞÜNSEL ARKA PLAN	mekansal otoportre	Malaparte villasını ' <i>Casa come me,- benim gibi bir ev-</i> ' diye adlandırdı, ' <i>ritratto di pietra -taştan portrem-</i> ' (Talamona, 2004, s. 20).	
	ingesel derinlik	Bugün bir adada yaşıyorum... Hapishanenin hayaleti, gizli <i>imgesi</i> olan bir evde. Geçmişe duyduğum özlemin imgesi olan bir evde (Talamona, 2004, s. 60).	
MERDİVENLER	geçmiş deneyimler	Merdivenlerin, Malaparte'nin 1934 yılında hapsedildiği adada, önünde fotoğrafının olduğu Lipari'deki Annunziata Kilisesi'nin basamaklarının bir yorumu olduğu söylenir (Talamona, 2004, s. 45).	
	amfi tiyatro	Merdivenlerin, peyzajı da işlevine entegre eden mimari bir form olan Yunan <i>amfi tiyatrosu</i> nun şeklini tekrarladığı belirtilmektedir (Sels ve Pint, 2015, s. 126).	
AÇIKLIKLAR-PENCERELER	canlı resimler	Malaparte Kapri kayalıklarının manzarasını sunan büyük pencereleri, pencereden ziyade hareketli, <i>canlı resimler</i> olduklarını düşündüren bir çerçeveyle çevrelemeyi seçmiştir (Sels ve Pint, 2015, s. 127).	
	çerçevelemiş manzaralar		
	sahne	"Matromania'nın dik uçurumunu, Faraglioni'nin üç devasa kayasını, Sorrento yarımadasını, Siren adalarını, Almalfi kıyı şeridinin uzak mavisini ve Paestum kıyılarının uzak altın parlaltısını geniş bir hareketle işaret ederek, ' <i>Sahneyi</i> ben tasarladım' dedim." (Kiaer, 2011, s. 167)	
İÇ MEKAN	düşünce müzesi	Villa Malaparte, yapı ve içerdiği nesnelerin biçim ve içerik verdiği, metafizik boşluğunu kolonileştiren bir <i>düşünce müzesi</i> olarak tanımlanabilir. Her birinin kendi hikayesi vardır ve başka bir zaman ve mekâna gönderme yapar (Talamona ve diğ., 1989).	
	absürt jestler	Yapının bütünsel mimarisi ince <i>absürt</i> jestlerle doludur ve bunlar özellikle geçmişe birçok göndermede bulunur. En net örnek, yivli sütun tamburlarının devasa ağaç gövdeleri kesitlerini desteklediği masalar ve banklardır (Sels ve Pint, 2015, s. 126).	

Görsel 7. Villa Malaparte'ye dair kavramsal çözümleme (Yazar tarafından oluşturulmuştur).

Görsel kaynaklar. Erişim: 18.05.2024. <http://tinyurl.com/52kja9ee>

Sonuç

Her ne kadar günümüz mimarlık ortamında, imaj odaklı bir anlayış hâkim olsa da mekânın bedenle karmaşık ilişkisi farklı boyutlarıyla hala tartışılmaktadır. Mimarlık insanın dünya ile etkileşimine aracılık eder ve bireyin kendilik hissini güçlendirerek varoluşsal bir temele yerleştirir. Bu nedenle, mimari nitelik aslında öznenin mekânla bütünleşik ilişkisine derinlemesine bağlantılıdır. Bu bağlamda, mimari mekân özneyi, bu ilişkiler ağının merkezinde konumlandırır ve bu noktada mekânsal bir deneyim ortaya çıkarır. Bu deneyim algı-anlam ilişkilerinin bir sonucudur.

Çalışma çerçevesinde incelenen Villa Malaparte, güçlü mimari karakterini ve felsefi arka planını oluşturan ve tasarımına yön veren bir dizi kavramı bünyesinde barındırır. Bu kavramsal arka plan, onu fiziksel tezahürünün ötesine taşır ve bu da geleneksel mekânsal paradigmanın yeniden değerlendirilmesine yol açar. Yapı maddi varoluşunu aşarak fenomenolojik boyutlarıyla ön plana çıkar. Villa Malaparte'nin bulunduğu alanla bilinçli etkileşimi, denize bakan bir uçurumun üzerine kasıtlı olarak yerleştirilmesinde, merdivenin topoğrafya ile olan bütünleşmesinde, çevreyle teras aracılığı ile kurulan diyalogda ve her biri ayrı bir manzarayı çerçeveleyen pencerelelerinde kendini gösterir. Villanın bu algısal mekânsallığı, yapıyı çevre ile doğa arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, bireyi mimari ile deneyim arasındaki etkileşim üzerine düşünmeye davet eder. Mekân ve beden arasındaki ilişki çok boyutludur ve duyuşsal algı, kültürel bağlam ve kişisel deneyimler gibi çok çeşitli alt kavramlar içerir. Dolayısı ile, her bireyin mekânı algılaması ve anlamlandırması, geçmiş deneyimlerine, kültürüne, kişilik yapısına göre farklılık gösterir. Bunun yanı sıra, bir mekân kapsayıcı veya ayrıcalıklı bir atmosfer yaratabilir, bir güç ve otorite hiyerarşisi oluşturabilir veya başlı başına Villa Malaparte'deki gibi bir karakterin mekândaki yansımaya da otoportresi- niteliği taşıyabilir. Villa Malaparte'nin felsefi arka planı, varoluşçu ve sürrealist felsefeden derinden etkilenen sahibi Curzio Malaparte'nin fikirlerine, inançlarına ve geçmiş deneyimlerine dayanmaktadır. Bu etkiler villanın formuna, malzeme kullanımına ve sembolik motiflerin bir araya getirilmesi gibi mimari unsurlarına yansır.

Villa Malaparte'nin yapıldığı dönemin koşulları çerçevesinde, tasarım dili, yer ile kurduğu ilişki ve bedenle etkileşime açık mekânsallığı göz önünde bulundurulduğunda oldukça ikonik bir yapı olduğu açıktır. Öte yandan, mimarlığın giderek daha fazla görsel yüzeyselliğe indirildiği günümüz koşulları bakımından değerlendirildiğinde, bu karakteristik evin sunduğu poetik tavır ayrıca önemlidir. Günümüz mimarlık pratiği, deneyimsel derinlikten uzaklaşarak, yapıları sadece estetik ya da işlevsel özelliklerle sınırlayarak anlamsal zenginlikten yoksun hale gelmektedir. Bu bağlamda, algı ve anlam bütünlüğü içinde tektoniğin yeniden tartışılması, mimarlığı mekânsal olarak zenginleştirecek ve deneyimi derinleştirecektir.

Kaynakça

- Alemdar, Z.Y., Aydınli, S. (2011). Mimarlıkta Anlatı Olarak İmge. *İtü Dergisi/d, Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 10/1, s. 83-94.
- Atkinson, R., Atkinson, R.C., Smith, E.E. ve diğeri. (2012). *Atkinson-Hilgard Psikolojiye Giriş*. (Y. Aloğan, Çev.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Berger, John. (2013). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, İhsan. (2016). *Mimarın Soluğu: Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Calvino, Italo. (2023). *Görünmez Kentler*. (I. Saatçioğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DeGrand, Alexander J. (1972). Curzio Malaparte: The illusion of the Fascist Revolution. *Journal of Contemporary History*, 7(1/2), s. 73-89.
- Drake, Scott. (2005). The “Chiasm” and the Experience of Space: Steven Holl’s Museum of Contemporary Art, Helsinki. *Journal of Architectural Education*, 59/2, s. 53-59.
- Erzen, Jale Nejdet. (2004). Tadao Ando's Architecture in the Light of Japanese Aesthetics. *METU JFA*, 1-2/21, s. 67-80.
- Ferrari, Mario. (2010). *Adalberto Libera, Casa Malaparte a Capri, 1938-1942*. Bari: Ilios Editore.
- Grütter, Jörg Kurt. (2020). *Basics of Perception in Architecture*. Wiesbaden: Springer Vieweg.
- Han, Byung-Chul (2020). *Zamanın Kokusu, Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan. (1985). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Holl, Steven. (1991). *Anchoring: Selected Projects 1975-1991*. New York: Princeton Architectural Press
- Holst, Jonas. (2014). Rethinking Dwelling and Building. on Martin Heidegger’s Conception of Being as Dwelling and Jørn Utzon’s Architecture of Well-Being. *Zarch: Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*, 2, s.52-60.
- İnceoğlu, Metin. (2011). *Tutum Algı İletişim*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Kiaer, Ian. (2011). An Overwrought Romance. *Kaleidoscope*, s.164-167.
- Locke, John. (2004). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*. (V. Hacıkadiroğlu, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2006). *Göz ve Tin*. İstanbul: Metis Yayınları.

Murray, Scott. (2007). Material Experience: Peter Zumthor's Thermal Bath at Vals. *The Senses and Society*, 2/3, s. 363-369.

Öktem, Ülker. (2003). John Locke ve George Berkeley'in Kesin Bilgi Anlayışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 43/2, s. 133-149.

Pallasmaa, Juhani. (2011). *Tenin Gözleri*. İstanbul: YEM yayınları.

Pallasmaa, Juhani. (2014). Space, Place, and Atmosphere: Emotion and Peripheral Perception in Architectural Experience. *Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience*, 4/1, s. 230-245.

Pallasmaa, Juhani. (2017). Touching the World – Vision, Hearing, Hapticity and Atmospheric Perception. *Invisible Places: 7–9 April 2017-São Miguel Island, Azores, Portugal: Proceedings* (s.15-28).

Pallasmaa, Juhani. (2018). Architecture as Experience: The Fusion of the World and the Self. *Architectural Research in Finland*, 2/1, s. 9-17.

Perez de Vega, Eva. (2010). Experiencing Built Space: Affect and Movement. *European Society for Aesthetics Vol.2. Bildiriler:* (s. 386-409).

Psarra, Sophia. (2009). *Architecture and Narrative. The formation of Space and Cultural Meaning*. New York: Routledge.

Qiong, Ou. (2017). A Brief Introduction to Perception. *Studies in Literature and Language*, 15/4, s. 18-28.

Rasmussen, Steen Eiler. (1964). *Experiencing Architecture*. Cambridge: MIT Press.

Seamon, David. (2000). A Way of Seeing People and Place. Seymour Wapner, Jack Demick, Takiji Yamamoto, Hirofumi Minami (Eds.). *Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research*, s.157-178. Boston: Springer.

Seamon, David. (2018). Merleau-Ponty, Lived Body, and Place: Toward a Phenomenology of Human Situatedness. Annika Schlitte, Thomas Hünefeldt (Eds.). *Situatedness and Place. Contributions to Phenomenology*, s. 41-66. Springer, Cham.

Sels, N., Pint, K. (2015). “Energies of History” in Modernism: the Case of Casa Malaparte. *Interiors*, 6, s.122-137.

Spence, Charles. (2020). Senses of place: Architectural Design for the Multisensory Mind. *Cognitive research: principles and implications*, 5, s. 1-26.

Spina, Davide. (2016). The Good, the Bad and the Malaparte. *AA Files*, 72, s. 3-19.

Talamona, Marida. (2004). *Malaparte Evi*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Talamona, M., Arets, W., van den Bergh, W. ve diğerleri. (1989). Villa Malaparte. *AA Files*, 18, s. 3-14.

Tutkun, Birtan. (2019). *Italo Calvino'nun Görme Kuramları Üzerine Sorgulamaları: Palomar*. (No. 548328) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi].

Von Meiss, Pierre. (2006). *Elements of Architecture, From Form to Place*. London: Routledge.

Wong, Joseph Francis. (2012). The Script of Viscosity: The Phenomenal Experience in Steven Holl's Museum Architecture. *Journal of Architecture*, 17/2, s. 273-292.

Yazıcıoğlu-Öge, Sanem. (2004). Anımsamanın Koşulu Olarak Mekân. Ayşe Şentürer, Funda Uz ve Şafak Ural (Eds.) *Etik-Estetik*. s.134-139. İstanbul: Yem Yayınları.

Zumthor, Peter. (2006). *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.

Zumthor, Peter. (2010). *Atmospheres*. Basel, Boston: Birkhäuser.

İnternet Kaynakçası

Architecture History Org. Erişim: 07.01.2024. <http://architecture-history.org/architects/architects/LIBERA/OBJ/1938,%20Casa%20Malaparte,%20Capri,%20ITALY.html>

Domus. Erişim: 07.01.2024. <https://www.domusweb.it/en/coffee-break/2021/03/08/curzio-malaparte-the-story-and-behind-the-scenes-of-the-villa-malaparte-design.html>

Domus. Erişim: 07.01.2024. <https://www.domusweb.it/en/interiors/gallery/2021/05/21/from-leon-battista-alberti-to-casa-malaparte-the-history-of-the-stairs.html>

Jstor. Erişim: 07.01.2024. <https://daily.jstor.org/casa-malaparte-is-a-strangely-awesome-house/>

Moma. Erişim: 07.01.2024. <https://www.moma.org/audio/playlist/180/2390>

Paul Cezanne Org. Erişim: 07.01.2024. <https://www.paulcezanne.org/mont-sainte-victoire.jsp>